



Gevangen tussen mythe en realiteit

De representatie van countercultural festivals in
muziekdocumentaires (1963-1971)

Cerianne Slagmolen

336360

Masterscriptie Maatschappijgeschiedenis

Specialisatie Geschiedenis van Nederland in Mondiale Context

Erasmus School of History, Culture and Communication

Erasmus Universiteit Rotterdam

13-11-2019

Begeleider: dr. Robbert-Jan Adriaansen

Tweede lezer: dr. Jesper Schaap

Inhoudsopgave

1. Inleiding	5
1.1. Vraagstelling	5
1.2. Theoretisch kader	8
1.2.1 Counterculture	8
1.2.2 Representatie	12
1.3. Historiografie	13
1.3.1 Genreconventies en stijl in de muziekdocumentaire	14
1.3.2 Festivalfilms en de counterculture	20
1.3.3 Positionering onderzoek	25
1.4 Methode	26
1.5 Bronnen	28
2. <i>Festival (1968)</i>	30
2.1. De ‘folk revival’ ontmoet de Amerikaanse sociale bewegingen en <i>counterculture</i>	30
2.2. Direct cinema volgens een eigenzinnige visie	35
2.3. Thematische analyse muziek	37
2.3.1 Schatplichtigheid aan vérité en direct cinema	40
2.3.2 De mensen maken de muziek	41
2.4. Thematische analyse tegencultuur	44
2.4.1. Meegenomen in het moment	44
2.4.2. Een bewuste jeugd en de verering van idolen	45
2.5. Conclusie: Op het kruispunt van authenticiteit en verandering	47
3. <i>Monterey Pop (1968)</i>	49
3.1 The Summer of Love	49
3.2. Direct cinema en Do-it-yourself	53
3.3. Thematische analyse muziek: De San-Francisco underground	56
3.3.1. De ervaring van muziek en emotie	58
3.3.2 De authenticiteit van rockmuziek	59
3.4. Thematische analyse tegencultuur: Countercultural ons-kent-ons	61
3.4.1 Het beeld dienstig aan het geluid	61
3.4.2 Introductie in de wereld van Monterey	63
3.5. Conclusie: ‘It Happened at Monterey’	64

4. <i>Stamping Ground</i> (1971)	66
4.1 De gematigde jaren zestig	66
4.1.2. Van kleinschalige happenings tot on-Nederlandse praktijken	66
4.1.3. Een hoge dosis bluf	68
4.2 Een smeltkroes van invloeden met een vernislaag van cinéma vérité	71
4.3 Thematische analyse muziek.....	74
4.3.1 De ervaring van het optreden.....	76
4.3.2 Vrijheid en <i>community</i>	77
4.4 Thematische analyse tegencultuur.....	78
4.4.1 Poëtisch en observatief?.....	78
4.4.2 Persoonlijke vrijheid en een terugkeer naar de natuur.....	80
4.5 Conclusie: Een schouwspel van counter-culturele esthetiek.....	81
5. Conclusie	83
6. Bibliografie.....	87
6.1 Primaire bronnen.....	87
6.2 Secundaire bronnen	89

1. Inleiding

Al sinds het einde van de jaren vijftig worden er films gemaakt van festivals. *Jazz on a Summer's Day* (1959), over het Newport Jazz Festival in de gelijknamige stad, kan worden beschouwd als de eerste echte muziekdocumentaire. De film vertegenwoordigt de culminatie van een decennium waarin werd gezocht naar nieuwe onderwerpen en mogelijkheden op het gebied van de documentaire. Daarnaast was het een directe breuk met de technologische methodes en werkwijzen van de vorige generatie filmmakers.¹ De *counterculture* (tegencultuur) van de jaren zestig werd hiervoor een bron van inspiratie.

Op verschillende plekken in het Westen kwamen in deze periode namelijk tegenculturele (jeugd)bewegingen op, die op sommige vlakken een internationaal karakter kenden en gekenmerkt werden door hun verzet tegen de status quo. Een voorbeeld hiervan is de protestmuziek die door deze bewegingen werden gemaakt en geluisterd. Artiesten konden bovendien door het groeiende aantal festivals met internationale programmering op verschillende plekken ter wereld hun muziek en gedachtengoed verspreiden. Dit droeg nog verder bij aan het internationale karakter van de beweging.

Ondertussen had de filmtechniek sinds *Jazz on a Summer's Day* echter ook niet stilgestaan en deden nieuwe filmgenres hun intrede, die op een aantal vlakken wederom aansluiting vonden bij het gedachtengoed van de *counterculture*. Thema's zoals vrijheid, authenticiteit en protest vonden hun gelijke in opkomende filmstijlen als *direct cinema* en *cinéma vérité*. De opkomst van draagbare camera's, die het geluid synchroon met het beeld opnamen, maakten het bovendien mogelijk voor filmmakers om zich vrij te bewegen en de wereld vast te leggen *as it happened*. Drie films uit dit bewogen tijdperk representeren de samenkomst van deze ontwikkelingen.

1.1. Vraagstelling

In deze scriptie staan drie muziekdocumentaires uit de jaren zestig en vroege jaren zeventig centraal. Een comparatieve analyse van de cinematografische methoden en technieken die

¹ Michael Brendan Baker, "Rockumentary: Style, Performance & Sound in a Documentary Genre" (Dissertatie, McGill University, 2011), 88–89.

in deze films zijn toegepast zal uitwijzen hoe die bepalend zijn voor wat filmtheoreticus Bill Nichols 'de stem van de film' noemt.² Om te kunnen onderzoeken en vergelijken hoe de regisseurs de festivals hebben gerepresenteerd is de volgende hoofdvraag opgesteld:

Hoe wordt counterculture gerepresenteerd in muziekdocumentaires over muziekfestivals in de late jaren zestig en vroege jaren zeventig?

Binnen het kader van deze masterscriptie is geen ruimte om iedere film uit deze periode te onderzoeken. Daarom is gekozen voor drie films: *Festival* (1967) over het Newport Folk Festival tussen 1963-1966, *Monterey Pop* (1968) over het Monterey International Pop Festival in 1967 en *Stamping Ground* (1971) over het Holland Pop Festival in 1970. De deelvragen waarmee de hoofdvraag zal worden beantwoord zijn als volgt:

- *Hoe wordt counterculture op het Newport Folk Festival tussen 1963-1966 in de film Festival (1967) gerepresenteerd?*
- *Hoe wordt counterculture op het Monterey International Pop Festival van 1967 in de film Monterey Pop (1968) gerepresenteerd?*
- *Hoe wordt counterculture op het Holland Pop Festival van 1970 in de film Stamping Ground (1971) gerepresenteerd?*

Deze drie films zijn gekozen vanwege het feit dat zij alle drie een 'eerste' op het gebied van meerdaagse festivals hebben vastgelegd. Daarnaast zijn ze nauw verbonden met de opkomst en ontwikkeling van het genre muziekdocumentaires en de manier waarop dat genre verknoopt was met de naoorlogse filmstijlen *direct cinema* en *cinéma vérité*.

In 1967 kwam de documentairefilm *Festival* van regisseur Murray Lerner uit over het Newport Folk Festival in het gelijknamige dorp in Rhode Island, de Verenigde Staten. Tussen 1963 en 1966 legde Lerner vast hoe het festival zich steeds meer ontwikkelde tot een tegenculturele broedplaats. Artiesten zoals Bob Dylan en Joan Baez ontpopten zich als

² Met de 'stem van de film' bedoelt Nichols de regisseurs' keuze van shots, de kadering van het onderwerp en de plaatsing van scènes, maar ook het gebruik van (tussen)titels en geluiden. Dit zijn allemaal technieken waarmee de filmmaker vanuit een specifiek perspectief over een onderwerp kan 'spreken' en de kijker al dan niet kan overtuigen van zijn/haar standpunt. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 2e druk (Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 2010), 4-5.

stemmen van een generatie, terwijl (onder meer) het koor van de Student Nonviolent Coordinating Committee liederen zongen die verbonden waren aan de strijd van de Civil Right's Movement voor de Afrikaans-Amerikaanse burgerrechten. De film is daarmee een testament van de vroege ontwikkeling van de Amerikaanse *counterculture* van de jaren zestig, die steeds meer een internationaal karakter zou krijgen en verbonden was aan (pop, rock en folk) muziek.

In datzelfde jaar werd er aan de Westkust van Amerika een plan gemaakt voor een internationaal popfestival. Een aantal van de grootste namen in de muziekwereld waren ofwel betrokken bij de organisatie van het festival of zouden zelf op het podium staan. Om het evenement vast te leggen contracteerden zij regisseur Donn Alan Pennebaker en een jaar later in 1968 kwam de film *Monterey Pop* uit. Het succes van het festival en de manier waarop de filmmaker de tegenculturele geest van het evenement had weten te vangen, maakten dat er niet alleen in de Verenigde Staten maar over de hele wereld gelijksoortige evenementen zouden worden georganiseerd. Deze film wordt over het algemeen beschouwd als een documentatie van het eerste, grootse pop/rock-festival.

Nederland was een van de landen waar deze invloed van Monterey gevoeld werd. De San-Francisco beweging, die mede door *Monterey Pop* internationaal bekendheid kreeg, verspreidde zich ook naar Amsterdam en resulteerde daar in verschillende *flower power* happenings. Uiteindelijk zou het succes van Monterey's bekendste opvolger en de bijbehorende film *Woodstock*, de doorslag geven voor de organisatie van het eerste grootschalige tegenculturele festival op Nederlandse bodem. In 1970 werd het Kralingse Bos in Rotterdam zodoende voor drie dagen omgetoverd tot het Holland Pop Festival. De verfilming ervan, het resultaat van een Duits-Nederlandse co-regie van Hansjürgen (Jason) Pohland en George Sluizer, zag een jaar later het licht.

Met deze drie films denk ik een aanvulling te kunnen bieden aan het academisch debat over festivalfilms, dat nu gedomineerd wordt door Michael Wadleigh's *Woodstock* (1970). Andere festivalfilms blijven grotendeels onderbelicht of worden specifiek met deze film vergeleken. Bovendien is er zelden sprake van een transnationale vergelijking tussen muziekdocumentaires over festivals die tegenculturele kenmerken of programmering hebben en die in deze tijd zijn uitgekomen.

1.2. Theoretisch kader

De vraagstelling bevat twee concepten die de basis van het onderzoek vormen: *counterculture* en representatie. In dit theoretisch kader worden deze concepten uiteengezet.

1.2.1 Counterculture

De geschiedenis van het concept *counterculture* (tegencultuur) begint bij socioloog Talcott Parsons, die de term gebruikte om de cultuur van een afwijkende groep (zoals een delinquente bende) mee te beschrijven.³ In 1960 maakte socioloog J. Milton Yinger gebruik van dit nog onduidelijk gedefinieerde concept in een artikel, waarin hij stelde dat ‘subcultuur’ binnen de sociologie op te veel verschillende manieren werd gedefinieerd en dat de term te vaag verwees naar het normatieve aspect van gedrag dat afweek van een bepaalde algemene standaard.⁴ Hij pleitte dan ook voor het gebruik van een nieuwe term naast subcultuur, indien het normatieve systeem van een groep *in de basis* een element van conflict met de waarden van de gehele samenleving bevat.⁵ Een belangrijk verschil met een subcultuur is dan ook dat die nog wel de fundamentele waardeoriëntatie van de dominante samenleving erkent.⁶ In latere literatuur werd vervolgens Parsons’ term gebruikt, geschreven als *counter-culture of counterculture*, met de definitie die Yinger eraan had gegeven en werd deze onder meer toegepast bij onderzoek naar de hippie-beweging die vanaf de helft van de jaren zestig opkwam.⁷

Historicus Theodore Roszak definieerde de tegencultuur van de jaren zestig in *The Making of a Counter Culture* (1968), op basis van het hippie-gedachtengoed, als een ‘cultuur [...] radicaal losgemaakt van de mainstream aannames van onze maatschappij.’⁸ De

³ Talcott Parsons, *The Social System*, New Edition with preface by Brian S. Turner (Londen: Routledge, 1991), 350-351.

⁴ J. Milton Yinger, “Contraculture and Subculture,” *American Sociological Review* 25, nr. 5 (1960): 625-626, <https://doi.org/10.2307/2090136>.

⁵ Yinger, “Contraculture and Subculture,” 629.

⁶ Yinger, 629.

⁷ Keith A. Roberts, “Toward a Generic Concept of Counter-Culture,” *Sociological Focus* 11, nr. 2 (1978): 111, <https://doi.org/10.1080/00380237.1978.10570312>.

⁸ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1969), 42.

counterculture werd aldus Roszak gedragen door de ‘kinderen van de technocratie’, waarbij technocratie verwijst naar de hegemone klasse van elitemanagers.⁹ Zij streed tegen de mythe van het ‘objectieve bewustzijn’ dat werd gedictieerd door wetenschap, rationaliteit en rede. Op basis van het gedachtengoed van denkers die de conventionele manier van wetenschappelijk denken in twijfel trokken, zoals de Beat-dichters van de jaren vijftig, hingen zij het idee van een ‘subjectief bewustzijn’ aan. Dit gedachtengoed kwam tot uiting in culturele vormen als poëzie, dans en muziek. Daarnaast werd het gekenmerkt door een gebruik van ‘magie’ en natuurlijke geneeskunde, de terugkeer naar simpele en communale levensstijlen en bovenal de ‘verspreiding van liefde’.¹⁰

Roszaks definitie werd door anderen overgenomen en verder ontwikkeld, waarin stevast werd uitgegaan van één tegenculturele groep (zoals hippies) tegen de mainstream die zichzelf de authentieke cultuur achtte.¹¹ Tegenwoordig wordt een breder begrip van de tegenculturele beweging en het bijbehorende gedachtengoed in deze periode aangehouden, die de complexiteit van de ontwikkeling ervan meer recht aan doet en maakt dat het concept breder ingezet kan worden dan alleen voor de hippiebeweging.

Sharon Monteith schrijft in *American Culture in the 1960s* (2008) hoe de term ‘cultuur’ enerzijds syncretisch is en een combinatie van begrippen kan inhouden, maar anderzijds normatief kan worden gebruikt om iets als *de* cultuur te kunnen bestempelen. De gelijktijdige opkomst van massacultuur rond de jaren vijftig maakte dat cultuur steeds meer met de alledaagse, geleefde ervaring geassocieerd werd. Locaties waar authentieke cultuur te vinden was bevonden zich dan ook vaker buiten traditionele plaatsen als het theater, de universiteit en de kunstgalerie. De opkomst van een tegencultuur maakte zodoende dat er een herevaluatie plaatsvond van wat er onder cultuur moest worden verstaan.¹² De Amerikaanse counterculture werd volgens Monteith gekenmerkt door een spanning tussen democratische idealen en ondemocratische praktijken van de nationale of ‘officiële’ cultuur, die door de overheid, het leger en ‘het establishment’ werd uitgedragen. Het was een gevoel

⁹ Roszak, *Making of a Counter Culture*, 5.

¹⁰ Roszak, 205-238.

¹¹ John Desmond, Pierre McDonagh, en Stephanie O’Donohoe, “Counter-culture and Consumer Society,” *Consumption Markets & Culture* 4, nr. 3 (2000): 244–245, <https://doi.org/10.1080/10253866.2000.9670358>.

¹² Sharon Monteith, *American Culture in the 1960s* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), 6.

van desillusie door deze dominante cultuur, van de ‘verstikkende ouders’ tot partijpolitiek, waar het verzet van de tegencultuur door gevoed werd.¹³

De counterculture overlapte in de jaren zestig grotendeels met jeugdcultuur, maar moet vooral ook worden begrepen als een mentaliteit die niet alleen gereserveerd was voor adolescentie. Het jeugdige verzet werd een mentale metafoor voor verandering die ook voor volwassenen toegankelijk was.¹⁴ De naoorlogse Verenigde Staten waren voortvarender dan ooit en verschillende sociale groepen eisten integratie en gelijkheid in die vooruitgang en in de naoorlogse belofte van (sociale en economische) welvaart. Deze groepen bestonden uit de burgerrechtenbewegingen, arbeidersbewegingen, vredesbewegingen en studenten, en later ook uit feministische en homo-emancipatie groepen. Hoewel de tegencultuur niet per definitie door de sociale bewegingen werd gevormd, maakten deze bewegingen echter het ontstaan en het voortleven ervan mogelijk omdat zij de samenleving ‘uit de balans’ haalden.¹⁵ Tegelijkertijd werd de counterculture-beweging ook gekenmerkt door een optimisme dat ‘de cultuur’ kon worden hernieuwd, door de status quo te verwerpen en die een nieuw (verbeterd) leven in te blazen.¹⁶

De tegenculturele beweging van de jaren zestig is dus op basis van ideologische overtuiging te categoriseren, maar werd ook gekenmerkt door een aantal culturele uitingsvormen die afweken van de mainstream-norm. Het artikel “Counter-culture and Consumer Society” van John Desmond, Pierre McDonagh en Stephanie O’Donohoe biedt inzicht in de achtergrond van dit onderscheid. Binnen de *counterculture* kunnen volgens de auteurs twee benaderingen van weerstand tegen de mainstream cultuur worden onderscheiden: *revolutionair* en *esthetisch*. Richting de mainstream stelde de tegencultuur zich (meestal) op als één front, maar het verschil in de benadering van weerstand leidde tot een contrast in leefstijl, gedachtengoed en culturele uitingsvormen.¹⁷

Ten eerste is er de revolutionaire benadering. Het gedachtengoed van deze revolutionaire benadering komt voort uit twintigste-eeuwse versies van marxisme en werd in de jaren zestig uitgedragen door ‘de onderdrukten’ en de intellectuelen die hen van hun

¹³ Monteith, *American Culture*, 6.

¹⁴ Grzegorz Kosc e.a., red., *The Transatlantic Sixties, Europe and the United States in the Counterculture Decade*, America: Culture - History - Politics 4 (Bielefeld: transcript Verlag, 2013), 144, 148, <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839422168>.

¹⁵ Kosc e.a., *The Transatlantic Sixties*, 144–145.

¹⁶ Monteith, *American Culture*, 6.

¹⁷ Desmond, McDonagh, en O’Donohoe, “Counter-culture and Consumer Society,” 246, 251.

positie 'bewust' maakten; zoals bijvoorbeeld avantgardistische artiesten, cultuurkritische professoren van de Académie Française (1968) en de Frankfurter Schule.¹⁸ Een aantal kenmerken van het gedachtengoed zullen hier volgen. In de eerste plaats hechtte de revolutionaire tegencultuur volgens de auteurs grote waarde aan authenticiteit (aan *Das Kapital*), omdat zij daarmee de toekomst van de beweging dachten te kunnen bestendigen. Daarnaast was het klassenbewustzijn belangrijk, omdat de marxistische ideologie gebaseerd is op het onderscheid tussen de kapitalistische- en arbeidersklassen in de samenleving. Sociale transformatie kan slechts plaatsvinden door het ontstaan van een klassenbewustzijn. Door de creatie van een werkelijk vrije en rationele samenleving, op basis van de bevrijding van arbeid, kan uiteindelijk transcendentie bereikt worden. De revolutionaire benadering werd dan ook gemotiveerd door het principes van engagement en *worden*, en manifesteerde zich als actieve (politieke) weerstand tegen de mainstream cultuur.¹⁹

Ten tweede is er de esthetische benadering. Het esthetische gedachtengoed kan volgens de auteurs van hetzelfde artikel worden gedefinieerd op basis van Martin Greens *Mountain of Truth: The Counterculture Begins, Ascona, 1900 1920* (1986). Green beschrijft hierin de activiteiten van een groep academici en intellectuelen die zich rond 1917 op Monte Verità bij Ascona in Zwitserland hadden gevestigd.²⁰ Deze academici vormden een commune die geworteld was in het gedeelde culturele (Duitse) erfgoed. Zij baseerden zich op de werken van Nietzsche en Tolstoy, natuurgeneeskunde, theosofie (een mystiek-filosofische stroming) en daarnaast de waarden van Griekse goden als Eros, Dionysus en Pan.²¹ De oorzaak van hun ongeluk legde deze geprivilegieerde en hoogopgeleide groep mensen bij de opkomst van industrialisatie en urbanisatie, een ontwortelend individualisme en de 'Amerikanisering' van de maatschappij. De Ascona-groep beweerde zich minder gelukkig te voelen dan primitieve volkeren en begonnen met hun commune aan een sociaal experiment, waar zij leefden volgens het instinct, het primitieve, het feminiene en de ongetemde creativiteit.²²

Ook de Ascona-groep hechtte waarde aan authenticiteit. Bij hen was dat echter in de vorm van een terugkeer naar authentieke en tijdloze oer-waarden, terwijl er om hen heen

¹⁸ Desmond, McDonagh, en O'Donohoe, "Counter-culture," 248.

¹⁹ Desmond, McDonagh, en O'Donohoe, 248–49.

²⁰ Desmond, McDonagh, en O'Donohoe, 249–50.

²¹ Desmond, McDonagh, en O'Donohoe, 249.

²² Desmond, McDonagh, en O'Donohoe, 249–50.

op grote schaal sociale veranderingen plaatsvonden. Zij zochten geen confrontatie met de kapitalistische maatschappij, maar wilden binnen hun commune op basis van ervaring hun eigen tijdloze en onveranderlijke waarden creëren.²³ De esthetische benadering werd dan ook gemotiveerd door het principe van een 'zijn in het nu', waarbij de zoektocht naar waarden werd geleid door de fantasie van scheppingsverhalen, mysticisme en/of drugsgebruik.²⁴

1.2.2 Representatie

Bill Nichols stelt in *Introduction to Documentary* (2010) onomwonden dat documentaires geen reproducties van de werkelijkheid zijn, maar een expressieve representatie van de wereld om ons heen. In documentaires wordt een bepaald beeld van de wereld gepresenteerd, dat ongeacht de kennis van die wereld nieuw kan zijn.²⁵ Een reproductie van de werkelijkheid wordt beoordeeld op de mate waarin die waarheidsgetrouw is. Daarentegen wordt een representatie juist beoordeeld op basis van het 'plezier' dat de toeschouwer ervan krijgt, de kwaliteit van het perspectief dat ermee geboden wordt en de waarde van de inzichten die de kijker meekrijgt.²⁶

De representatieve eigenschap van een documentaire is verbonden aan een algemene assumptie over het genre, namelijk dat documentaires verhalen vertellen over wat er in de 'echte wereld' gebeurt. De vraag die hierbij rijst is welk verhaal er precies wordt verteld: dat van de filmmaker (zij het gebaseerd op de werkelijkheid) of dat van het onderwerp (de mensen en gebeurtenissen in de film)?²⁷ Nichols schrijft hierover dat het verhaal eerder een plausibele representatie van de werkelijkheid is, dan een fantasierijke interpretatie van wat er eventueel gebeurd zou kunnen zijn.²⁸ De documentaire representeert de historische wereld bovendien volgens de auteur dermate overtuigend dat het een nieuwe dimensie kan toevoegen aan populaire herinneringen en sociale geschiedenis.²⁹

²³ Desmond, McDonagh, en O'Donohoe, "Counter-culture," 249–250.

²⁴ Desmond, McDonagh, en O'Donohoe, 248.

²⁵ Nichols, *Introduction to Documentary*, 13.

²⁶ Nichols, 13.

²⁷ Nichols, 10.

²⁸ Nichols, 10–11.

²⁹ Nichols, 42.

Ook Eviatar Zerubavel schrijft in *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past* (2003) dat herinneringen door andere mediavormen dan bijvoorbeeld documenten tussen mensen kunnen worden gedeeld. De geschiedenis en herinneringen aan die geschiedenis worden door taal overgebracht aan een toekomstig publiek, maar het sociale behoud van herinneringen aan gebeurtenissen en personen kan net zo met beelden en geluiden worden bereikt.³⁰ Documentaires zijn vanuit dit oogpunt 'locaties' (sites) van sociale herinneringen en vormen waardevolle bronnen om die herinneringen te onderzoeken.³¹

Culturele objecten als cinema hebben een mythologiserende functie omdat ze betekenis creëren. Daarnaast zijn ze een middel zijn waarmee mensen hun cultuur kunnen begrijpen; de mythe medieert zodoende de realiteit en geeft die betekenis.³² Mythes worden cultureel en historisch bepaald, maar tegelijkertijd dienen mythes als een methode waarmee geschiedenis en cultuur als een natuurlijk proces verklaard kunnen worden en werken daarmee naturaliserend. In *Cinema Studies: The Key Concepts* citeert de auteur hierover antropoloog Claude Lévi-Strauss, die stelde dat de drang/noodzaak om mythes te vormen, voortkomt uit de noodzaak om dilemma's op te lossen.³³ De auteur stelt dat dit concept van mythevorming het beginsel vormt van de narratieve strategie van de meeste mainstream filmgenres.

1.3. Historiografie

In deze thesis worden muziekdocumentaires geanalyseerd op hoe de tegencultuur daarin wordt gerepresenteerd. Daarom zal in deze historiografie achtereenvolgens aandacht zijn voor de ontwikkelingen binnen het academische debat over (muziek)documentaires en over de representatie van festivals in dergelijke films. Op basis daarvan zal ik mijn onderzoek positioneren.

³⁰ Eviatar Zerubavel, *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past* (Chicago en Londen: University of Chicago Press, 2003), 5–6.

³¹ Zerubavel, *Time Maps*, 6.

³² Susan Hayward, *Cinema Studies: The Key Concepts*, 5de dr. (Londen en New York: Routledge, 2018), 283, <https://doi.org/10.4324/9781315619729>; Roland Barthes, *Mythologies*, vertaald door Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), 108.

³³ Hayward, *Cinema Studies*, 284.

1.3.1 Genreconventies en stijl in de muziekdocumentaire

De belangrijkste vraag in de ontwikkeling van het genre van de (muziek)documentaire draait om de kadering ervan, hoe de films het best kunnen worden gecategoriseerd en wat precies de eigenschappen zijn die het genre en haar subgenres kenmerken. Een academische discussie rondom (muziek)documentaires kan niet uiteen worden gezet zonder het werk van filmcriticus en filmtheoreticus Bill Nichols te noemen, dat bij onderzoek van het documentair genre in de meeste gevallen even de hoek om komt kijken. In de jaren negentig vond er (mede door de opkomst van reality-tv) een heropleving van de kritische discussie over het documentair genre plaats, waarin het werk van Nichols een belangrijke rol speelt.

Nichols was onder meer verantwoordelijk voor een nieuwe definitie 'de documentaire', sinds pionier John Grierson, die het genre in de eerste helft van de vorige eeuw omschreef als een "creatieve benadering van de werkelijkheid."³⁴ Nichols omschrijft het genre daarentegen als een vorm van cinema die 'tot ons spreekt' over echte situaties, mensen en gebeurtenissen.³⁵ Een documentaire gaat over echte mensen (ook wel sociale acteurs) die zichzelf aan ons presenteren door middel van verhalen. Deze verhalen bieden een geloofwaardig beeld van, of perspectief op de geportretteerde levens, situaties en gebeurtenissen.³⁶ De invalshoek van de filmmaker geeft vorm aan het verhaal en ontwikkelt daarmee een voorstel of een perspectief van de historische wereld. Hierbij wordt vastgehouden aan bekende feiten, in plaats van dat er een fictionele allegorie wordt gecreëerd.³⁷

Deze definitie is volgens de auteur echter niet alomvattend is en hij heeft daarom een uitgebreider conceptueel raamwerk gecreëerd. Met dit raamwerk kunnen documentaires worden onderverdeeld op basis van periodisering, filmbewegingen en representatiestijl (ook wel *mode of tendency* genoemd). Een periode wordt door Nichols gedefinieerd als een tijdspanne waarin films een aantal overeenkomstige eigenschappen vertonen. Die overeenkomstige eigenschappen helpen om de geschiedenis van de documentairefilm uiteen te zetten en te onderscheiden van andere typen films (die eigen

³⁴ Eigen vertaling "creative treatment of actuality" in: Forsyth Hardy, red., *Grierson on Documentary*, herziene uitgave (Berkeley en Los Angeles: University of California Press, 1966), 13.

³⁵ Nichols, *Introduction to Documentary*, 142.

³⁶ Nichols, 142.

³⁷ Nichols, 142.

periodes en bewegingen kennen).³⁸ Een beweging wordt gekenmerkt door een formele of informele groep gelijkgestemde filmmakers, die er een overeenkomstige visie hebben of methode van filmen aanhouden.³⁹

In *Representing Reality* (1991) maakte Bill Nichols onderscheid tussen vier verschillende representatiestijlen die filmmakers in de loop der tijd hebben toegepast. Deze vier representatiestijlen bleken echter niet voldoende om de grote diversiteit in het corpus aan documentairefilms te beschrijven, waardoor hij in *Introduction to Documentary* (2001) uiteindelijk tot zes verschillende stijlen kwam: poëtisch (*poetic*), verklarend (*expository*), observationeel (*observational*), participatief (*participatory*), reflexief (*reflexive*) en performatief (*performative*).⁴⁰ De representatiestijlen zijn gebaseerd op de manier waarop de films worden geproduceerd en de keuzes die filmmakers hebben gemaakt op het gebied van filmtechnieken en cinematografische bronnen.⁴¹ De stijlen zijn daarom representatief voor de verschillende manieren waarop de ‘stem van de documentaire’ zich cinematografisch kan manifesteren, dus de manier waarop de visie van de filmmaker zichtbaar is in de film. Over het geheel bevatten de meeste films een combinatie meerdere stijlen, maar er is volgens de auteur altijd een die de overhand heeft.⁴²

Als reactie op deze indeling in stijlen heeft mediahistoricus en filmcriticus John Corner een indeling gemaakt op basis van de vermeende *functie* van documentairefilms, in plaats van te kijken naar de *vorm* van representatie. De belangrijkste reden voor deze kritiek komt voort uit Corners’ overtuiging dat de diversiteit binnen het genre zo groot is dat één overkoepelende theorie over de vorm zinloos is.⁴³ Zodoende heeft Corner een onderscheid gemaakt tussen vier “visuele stijlen” en twee “spraakstijlen” die kunnen worden toegepast in een documentaire, waardoor een nog vrijere definitie van documentairefilms mogelijk is.⁴⁴ Hoewel zijn intenties lofwaardig zijn, wijkt deze indeling echter te weinig af van die van Nichols om te spreken van een apart of nieuw categoriseringsmiddel.

³⁸ Nichols, *Introduction to Documentary*, 29.

³⁹ Nichols, 29.

⁴⁰ Nichols, 31–32.

⁴¹ Nichols, 30–31.

⁴² Nichols, 143.

⁴³ John Corner, *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary* (Manchester en New York: Manchester University Press, 1996), 27–30.

⁴⁴ Corner, *The Art of Record*, 28–30.

Het ontstaan en gebruik van de voorgenoemde representatiestijlen is volgens Nichols vaak het gevolg van de opkomst van technieken die nieuwe mogelijkheden boden. Daarnaast ontstonden stijlen onder invloed van stimulansen of inperkingen van (documentaire)filminstellingen, zoals de National Film Board of Canada in de jaren zestig.⁴⁵ Verder leidden tekortkomingen van een voorgaande filmstijl, de invloed van prototypische films, veranderende sociale contexten en de verwachtingen van het publiek tot het ontstaan van nieuwe representatiestijlen.⁴⁶ Het is op dit punt dat het raamwerk van de theoreticus nog meer kritiek heeft gekregen. De gehanteerde indeling geeft namelijk, in de manier waarop de stijlen elkaar op lijken te volgen, een vals gevoel van chronologie.⁴⁷ Toch wordt Nichols' conceptuele raamwerk nog steeds gebruikt als startpunt voor een analyse van documentairefilms. In navolging van de kritiek heeft de auteur het raamwerk bovendien verder ontwikkeld. Zo heeft hij de oorspronkelijke vier representatiestijlen uitgebreid tot zes en bevatten de recentere edities een duidelijke kanttekening dat een film tegelijkertijd meerdere stijlen kan bevatten.

Nichols schrijft dat de ontwikkeling van draagbare camera's en de mogelijkheid om beeld en geluid synchroon op te nemen rond het begin van de jaren zestig de belangrijkste stimulansen waren voor het ontstaan van de observationele-stijl. Dit is de stijl die de auteur specifiek toeschrijft aan één van de films die in dit onderzoek centraal staan (*Monterey Pop*).⁴⁸ Verder blijft hij echter nogal op de oppervlakte over subgenres van documentaires en in het bijzonder over films waarin concerten en festivals centraal staan.

De huidige academische discussie draait dan ook om vraag in hoeverre dit soort documentaires een eigen subgenre van de 'rockumentary' binnen de muziekdocumentaires vormen en op basis van welke specifieke kenmerken en conventies die categorisering gemaakt kan worden. Vanuit theoretische invalshoek werd er initieel nog niet uitgebreid over muziekdocumentaires geschreven, wat veroorzaakt werd door een dedain voor het commerciële oogmerk (vanaf *Woodstock*) en hoge gehalte van 'simpel vermaak' ten opzichte van andere serieuze onderwerpen in documentairefilms.

⁴⁵ Nichols, *Introduction to Documentary*, 32; Ian Aitken, red., *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film* (Londen en New York: Routledge, 2013), 130.

⁴⁶ Nichols, *Introduction to Documentary*, 32.

⁴⁷ Stella Bruzzi, *New Documentary* (Londen: Routledge, 2006); Michael Brendan Baker, "Rockumentary," 37.

⁴⁸ Nichols, *Introduction to Documentary*, 173–174.

Sinds de jaren zeventig wordt er over het fenomeen van (rock)muziek op film geschreven. Vaak gaat het dan echter vooral over verzamelwerken waarin de documentaires of speelfilms oppervlakkig worden beschreven en bovendien wordt hierin zelden ingegaan op de ontwikkeling of het ontstaan van het documentair subgenre waarbinnen deze films vallen.⁴⁹ De tekortkomingen van deze boeken komt ofwel neer op dat de schrijvers te veel verschillende subgenres bedachten waarmee overeenkomsten werden genegeerd of dat er juist te weinig subgenres werden erkend, waardoor er onvoldoende rekening werd gehouden met de grote diversiteit. Wel werd in een van deze werken voor het eerst de porte-manteau 'rockumentary' (*rock-documentary*) voor deze films gebruikt, wat later in de ontwikkeling van het academisch debat en de omlijning van het genre gebruikelijk zou worden.⁵⁰

Een voorbeeld van een artikel waarin het rockumentary-genre als een opzichzelfstaande subgenre van muziekdocumentaires wordt behandeld is in "Rock on Reel: The Rise and Fall of the Rock Culture in America Reflected in a Decade of 'Rockumentaries'" van mediaprofessor George Plasketes. Plasketes stelt dat het genre voortkwam uit de intieme relatie tussen rockmuziek en de videocamera, die in de jaren zestig opbloeide en zich uitte in een groot aantal films in de *cinéma vérité* of direct cinema-stijl. Rockmuziek belichaamde de culturele veranderingen die in deze tijd plaatsvonden. Daarnaast verbond het alle verschillende culturele (sub)groepen die zich afzetten tegen het 'establishment', waardoor deze films volgens Plasketes een "rockcultuur" vertegenwoordigen in plaats van counterculture (onder meer vanwege het verschil in de keuze van vrijetijdsbesteding tussen bijvoorbeeld hippies en jeugd uit de arbeidersklasse).⁵¹

Plasketes heeft hiermee een van de weinige discussiepunten aangehaald die ten aanzien van muziekdocumentaires in de jaren zeventig en tachtig leefde: namelijk de vraag in hoeverre de stijlen *cinéma vérité* en direct cinema bruikbaar zijn als methodes om sociaal-maatschappelijke onderwerpen aan te kaarten. Daaronder valt ook de opkomst van een

⁴⁹ R. Serge Denisoff en William D. Romanowski, *Risky Business: Rock in Film* (Somerset, United Kingdom: Routledge, 1991), <http://ebookcentral.proquest.com/lib/kb/detail.action?docID=4930729>; Philip Jenkinson en Alan Warner, *Celluloid Rock: Twenty Years of Movie Rock* (New York: Warner Books, 1976); Jan Stacy en Ryder Syvertsen, *Rockin' Reels: An Illustrated History of Rock & Roll Movies* (Chicago: Contemporary Books, 1984); David Ehrenstein, Bill Reed en Ed Caraeff, *Rock on Film* (New York: Delilah Books, 1982).

⁵⁰ Ehrenstein, Reed, en Caraeff, *Rock on Film*.

⁵¹ George M. Plasketes, "Rock on Reel: The Rise and Fall of the Rock Culture in America Reflected in a Decade of 'Rockumentaries'," *Qualitative Sociology* 12, nr. 1 (1 maart 1989): 56–70, <https://doi.org/10.1007/BF00989244>.

transnationale maatschappelijke beweging zoals de counterculture of rockcultuur en de rockfilms waarmee die bewegingen werden vastgelegd. Filmcriticus en mediaprofessor Stephen Mamber stelde in 1973 al dat die filmstijlen beter geschikt zijn om kleinere onderwerpen aan te snijden, die aanspreken tot het publiek dat zichzelf in het onderwerp herkent.⁵²

Hoewel sommige critici dus vraagtekens zetten bij de mogelijkheid dat films over rockcultuur een cultureel belang hebben, probeerde communicatieprofessor Jon Radwan een generiek model op te stellen waarmee het culturele belang van rockfilms kan worden onderzocht. Hiervoor heeft hij van een aantal Amerikaanse rockfilms onderzocht welke invloed zij in de periode 1955-1964 hadden op de Amerikaanse cultuur, voordat Britse producties en bands invloed begonnen uit te oefenen.⁵³ Daarmee lijkt Radwan volledig de invloed van regisseurs, instituties en bewegingen in de filmindustrie te negeren.

In zijn generieke model onderscheidt Radwan drie assen met gradaties van karakteristieken van het rockfilmgenre. De films kunnen binnen dit model op basis van hun eigenschappen geplot en geclassificeerd worden. De eerste as van 'narrativiteit' betreft hoeveel de film afhankelijk is van een plot en een verhaal.⁵⁴ De tweede as wordt gevormd door de 'indexicaliteit' van de film, dus hoeveel het filmbeeld een relatie heeft met de historische realiteit en daarmee in overeenstemming is.⁵⁵ De laatste as wordt gevormd door de rol die muziek in de film speelt of welke functie die vervult.⁵⁶

Volgens Radwan vormt de rockumentary niet een eigen subgenre, maar valt deze binnen de laatste as aan de zijde waarin de muziek of een muzikaal optreden hoofdrol speelt in een film. De muziek vervult een 'diegetische functie', dat betekent dat de kijker niet zelf hoeft in te vullen waar het geluid vandaan komt of hoe het optreden eruitziet.⁵⁷ Dit wordt bereikt door de synchrone opname van beeld en geluid, die mogelijk werd met de ontwikkelingen op technologische gebied. Verder kunnen de rockumentaries dan in principe nog variëren langs de indexicale en narratieve as.

⁵² Stephen Mamber, "Cinéma Vérité and Social Concerns," *Film Comment* 9, nr. 6 (1973): 8–15.

⁵³ Jon Radwan, "A generic approach to rock film," *Popular Music and Society* 20, nr. 2 (1 juni 1996): 155–158, 169, <https://doi.org/10.1080/03007769608591625>.

⁵⁴ Radwan, "A generic approach," 158.

⁵⁵ Radwan, 161.

⁵⁶ Radwan, 164.

⁵⁷ Radwan, 164.

Hoewel Radwan met zijn werk de eerste stappen richting een generisch raamwerk voor de analyse van rockfilms heeft gezet, is het nog niet alomvattend en stopt zijn onderzoek op het moment dat de 'echte' rockfilms en rockdocumentaries nog moesten worden gemaakt (na 1964). Deze eerste aanzet is onder meer verder uitgewerkt in de dissertatie "Rockumentary: Style, Performance & Sound in a Documentary Genre" (2011) van Michael Brendan Baker. Baker stelt hierin dat Radwans erkenning van de waarde van authentieke verbeelding van rockmuziek (aan de hand van de indexicaliteit-as) binnen rockcultuur cruciaal was om deze films te kunnen onderscheiden van rockfilms met fictionele verhaallijnen. Met behulp van het model met de drie assen en de notie van authenticiteit kan de complexiteit van het genre van de rockfilm goed uiteen worden gezet en de populariteit van deze films aldus Baker beter worden begrepen.⁵⁸

Baker stelt in zijn dissertatie de vraag of er sprake is van een stijl of van een apart genre als er over rockumentary wordt gesproken. Om hier antwoord op te geven onderzoekt hij de manier waarop de muziek in deze films wordt gerepresenteerd en welke visuele strategieën filmmakers daarvoor in hun films gebruiken. Daartoe maakt hij onder meer een historisch overzicht van de ontwikkelingen van muziekdocumentaires. Baker stelt dat er in de jaren vijftig en zestig enerzijds een journalistieke en anderzijds een impressionistische visuele strategie bij het maken van rockfilms werd geïntroduceerd. Na verloop van tijd was het gebruik van een van deze strategieën niet zozeer een esthetische of conceptuele keuze, maar een conventie of formule die gangbaar werd binnen een eigen afgebakend genre.⁵⁹

Voortbouwend, maar tegelijkertijd afwijkend van Baker schrijft Laura Niebling in *Populäre Musikkulture im Film. Inter- und transdisziplinäre Perspektiven* (2016) dat er door de tijd heen verschillende soorten benamingen van 'de muziekfilm' zijn geweest: van documentaire tot rockumentary zoals we die nu kennen, wat in feite een promotiefilm is. Oorspronkelijk werd rockumentary als een genre begrepen in plaats van een stijl, waaronder weer verschillende genres vielen (van concertfilm tot studioverslag). De meest gedocumenteerde muziekfilmformats worden zowel in journalistiek als in academische werk vaak als genre gebruikt. Niebling kiest er daarom voor om hun status als genre te behouden

⁵⁸ Baker, "Rockumentary," 60–61.

⁵⁹ Baker, 114.

in een model waarin rockdocumentaries eerder een concept van presentatie en productie zijn dan een opzichzelfstaand genre.⁶⁰

Bij muziekdocumentaires wordt meestal uitgegaan van een idee, waarvoor verschillend materiaal wordt verzameld en ‘bottom-up’ wordt gecreëerd, terwijl de rockumentary vaak gebruik maakt van een script. De afstand die de maker heeft op het materiaal in het geval van de muziekdocumentaire biedt de mogelijkheid om dingen na te spelen op ‘performatieve’ manier. Rockdocumentaries bevatten daarentegen (op de avant-garde stroming na) amper gespeeld of fictief materiaal. Dit laatste heeft waarschijnlijk te maken met de iconische status van de protagonisten van de film (de artiesten) waar de filmmakers niet te veel aan willen tarten.

De muziekdocumentaire is volgens Niebling dus vaker objectiever, beschrijvend en wordt er geprobeerd om context te scheppen. Voor de rockumentary wordt daarentegen een emotionele aanpak gekozen, met gebruik van aangename beelden die contrasteren met het ‘documentatie’ deel dat inherent aan de term zelf is. In beide gevallen wordt wel nagedacht over de encenering.⁶¹ In de vroege periode van het bestaan van het genre, het tijdperk van de direct cinema, zijn de rockumentary en muziekdocumentaire echter vrijwel niet van elkaar te onderscheiden. Ze hebben beide rockmuziek/rockcultuur als onderwerp en de eerste films hebben een sterk (afstandelijk) documentair gehalte, wat pas veranderde toen er een nieuwe lichter jongere filmmakers de hoek om komt kijken. Vanaf de jaren zeventig kwam er steeds meer nadruk te liggen op de contextuele jeugdcultuur in plaats van de concerten.⁶²

1.3.2 Festivalfilms en de counterculture

Veel onderzoekers erkennen dat de manier waarop festivals in films werden gerepresenteerd van invloed was op het beeld dat ontstond van de *counterculture*. Hoewel popfestivals (of rockfestivals) geen nieuw fenomeen waren in de jaren zestig, werden ze uiteindelijk beschouwd als plekken waar mensen de *scene* of levenswijze van de

⁶⁰ Carsten Heinze en Laura Niebling, red., *Populäre Musikkulturen im Film: Inter- und transdisziplinäre Perspektiven*, Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft (Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2016), 113–115, <https://www.springer.com/de/book/9783658108953>.

⁶¹ Heinze en Niebling, *Populäre Musikkulturen*, 116.

⁶² Heinze en Niebling, 35–36.

counterculture konden ervaren.⁶³ Het Woodstock-festival van 1969 wordt zowel in academische literatuur als populaire literatuur het meest behandeld en bijvoorbeeld omschreven als een plek waar “de muziek, de muzikanten en de fans zich op een of andere manier hadden samengesmeed tot een alternatieve, politieke gemeenschap – een ‘Woodstock Nation’ – die zich tegen de dominante ideologie afzette.”⁶⁴ Dergelijke uitspraken lijken erop te wijzen dat de festivals invloedrijk waren in de ontwikkeling van het wereldbeeld van de tegencultuur in de jaren zestig, hoewel de ‘Woodstock Nation’ in het boek van dit betreffende citaat niet als tegencultuur wordt gedefinieerd.

Bij de bespreking van het Woodstock-festival en Altamont Free Concert constateert historicus Hans Righart dat een grimmige somberheid de kop op had gestoken in de internationale pop- en jongerencultuur en dat dit goed te merken was in het verschil tussen de twee voorgenoemde festivals. Waar vóór Woodstock ‘Nog nooit [...] eerder zo veel mensen, zo lang, zo dicht bij de Tuin van Eden [waren] gekomen’⁶⁵, representeerde het festival in Altamont met vier doden het einde van de droom van de jaren zestig.⁶⁶ Hoewel Righart hier wederom niet expliciet schrijft dat deze beeldvorming het gevolg was van de manier waarop de festivals in een documentairefilm waren gerepresenteerd, is dat wel het geval in een aantal andere onderzoeken.

Zo schreef de socioloog Richard Peterson in 1973 al dat de verbeelding van de festivals (en Woodstock voorop) in verschillende media, in ieder geval in de jaren zestig, verantwoordelijk was voor het beeld dat vervolgens van de beweging bestond.⁶⁷ Thomas S. Kitts heeft voor het artikel ‘Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: *Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter*’ een analyse gemaakt van de ‘grote drie’ Amerikaanse festivals van de jaren zestig aan de hand van de gepubliceerde films. Hij schrijft dan ook dat een groot deel van wat wij tegenwoordig weten en herinneren van de festivals afkomstig is van deze drie documentaires.⁶⁸ Volgens de auteur representeert elke film een

⁶³ Richard A. Peterson, “The unnatural history of rock festivals: An instance of media facilitation,” *Popular Music & Society* 2, nr. 2 (1973): 102.

⁶⁴ Eigen vertaling. John Street, *Music and Politics* (New York, NY: John Wiley & Sons, 2013), hfdst. 6, Google Play Books.

⁶⁵ Hans Righart, Paul Luykx, en Niek Pas, *De wereldwijde jaren zestig: Groot-Brittannië, Nederland, de Verenigde Staten* (Utrecht: Instituut Geschiedenis van de Universiteit Utrecht, 2004), 254.

⁶⁶ Righart, Luykx, en Pas, *De wereldwijde jaren zestig*, 253–56.

⁶⁷ Peterson, “The unnatural history,” 110.

⁶⁸ Thomas M. Kitts, “Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter,” *The Journal of Popular Culture* 42, nr. 4 (2009): 715–17, <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2009.00704.x>.

fase in de opkomst en ondergang van de *counterculture* van de jaren zestig, waarbij de filmmakers de beelden manipuleren om de toenemende mythische overlevering van de festivals te interpreteren, creëren en vast te leggen.⁶⁹ *Monterey Pop* toont zodoende de romantische geest van de *sixties' counter-culture* en de Summer of Love, die vervolgens in *Woodstock* wordt voortgezet als pastorale droom (hoewel hier ook de lelijke kant zichtbaar wordt) en uiteindelijk in *Gimme Shelter* volledig ten onder gaat.⁷⁰

In dezelfde stijl heeft George Plasketes vier festivalfilms, van *Monterey Pop* tot *The Last Waltz* (1978) onderzocht. Plasketes herkent in de vier films een ontwikkeling (opkomst tot ondergang) van de rockcultuur en de utopische dromen die daaraan verbonden waren. In de jaren tachtig werd de muziekwereld steeds commerciëler, hoewel dat bij Monterey in feite werkelijk in gang is gezet.⁷¹ De levensstijlen waren niet houdbaar en de (illusie van een) vredige communale gemeenschap had wellicht nooit echt bestaan, maar was na de escalatie op Altamont en de Manson-moorden ervoor werkelijk niet langer houdbaar. *Monterey Pop* en *Woodstock* representeren daarom de geboorte van de rockcultuur en *Gimme Shelter* was het einde van de droom.⁷²

De manier waarop de Maysles-broers *Gimme Shelter* hebben gemaakt toont volgens Plasketes een poging om het utopische gedachtengoed, de droom van de 'Age of Aquarius', nog een beetje te beschermen en de schuld voor het moordlustige einde te leggen bij de Hell's Angels. Ze hebben de Woodstockiaanse idealen van de jeugdige onschuld van groepen die in grote getalen bijeenkomen geprobeerd te mythologiseren.⁷³

In de bundel *Countercultures and Popular Music* heeft Gina Arnold, een van de essayisten, *Woodstock* en *Gimme Shelter* kritisch onderzocht. De in deze films gemedieerde eigenschappen van vermaak, escapisme en een wereldlijk gedachtengoed hadden volgens de auteur meer te maken met de artistieke vrijheid van de filmmakers dan met de festivals zelf. Ze noemt het stukjes 'culturele propaganda' (en legt hierbij zelfs een verband met Leni Riefenstahl) waardoor het gevoel van de festivalgangers werd versterkt dat zij aanwezig waren bij een historisch moment.⁷⁴ In haar conclusie stelt Arnold dat de films een sterke

⁶⁹ Kitts, "Moments of Definition," 715–16.

⁷⁰ Kitts, 717.

⁷¹ Plasketes, "Rock on Reel," 66.

⁷² Plasketes, 65.

⁷³ Plasketes, 65.

⁷⁴ Jediah Sklower en Sheila Whiteley, *Countercultures and Popular Music*, 1ste dr. (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014), 134–135.

ideologische visie verspreiden die tot vandaag de dag doorleeft op rockfestivals. Volgens deze stelling definiëren de concertgangers (het publiek) zich als rebellerend, *countercultural* en liberaal terwijl ze in werkelijkheid grotendeels gedwee, passief en conservatief zijn.⁷⁵

Een van de meest uitvoerige werken over de herinnering aan popfestivals in de jaren zestig is echter de bundel onder redactie van Andy Bennett, namelijk *Remembering Woodstock* (2004). In deze bundel wordt onderzocht waarom en hoe Woodstock een dergelijke iconische status heeft kunnen verkrijgen en wordt een poging gedaan om te onderscheiden wat precies feit en fictie is van het beeld dat tegenwoordig nog van het festival bestaat. Onder meer wordt gekeken naar hoe het festival en de film de mythe van de 'kracht van muziek' om politieke actie te motiveren hebben kunnen creëren.⁷⁶

Dit onderzoek heeft gewezen op de ongemakkelijke relatie tussen commercieel gewin en escapisme. De kleine rol die voor het festival was weggelegd voor het laten opbloeien van een vorm van politiek activisme, werd later overstelpt door de mythe van het festival zelf. Bovendien wordt hierin ook opnieuw benadrukt hoe de film over Woodstock ervoor heeft gezorgd dat de herinnering eraan werd geconsolideerd en gevormd, omdat er volgens de auteurs in die tijd op journalistiek niveau nog weinig aandacht was voor festivals.⁷⁷ Toch weten de makers van deze bundel zelf niet te ontsnappen aan een verdere mythologiseren van het festival, in de manier waarop het wordt afgeschilderd als een unieke gebeurtenis die representatief zou worden voor een tijdperk.⁷⁸

Vanuit een andere invalshoek is de gelijktijdige ontwikkeling van muziekdocumentaires/rockdocumentaries en de filmstijlen direct cinema en cinema vérité onderzocht. Marion Leonard en Robert Strachan beargumenteren met hun artikel "Rockumentary: Reel to Real: Cinema Verité, Rock Authenticity and the Rock Documentary" dat er een duidelijke discursieve en esthetische overeenkomst was tussen enerzijds rockmuziek en de direct cinema en cinema vérité stijlbewegingen. In de rockmuziekwereld werd authenticiteit nagestreefd, of zette die zich ten opzichte van pop en rock-'n-roll in ieder geval neer als een serieus en cultureel relevant genre waarin de 'protagonisten' hun ware

⁷⁵ Sklower en Whiteley, *Countercultures*, 9–10, 136–37.

⁷⁶ Andy Bennett, red., *Remembering Woodstock* (London: Routledge, 2004), xiv.

⁷⁷ Bennett, *Remembering Woodstock*, 55–70.

⁷⁸ Ian Inglis, "Andy Bennett (ed.), *Remembering Woodstock*," *Volume! La revue des musiques populaires*, nr. 9: 1 (2012): 170–72; Phil Miles, "Book Review: *Remembering Woodstock*," *Sociology* 40, nr. 1 (2006): 200–201, <https://doi.org/10.1177/003803850604000118>.

gevoelens kwijt konden. Aanhangers van de filmstijlbewegingen streefden ernaar om gebeurtenissen vast te leggen zoals ze werkelijk gebeurden. In het artikel wordt onderzocht hoe de stijl- en genreconventies van verité (zo noemen zij direct cinema en cinéma vérité onder één noemer) overgingen in de rockumentary. De blijvende thema's van de rockumentary zijn volgens hen in het bijzonder de narratieven van roem in de muziekindustrie en discoursen rondom authenticiteit, kunst en handel binnen rockcultuur.⁷⁹

De auteurs stellen dat de films niet los te zien zijn van de industrie waarin ze zijn geproduceerd, namelijk de muziekindustrie en filmindustrie. In de loop der tijd werden rockumentaries meestal puur als promotiemateriaal voor de muziek van de artiest(en) die aan het project verbonden is (zijn) gemaakt. Hierdoor versterkten en vergrootten ze het beeld van de sterrenpersoonlijkheden daarin alleen maar, in plaats van die aan de kaak te stellen of te ontleden.⁸⁰ In andere gevallen hebben de filmmakers zich als doel gesteld om een onafhankelijk beeld te schetsen van een artiest en is het eindresultaat daarmee bedoeld als een bevestiging van de autonomie van een regisseur.⁸¹ Het resultaat van deze twee methodes komt volgens de auteurs echter op hetzelfde neer; de rockumentary speelt een grote rol in het creëren en (her)bevestigen van populaire culturele narratieven die veelvoorkomend zijn binnen de 'gangbare kennis van muzikfans en journalisten.'⁸²

De kwestie van authenticiteit staat vanaf de jaren zestig voorop in de correlatie tussen het documentair genre en rockmuziek. Binnen het 'discours' van rockmuziek (rockcultuur) groeide vanaf het midden van de jaren zestig namelijk, op basis van romanticisme, het belang van oprechtheid van de artiesten bij het uiten van hun ziel en psyche. Bovendien was het genre getuigend van de wisselwerking/tegenstelling van enerzijds commercialiteit en de 'noodzaak' van kunst om authentiek te zijn.⁸³

Voor documentaires in de oorspronkelijke vérité stijl geldt dat authenticiteit verbonden is aan het streven om de werkelijkheid zo correct mogelijk vast te leggen. Het idee dat documentaires in de eerste plaats een observationele aard moesten hebben, is dan ook in deze periode ontstaan. Deze op transparantie gegroundveste methode werd zodoende

⁷⁹ Marion Leonard en Robert Strachan, "Rockumentary: Reel to Real: Cinema Verité, Rock Authenticity and the Rock Documentary," *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, 2009, 284.

⁸⁰ Leonard en Strachan, "Rockumentary," 284–85.

⁸¹ Leonard en Strachan, 285.

⁸² Leonard en Strachan, 285.

⁸³ Leonard en Strachan, 285.

een perfect medium voor de representatie en instandhouding van rock-authenticiteit, waarbij het belang van het liveoptreden uiteraard ook een rol speelt.⁸⁴ Het liveoptreden was namelijk bij uitstek belangrijk voor het onderschrijven van de authenticiteit van een band/artiest, omdat er door ontwikkelingen in de muziekindustrie veel gebruik werd gemaakt van studietechnieken (zoals een producent en sessiemuzikanten) om een bepaald geluid te creëren. De opname van een liveoptreden dient zodoende als een bewijsmiddel van de kunde van de artiesten en een bevestiging van het romantische ideaal van rock.⁸⁵

1.3.3 Positionering onderzoek

Kort resumerend komt de discussie van de ontwikkeling van het documentaire genre neer op een verloop van Nichols' categorisatie van documentaires tot de vraag of muziekdocumentaires/rockumentary een eigen genre vormen (Baker) of dat het een stijlform is van de muziekdocumentaire (Niebling). Daarnaast gaat het over de vraag van in hoeverre de actualiteit in documentaires wordt gerepresenteerd en sterker nog in hoeverre dat überhaupt kan. De vraag is eigenlijk niet of het waarheidsgetrouw is wat er wordt getoond, maar of de manier waarop de realiteit wordt gerepresenteerd staft met de claim van de documentaire: namelijk dat de documentaire de waarheid laat zien.⁸⁶ Hieraan verbonden is tevens de kwestie van mythologisering, want de manier waarop die 'werkelijkheid' wordt neergezet kan de mythevorming in de hand werken.

In de analyses van festivalfilms ligt vooral de focus op de plek die de festivals innamen in de wat wordt beschouwd als de 'opkomst en ondergang' van de *counterculture* die werd gekenmerkt door 'love, peace and music', de hippies en de 'Woodstock Nation'. De relatie tot *Woodstock* als zogenaamd summum van een decennium wordt daarbij steevast aangehaald. Bovendien wordt hierbij weinig tot geen aandacht besteed aan de relatie tot (en invloed van) de ontwikkelende filmstijlen van *cinéma vérité* en *direct cinema*.

⁸⁴ Leonard en Strachan, "Rockumentary," 285–286.

⁸⁵ Leonard en Strachan, 286.

⁸⁶ Louise Spence en Vinicius Navarro, *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011), 2.

In deze thesis wil ik, voortbouwend op het werk van Marion Leonard en Robert Strachan, de nadruk op authenticiteit (vanuit rockcultuur) onderzoeken en de manier waarop die authenticiteit door de filmstijlen versterkt wordt.

1.4 Methode

Chris Vos heeft in *Bewegend verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (2004) op basis van (media)theoretici John Fiske, Robert Flaherty en Pierre Sorlin een poststructuralistische reflectietheorie voor een kwalitatieve analyse op basis van sociaalhistorische context opgesteld. Volgens deze theorie moet een onderzoeker zowel het object (zoals een film) als het kennissysteem waarin de film is geproduceerd onderzoeken om het object werkelijk te kunnen begrijpen.⁸⁷ De analysemethode bestaat uit vijf aandachtsvelden, die Vos heeft opgehangen aan een verscheidenheid van (film)theoretici. Deze velden zijn respectievelijk: de algemene maatschappelijke context van de film; de filmhistorische context; de productiegeschiedenis; een analyse van de cinematografische laag, de narratieve laag en de symbolische/ideologische laag de film; tot slot de receptie van de film.⁸⁸ Deze aandachtsvelden zijn onderverdeeld in kleinere 'deelvelden', die afhankelijk van de onderzoeksvraag en het soort film vaker worden toegepast.

Hoewel de methode van Vos erg breed is en niet specifiek is toegespitst op onderzoek naar (muziek)documentaires, bevatten analyses van films uit dit genre veel soortgelijke aandachtsvelden. Zo bestaat het boek *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video* (2014) uit negentien essays met analyses van historisch significante documentaires uit diverse invalshoeken. Ondanks de verschillende soorten vraagstellingen staat bij vrijwel ieder onderzoek de analyse van cinematografische, narratieve en symbolische laag centraal. De keuze van cinematografische methodes wordt gestuurd door de mogelijkheden van bestaande filmtechnieken, genreconventies en filmstijl van de regisseur. Voor deze drie onderdelen is daarom veel aandacht, maar daarnaast ook

⁸⁷ Chris Vos, *Bewegend verleden: inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's* (Amsterdam: Boom, 2004), 120–121.

⁸⁸ Vos, *Bewegend verleden*, 122–125.

specifiek voor dialectische effecten van montagetechnieken en de vormgeving van geluid (zoals muziek en nasynchronisatie).⁸⁹

In analyses van documentaires die in de direct cinema en cinéma vérité stijlen zijn gemaakt wordt voornamelijk gerefereerd aan montagetheorie van de Russische filmmaker Sergei Eisenstein, omdat hierbij doorgaans geen gebruik wordt gemaakt van een vooropgesteld script. Volgens deze theorie komt de betekenis van een film voort uit de montage in plaats van de inhoud, de narratieve structuur of de aanwijzende (*indexical*) relatie tussen het fotografische beeld en het echte object dat het moet representeren.⁹⁰ Volgens Eisenstein is de betekenis van een daarom shot niet los te zien van de 'zin' (*phrase*) of de sequentie van shots waarin die geplaatst is. Het narratief van de film wordt gevormd door een dialectische spanning tussen verschillende sequenties (of *phrases*), waarbij de betekenis van een enkel shot wordt samengevoegd tot een 'intellectuele context'.⁹¹

In het geval van documentaires is onderzoek naar de filmstijl cruciaal om de 'stem' van de regisseur te ontrafelen; het toont hoe de logica en het perspectief van de documentaire(maker) aan de kijker wordt overgebracht en indiceert daarmee hoe de filmmaker tijdens het maken van de film met de historische wereld omging. De 'stem van de documentaire' en de filmstijl zijn daarom beide afhankelijk van cinematografische technieken zoals montage, geluid en belichting.⁹²

In dit onderzoek ligt de nadruk op representatie van een culturele stroming in documentairefilms en het (al dan niet) mythologiserende effect van verschillende methoden bij die representatie, bijvoorbeeld onder invloed van filmstijlen. Op basis van de bovengenoemde methoden heb ik in mijn analyse ingedeeld in de hiernavolgende aandachtsvelden.

In de eerste plaats is er aandacht voor de algemene maatschappelijke context waartegen de film zich afspeelt. Hier is aandacht voor de sociaal-culturele historische context van de film, zoals de tegencultuur, zoals die op dat moment het beste beschreven kan worden. Daarnaast wordt hier ook de geschiedenis van (de organisatie van) het betreffende festival uiteengezet en wordt het verloop ervan kort behandeld.

⁸⁹ Barry Keith Grant en Jeannette Sloniowski, red., *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, New and Expanded edition (Detroit: Wayne State University Press, 2014).

⁹⁰ Grant en Sloniowski, *Documenting the Documentary*, 38.

⁹¹ Grant en Sloniowski, 38.

⁹² Nichols, *Introduction to Documentary*, 69.

Vervolgens wordt op basis van primaire en secundaire bronnen over de betreffende films de filmhistorische context belicht. Hierbij gaat de aandacht naar de achtergrond van de filmstijl van de regisseur, andere personen of partijen die bij de productie van de film betrokken waren en het productieproces zelf. Deze context helpt bijvoorbeeld bij het duiden van de regisseurs' keuzes op cinematografisch gebied en de invloed van betrokkenen op de uiteindelijke vormgeving van het eindproduct.

Vervolgens wordt per sequentie de cinematografische laag en de symbolische/ideologische laag per thema geanalyseerd. Op het niveau van de cinematografische laag wordt de audiovisuele grammatica van de film onderzocht, dus de manier waarop de filmmaker het verhaal opbouwt en vormgeeft. Op basis van deze bevindingen wordt vervolgens iets gezegd over de ideologische/symbolische laag van de film, de representatie van mythe en de boodschap van de filmmaker.

1.5 Bronnen

De visuele primaire bronnen van dit onderzoek zijn in de eerste plaats de drie films die in het onderzoek centraal staan: *Festival* (1967) van Murray Lerner, *Monterey Pop* (1968) van Donn Alan Pennebaker en *Stamping Ground* (1971) van Hansjürgen Pohland en George Sluizer. Voor de analyse van alle drie de films is gebruik gemaakt van een heruitgave op DVD van de oorspronkelijke film. Voor deze heruitgaven zijn geen aanpassingen gemaakt aan de film en het DVD-format maakte dat de films makkelijk te onderzoeken waren.

Van *Stamping Ground* bestaan meerdere versies, waarvan een Engelse en een Duitse tegenwoordig in de omloop zijn. De film is dan ook bekend onder verschillende titels: *Stamping Ground*, *Love and Music* en *Rock Fieber*. In Nederland is op dit moment de Duitse versie (*Rock Fieber*) beschikbaar in bibliotheken en de Engelse versie (*Stamping Ground*) is op YouTube terug te vinden. Waar de Engelse versie begint met de geschiedenis van de term 'stamping ground', begint de Duitse versie met de titel *Rock Fieber*. Verwarrend genoeg komt de titel *Stamping Ground* echter ook voor in de begintitels van de Duitse versie en wordt de film in vrijwel iedere bron die over deze film gaat *Stamping Ground* genoemd. Het belangrijkste verschil tussen de twee versies komt enerzijds neer op een verschillende volgorde van artiesten en anderzijds op de aanwezigheid van zowel Duitse nasynchronisatie als teksten die over het beeld glijden.

De keuze voor een versie heb ik uiteindelijk gemaakt op basis van de kwaliteit van de beschikbare versies. De leenbare, Duitse versie had de beste kwaliteit. Vervolgens heb ik op basis van de artiesten en verschillende titels in Delpher achterhaald welke versie destijds in Nederland in de bioscoop te zien was. Daaruit bleek dat de ook de Duitse versie te zijn.⁹³ Het gebruik om de film bij zijn Engelse naam te noemen heb ik echter wel overgenomen in deze thesis. Verder heb ik qua geschreven primaire bronnen via de site Delpher gebruik gemaakt van krantenartikelen voor de contextanalyse van *Stamping Ground* en de andere documentaires.

De secundaire bronnen bestaan uit een groot aantal academische boeken (en recensies) en artikelen over (onder meer) de jaren zestig, counterculture, filmtheorie en documentaires. Deze heb ik geleend en verder grotendeels via het internet kunnen vinden of lenen via de Koninklijke Bibliotheek. Daarnaast heb ik voor de contextanalyse van de festivals gebruik gemaakt van populaire literatuur, die ik wederom online of fysiek geleend heb, of van websites. Voor informatie over de films heb ik in het bijzonder veel gebruik gemaakt van de sites van The Criterion Collection en die van Galerie Kralingen.⁹⁴ Als tertiaire literatuur heb ik enkele encyclopedieën gebruikt, namelijk een over documentaires en daarnaast een over de Amerikaanse jaren zestig.⁹⁵

⁹³ "Binnenkort Première van Kralingenfilm," *de Stem*, 17 juni 1971, Krantenbank Zeeland, <https://krantenbankzeeland.nl/issue/stm/1971-06-17/edition/null/page/11>; "Wereldpremière kleurenfilm over Kralingse popfestival," *Trouw*, 15 juni 1971, Dag druk, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ABCDDD:010828011>; "Stamping Ground," *Trouw*, 2 juli 1971, Dag druk, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ABCDDD:010827768>; John Müller, "Groetjes Uit Kralingen," *NRC Handelsblad*, 2 juli 1971, Dag druk, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=KBNRC01:000031638>.

⁹⁴ "Herinneringen aan het Holland Pop Festival 1970," Galerie Kralingen, <http://galeriekralingen.nl/hpf/index.php>; "Festival," The Criterion Collection, <https://www.criterion.com/films/28889-festival>; "Monterey Pop," The Criterion Collection, <https://www.criterion.com/films/720-monterey-pop>.

⁹⁵ Aitken, *Encyclopedia of the Documentary Film*; James Ciment, red., *Postwar America: An Encyclopedia of Social, Political, Cultural, and Economic History* (Armonk: Sharpe Reference, 2013).

2. *Festival* (1968)

Newport Folk Festival – Newport, 1963-1966

In dit hoofdstuk staat de film *Festival* (1967) van regisseur Murray Lerner centraal, waarin hij vier edities van het Newport Folk Festival heeft vastgelegd. De deelvraag die in dit hoofdstuk zal worden beantwoord luidt: *Hoe wordt counterculture op het Newport Folk Festival tussen 1963-1966 in de film 'Festival' (1967) gerepresenteerd?*

2.1. De 'folk revival' ontmoet de Amerikaanse sociale bewegingen en *counterculture*

De Amerikaanse folk traditie heeft haar wortels in de (immigratie)achtergrond van alle segmenten van de bevolking, waardoor deze qua invloed varieerde van de Britse eilanden en het Europese continent tot Afrikaanse slaven en Noord-Amerikaanse Indianen. De liedjes komen vaak van anonieme (volkse) componisten en worden op orale manier overgeleverd aan volgende generaties. De diepe wortels die folkmuziek hierdoor in het verleden heeft, maakt dat het tevens een diepe aantrekkingskracht heeft.¹

In *I Got A Song: A History of the Newport Folk Festival* schrijft Rick Massimo dat er een onderscheid te maken is tussen twee stromen of benaderingswijzen van mensen die zich in de negentiende en twintigste eeuw bezighielden met folkmuziek. Enerzijds werd dat volgens een *evolutionistische* insteek gedaan en anderzijds op volgens een *functionalistische* insteek.²

De evolutionisten waren van mening dat folkmuziek toebehoorde aan een vroeg stadium van culturele ontwikkeling en het daarom, als een soort kunstcollectie, met respect moest worden behandeld en bewaard. Bovendien moest deze stukken vanuit conservatief perspectief worden behoed van verloedering. Hiertoe werden al vanaf de achttiende eeuw verschillende verzamelwerken samengesteld en rond het begin van de jaren dertig van de twintigste eeuw werden de Verenigde Staten afgereisd om lokale folkmuziek op te nemen. In de nationale bibliotheek, de Library of Congress, werden deze in het Archive of American

¹ Ciment, *Postwar America*, 475.

² Rick Massimo, *I Got a Song: A History of the Newport Folk Festival* (Hanover, United States: Wesleyan University Press, 2017), 24-25.

Folk Song gearchiveerd door Robert Winslow Gordon, zijn opvolger John Lomax en diens zoon Alan.³ Alan Lomax speelde een belangrijke rol bij de koers die het Newport Folk Festival in de jaren 1963-1969 zou nemen.⁴

De functionalistische stroming was daarentegen van mening dat de waarde van folkmuziek niet alleen in haar zeer oude wortels lag, maar juist ook in de manier waarop de muziek in het heden op een dynamische en praktische manier kon worden ingezet. Volgens deze gedachte kon 'het gewone volk' met behulp van folkmuziek worden gemotiveerd om te strijden tegen racisme en onderdrukking.⁵

In de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw leidden snelle maatschappelijke veranderingen en instabiliteit, als gevolg van technologische ontwikkelingen en de depressie, ertoe dat traditionele folkmuziek in sterkere mate bij de Amerikaanse bevolking in zwang kwam.⁶ In deze periode kwam de functionalistische beweging dan ook sterk de voorgrond. Verschillende linkse, communistische en communistisch-georiënteerde groepen herschreven of eigenden zich folk-liederen toe, zodat ze voor hun doelen konden worden ingezet. Soms schreven dergelijke groepen daarvoor ook originele composities en reisden zij het land af om hun politieke boodschap middels hun muziek te verspreiden.

In de naoorlogse periode werd 'folk' een koepelterm voor verschillende muziekgenres, waaronder country, blues, ballades, gospel, bluegrass, *topical songs* (liedjes met actuele onderwerpen), en anderen, die op akoestische instrumenten werd gespeeld. Folk was zowel nieuwe als oude muziek, die putte uit verschillende lokale etnische, religieuze en volkse bronnen. Langzaam maar zeker werd het genre door de uitgaves van albums, radio-uitzendingen en concerten steeds commerciëler, waardoor het een nog groter publiek bereikte. Zodoende bestonden er in het naoorlogse Amerika drie complementaire beoefenings-vormen van folkmuziek. In de eerste plaats bleven mensen op lokaal niveau traditionele nummers spelen bij privé- of gemeenschapsaangelegenheden, zoals op kleine lokale muziekfestivals. Ten tweede werd er voortgebouwd op de traditionele verbintenis tussen folkmuziek en linkse arbeids- en burgerrechtenbewegingen. En als laatste ontwikkelde folk zich tot een commerciële onderneming. Zo werd het genre steeds

³ Massimo, *I Got a Song*, 24-25.

⁴ Cheryl Anne Brauner, "A Study of the Newport Folk Festival and the Newport Folk Foundation" (Masterthesis, Memorial University of Newfoundland, 1983), 59-61, <https://research.library.mun.ca/7693/>.

⁵ Massimo, *I Got a Song*, 25.

⁶ Ciment, *Postwar America*, 745.

aantrekkelijker voor commerciële platenbedrijven, die *hillbilly*- en *race music* uitbrachten. Hiermee wisten zij soms een groot publiek wist te bereiken, maar meestal aan de grenzen van de mainstream verbleef.⁷

Na de Tweede Wereldoorlog zouden de linksgeoriënteerde folkgroepen hun ideologisch getint politiek activisme voortzetten, maar inmiddels was de Koude Oorlog ook begonnen. De Verenigde Staten waren in de greep van de 'Red Scare' en alles wat naar communisme rook werd onder het mom van McCarthyisme verdacht gemaakt en gelasterd.⁸ Bands als the Weavers, die na de Tweede Wereldoorlog hits hadden met thema's als burgerrechten en arbeidsrecht, zouden in dit tijdperk als 'communistisch' worden geclassificeerd en konden vrijwel geen optredens meer boeken.⁹ Pete Seeger, een van de Weavers, zou vanaf 1963 een zeer belangrijke rol spelen bij de organisatie en invulling van het Newport Folk Festival.

Het Newport Folk Festival werd in 1959 voor het eerst georganiseerd door muzikliefhebber George Wein en heeft op twee onderbrekingen na (waarvan één van zestien jaar) sindsdien ieder jaar plaatsgevonden in het elitaire kustplaatsje Newport, Rhode Island in de Verenigde Staten. Folkmuziek beheerste deze tijd de top van de hitlijsten en 'Newport' werd gezien als een van de voorlopers van verschillende pop- en rockfestivals die in de jaren zestig in de Verenigde Staten opkwamen, zoals Woodstock. In de herinnering wordt Newport Folk herinnerd als een evenement waar het vermogen van muziek om de denkwijze van mensen – en in het verlengde daarvan zelfs de wereld – te veranderen werd verkend.¹⁰ Vooral in de eerste zes jaar van haar bestaan werd het festival geassocieerd met verschillende sociale en politieke bewegingen; van de Civil Rights Movement tot de anti-Vietnamoorlog (vredes) beweging en milieubewegingen. Tegelijkertijd diende het festival als een middel om traditionele muziek, die in de vergetelheid begon te raken, levend te houden.¹¹ In dit opzicht zijn zowel invloeden van de evolutionistische als de functionalistische stroming te herkennen.

⁷ Ciment, *Postwar America*, 745.

⁸ Paul J. Achter, "McCarthyism | History & Facts," Encyclopedia Britannica, geraadpleegd 17-05-2019, <https://www.britannica.com/topic/McCarthyism>.

⁹ Ciment, *Postwar America*, 746.

¹⁰ Massimo, *I Got a Song*, 15.

¹¹ Massimo, 16-18.

Organisator George Wein speelde bij het organiseren van het festival handig in op de commerciële potentie van de naoorlogse folk-revival. Sinds zijn jeugd was de organisator actief geweest in de muziekindustrie en hij opende begin jaren vijftig de Storyville jazzclub in Boston. In samenwerking met jazzliefhebbers Elaine en Louis Lorrillard zette Wein vervolgens in de eerste instantie in 1954 het Newport Jazz Festival op. Het evenement was een succes en werd daardoor een jaarlijkse aangelegenheid, waarbij artiesten uit andere muziekgenres regelmatig een tijdvak toebedeeld kregen; zo ook steeds populairder wordende folk-muzikanten. Tegen het einde van de jaren vijftig kreeg de folk-revival steeds meer momentum, wat in Boston gekenmerkt werd door het groeiende aantal studenten dat van Cambridge richting de folk thema-avonden in Weins Storyville club stroomde.¹²

Wein realiseerde zich door deze groeiende vraag en interesse dat er potentie was voor een folkfestival en dat deze als tegenhanger van het jazzfestival in Newport elke zomer kon worden gehouden. Een dergelijk evenement was geen nieuw verschijnsel in de Verenigde Staten, maar Wein wilde de schaal en verscheidenheid aan artiesten vergroten in de zin dat hij folk-acts uit het hele land zocht die konden optreden. Om deze acts te vinden werkte hij vanaf het begin al samen met een 'folk native'; iemand die goed thuis was in de scene en hielp bij het definiëren van wat folk was of zou moeten zijn. In de eerste plaats was dat Albert Grossman. Hij was een muziekliefhebber met een talent voor zakendoen die later verschillende artiesten managede die in de jaren zestig wereldberoemd zouden worden, waaronder Bob Dylan en Janis Joplin.¹³

De eerste twee edities waren een beperkt succes en bewezen dat minder bekende folk acts een festival konden delen met de bekendere artiesten. Bovendien trok het festival veel managers en platenlabels die op zoek waren naar nieuw talent, wat leidde tot een commercialisering van sommige traditionele folkartiesten. De relatief lage opkomst maakte echter dat de organisatie verlies leed, omdat de kosten voor het boeken van de bekende artiesten niet volledig werd terugverdiend.¹⁴

Door ongeregeldheden tijdens het Newport Jazz Festival in 1960 kreeg Wein in de twee volgende jaren van het stadsbestuur geen toestemming om een folkfestival te organiseren, wat uiteindelijk in 1963 werd teruggedraaid. De 'folk native' Grossman hield

¹² Massimo, *I Got a Song*, 21-23.

¹³ Massimo, 30.

¹⁴ Brauner, "Study of the Newport Folk Festival," 52-55.

zich inmiddels meer bezig met het managen van artiesten en werd vervangen door oud-Weaver lid Pete Seeger.¹⁵ De invloed Seeger op het festival moet niet worden onderschat. Vanaf het begin van de folk-revival in de jaren veertig werd de folk scene beheerst door de bovengenoemde tweestrijd tussen de evolutionisten en de functionalisten, wat tijdens de eerste twee edities van het festival een rol bij de organisatie had gespeeld. Seeger bevond zich, als linksgeoriënteerde folkartiest die politiek beladen nummers schreef en tevens traditionele folk-liederen speelde, in het midden van dit spectrum. Bij de organisatie van het festival vertaalden deze omstandigheden zich naar een tweevoudige vraag, die de koers van het festival zou bepalen: Wat is folkmuziek en wat kan het doen?¹⁶

Onder invloed van de folk-conservator Alan Lomax was Seeger ervan overtuigd dat het commerciële oogmerk van de voorgaande festival edities moest worden afgezien, zodat het unieke en authentieke karakter van lokale folktradities niet bedreigd zou worden door commercialisering.¹⁷ Zodoende stemde George Wein toe dat het festival non-profit werd en de optredende artiesten, conform de vakbond richtlijnen, vijftig dollar per dag zouden verdienen. Hierdoor konden de inkomsten ten dienste van de missie van de stichting worden ingezet. Het geld was bestemd voor educatie over folk-cultuur en -tradities en daarnaast om lokale talenten een podium te bieden. Samen met folk traditionalist Theodore Bikel stelden Wein en Seeger een raad van zeven kenners samen die elk een tak van de folk wereld representeerden.¹⁸

De commerciële, grote folk-acts vormden tussen 1963 en 1969 nog altijd de ruggengraat van het festival en hun aantrekkingskracht maakte financiële ruimte vrij voor honderden kleine, onbekende artiesten. Terwijl de avonden werden gereserveerd voor concerten, bestond het dagprogramma van het festival voornamelijk uit thematisch ingedeelde workshops die vaak door een al dan niet bekende artiest werd geleid, informele concerten, seminars en sessies. Daarnaast werden er kinderconcerten georganiseerd. De festivals duurden in de eerste instantie drie dagen, maar liepen aan het eind van de jaren zestig richting een week.¹⁹ De film *Festival* werd samengesteld uit beeldmateriaal van de vier edities tussen 1963 en 1966. Op basis van de 'stand van zaken' in 1963 werden richtlijnen

¹⁵ Massimo, *I Got a Song*, 42–43.

¹⁶ Massimo, 15.

¹⁷ Brauner, "Study of the Newport Folk Festival," 59–60.

¹⁸ Massimo, *I Got a Song*, 44–45.

¹⁹ Brauner, "Study of the Newport Folk Festival," 1, 62–63.

opgezet van wat voor soort muziek vertegenwoordigd moest worden op het festival: blues, gospelmuziek, oude en nieuwe ballades, countrysnaarmuziek en folk-liedjes. Daarnaast moesten er minstens twee voorbeelden van niet-Engelse Amerikaanse traditionele muziek vertegenwoordigd zijn, zoals van de Eskimo's, Indianen en Pennsylvania Dutch, of van (nog) recentere immigratiegroepen zoals Joodse of Porto-Ricaanse folk en de vele andere die de Amerikaanse *melting-pot* representeerden. Gedurende de eerste paar jaar was er een relatief grote aanwezigheid van 'city folksingers' die als gevestigde artiesten veel mensen naar het festival zouden trekken, zoals Peter, Paul and Mary.²⁰ Zodoende kwamen er tijdens de eerste editie 75 artiesten naar het festival en in 1964 zelfs 228. Het bezoekersaantal groeide ook van rond de vijfendertigduizend naar zeventigduizend. De logistieke problemen die dit opleverde maakte dat het festival in 1965 werd verplaatst naar een grondgebied van veertien hectare buiten de stad.

2.2. Direct cinema volgens een eigenzinnige visie

Murray Lerner was naar eigen zeggen van jongs af aan al een liefhebber van de lokale Amerikaanse folkmuziek en wilde dat bovendien vastleggen op film, hoewel daar volgens hem in die tijd geen interesse voor leek te zijn.²¹ Hij woonde in Greenwich Village (the Village) in New York City, dat in de jaren zestig een broeiplaats voor de *counterculture*-beweging was, zoals San Francisco aan de Amerikaanse westkust.²² In The Village kwam Lerner regelmatig in clubs waar folkmuziek werd gespeeld en een aantal van de grotere namen binnen het genre optraden. Zodoende werd hij gevraagd om te helpen het Newport Folk Festival vast te leggen en een archief aan te leggen, aangezien dat nog op zeer amateuristische manier werd gedaan. Tijdens het filmen realiseerde hij hoe de muziek op het festival werd gebruikt om ideeën te verspreiden die nog niet eerder (op die manier) werden geuit. Hierom wilde hij de film niet om de optredens laten draaien, maar om de manier waarop de nieuwe generatie zichzelf met behulp van muziek uitte.²³

²⁰ Brauner, "Study of the Newport Folk Festival," 74–75, 125.

²¹ Daniel Lieberfeld, "'Involved with the music': an interview with Murray Lerner," *The Sixties* 2, nr. 2 (1 december 2009): 284, <https://doi.org/10.1080/17541320903346551>.

²² Ciment, *Postwar America*, 421.

²³ Lieberfeld, "'Involved with the music,'" 284.

Het gedachtegoed van de tegencultuur is volgens Lerner tevens terug te zien in de opkomst van direct cinema, het documentaire genre waar de film onder valt, omdat beide bewegingen gebaseerd op het idee dat 'de realiteit' tot leven moest worden gebracht. Op het gebied van muziek was die 'realiteit' folkmuziek; het onderscheidde zich van de muziek die in grote concertzalen werd gespeeld, mede doordat het een sterker 'volks' karakter had. Direct cinema was overeenkomstig met dit idee een afwijzing en breuk van de conventies van Hollywood.²⁴ Mensen voelden zich aldus Lerner gebruikt en afgehouden van een realistische ervaring van het leven, daartoe keerden zij zich af van commerciële muziek en crooners als Frank Sinatra. De manier waarop het leven werd gepresenteerd werd in verschillende media 'afgebroken' ten behoeve van de realiteit. Als laatste voorbeeld hiervan noemt Lerner hoe de redacteur van *Festival*, Howard Alk, hem vertelde dat de theaterwereld steeds vaker afzag van het gebruik van een script en interactie met het publiek zocht door de vierde muur te breken. Het kwam allemaal voort uit een verlangen naar het 'direct voelen' van de realiteit en 'het volk' gebruikte bij uitstek muziek als middel om zichzelf mee uit te drukken.²⁵ In die zin was de documentaire over het Newport Folk Festival een van de eerste documentaires die onder het genre van direct cinema kan worden geschaard, niet in de laatste plaats omdat een van de kenmerken van het genre is dat het een 'stukje meelopen met de werkelijkheid' behelst waarbij de filmmaker als 'vlieg op de muur' de realiteit betrapt.²⁶ Lerner maakte tijdens de opnames van de festivaledities daarnaast ook gebruik van een videocamera die oorspronkelijk uit de tv-journalistiek kwam en veel werd gebruikt door direct-cinema regisseurs, namelijk de relatief lichte Auricon 16mm videocamera die gesynchroniseerd het geluid en het beeld opnam.²⁷

Toch is de regisseur niet helemaal in het hokje van de direct cinema te plaatsen en zocht bewust naar een andere aanpak dan zijn tijdgenoten die gelijksoortige films regisseerden. Lerner stelt zelf dat hij vooral ook zijn eigen gevoel of ideeën in zijn films naar voren wil brengen, omdat slechts een opname van het optreden niet genoeg is om mensen de muziek werkelijk te laten voelen of ervaren. Hij werd als filmmaker op dat moment naar

²⁴ Lieberfeld, "Involved with the music," 286.

²⁵ Lieberfeld, 286-287.

²⁶ Vos, *Bewegend verleden*, 89.

²⁷ Landon Palmer, "Murray Lerner's 'Festival': A Prototype for the Music Documentary," *Vague Visages*, geraadpleegd op 19-05-2019, <https://vaguevisages.com/2017/11/17/murray-lerners-festival-prototype-music-documentary/>.

eigen zeggen ‘onderdeel’ van de band, liet zijn camera ‘muziek maken’ en versterkte met het filmen en de montage de manier waarop mensen een connectie kunnen maken met de muziek: “The camera isn't just a fly on the wall. My theory is that the only valid truth is the interaction between object and subject.”²⁸ Hij werkt bovendien niet chronologisch, omdat hij niet de bedoeling had om een langspeelplaat van een concert of festival te maken en daarbij de meerwaarde het medium te verliezen.²⁹

2.3. Thematische analyse muziek

Het sequentieschema in de onderstaande Tabel 2.1 laat zien dat Lerner zijn film op thematische wijze heeft gestructureerd. De tweede kolom van links bevat de titels die door Lerner zelf aan de hoofdstukken zijn gegeven. Tijdens de analyse werd echter duidelijk dat sommige van deze apart benoemde hoofdstukken overkoepelende grotere thema’s hebben. Die heb ik in de meest linkerkolom nog andere titels gegeven.

In de film wordt losjes een chronologische verhaallijn aangehouden, met de daarbij horende muzikale ontwikkeling (namelijk de introductie van elektrische instrumenten in folkmuziek). Tussen deze ontwikkeling door heeft Lerner thema’s als protestmuziek en verandering geweven. Hoofdstuk VII valt wat dat betreft een beetje buiten de boot, omdat hier niet een overduidelijk thema in te ontdekken is.

Tabel 2.1: Sequentieschema ‘Festival’

Super-sequentie (hoofdstuk)	Sequentie (DVD)	Duur	Subsequentie	Gespeeld nummer	Start-tijd	Duur
Openings-sequentie	Prelude Jim Kweskin and the Jug Band	2'46"	<i>Jim Kweskin & the Jug Band</i>	Hannah	00:00:00	2'47
	Come And Go With Me	7'54"	Filmtitel en begintitels		00:02:47	28"
			Aankomst mensen Newport		00:03:15	25"
			Peter, Paul and Mary soundcheck		00:03:40	25"
			Toestroom mensenmassa en 'featuring' lijst	Come And Go With Me	00:04:05	4'19"

²⁸ RV Films, “In-Edit 2011 Interview/Entrevista Murray Lerner,” 17 januari 2012. YouTube video, 17:14, <https://www.youtube.com/watch?v=3YeQFdsItiE&t=64s>; Matt Schudel, “Murray Lerner, Oscar-Winning Documentarian Who Captured Rock History, Dies at 90,” *Washington Post*, 5 september 2017, sec. Obituaries, https://www.washingtonpost.com/local/obituaries/murray-lerner-oscar-winning-documentarian-who-captured-rock-history-dies-at-90/2017/09/05/f4e00580-9247-11e7-aace-04b862b2b3f3_story.html.

²⁹ RV Films, “In-Edit 2011 Interview,” 15:50.

			<i>Peter, Paul and Mary</i>	If I Had a Hammer	00:08:24	2'8"
I - De essentie van folk: oprechtheid in muziek	It Doesn't All Have To Come Out Of A Loudspeaker	7'30"	<i>Sacred Harp Singers</i>	Rocky Road	00:10:42	1'8"
			<i>Georgia Sea Island Singers</i>	Traditional spiritual	00:11:50	47"
			<i>Blue Ridge Mountain Dancers</i>	Clog dance	00:12:37	2'29"
			Publiek en instrumentensessies	Black Mountain Rag	00:15:06	1'7"
			<i>Tex Logan and the Lilly Brothers</i>		00:16:13	27"
			<i>Pete Seeger</i>	Green Corn	00:16:40	1'30"
	The Way Things Really Are	6'52"	Pete Seeger introductie		00:18:10	19"
			<i>Buffy Sainte-Marie</i>	Cod'ine	00:18:29	1'37"
			Groepje jongeren - Jam	Farmer John (origineel The Premieres)	00:20:06	45"
			Groepje jongeren - Interview		00:20:51	25"
			<i>Spider John Koerner</i>	Traditional blues	00:21:16	24"
			<i>Pete Seeger</i>	Deep Blue Sea	00:21:40	29"
			<i>Odetta</i>	Lordy	00:22:19	44"
			<i>Joan Baez + Peter Yarrow</i>	Go Tell Aunt Rhody	00:23:03	1'59"
II - Folkzangers als stem van een generatie	Blowing In The Wind	13'57"	Pete Seeger - Introductie Joan Baez		00:25:02	32"
			<i>Joan Baez</i>	Mary Hamilton	00:25:34	2'37"
			Joan Baez - Introductie Bob Dylan	Mr. Tambourine Man	00:28:11	56"
			<i>Bob Dylan</i>	All I Really Want to Do	00:29:07	1'14"
			Bob Dylan en Joan Baez		00:31:21	1'37"
			Joan Baez auto interview		00:32:58	1'5"
			Interview jongeren		00:34:03	50"
			Joan Baez auto interview		00:34:53	1'
			<i>Joan Baez</i>	All My Trials	00:35:53	1'21"
			<i>Peter, Paul and Mary</i>	Blowing in the Wind	00:37:14	1'6"
			Interview jongeren		00:38:20	39"
III - De jeugd versus de wereld (oudere generatie)	Vietnam Your Latest Game	12'40"	<i>Donovan</i>	And The War Drags On	00:38:59	47"
			<i>Judy Collins</i>	Turn, Turn, Turn	00:39:46	49"
			Fiddler Beers interview		00:40:35	22"
			<i>Donovan</i>	Ballad of a Crystal Man	00:40:57	54"
			Interview festivalbezoeker		00:41:51	19"
			<i>Odetta</i>	Just Can't Keep from Cryin'	00:42:10	41"
			Fiddler Beers interview		00:42:51	23"
			<i>Peter, Paul and Mary</i>	The Times They Are A-Changing	00:43:14	2'3"
			Ochtend sequentie	Colours - Donovan & Joan Baez	00:45:17	2'8"
			Interview jongeren op festival		00:47:25	1'27"
			Newport dorp	Highway 61	00:48:52	50"
			<i>Fred McDowell optreden</i>		00:49:42	30"
			<i>Brownie McGhee and Sonny Perry</i>	Key to the Highway	00:50:12	1'27"

IV - De omwenteling /verandering	The Old Teach The Young	4'26"	<i>Mississippi John Hurt</i>	Candyman	00:51:39	1'14"
			Bob Dylan elektrische soundcheck		00:52:53	11"
			Oudere dame zingt oud folkliedje	Blind Child (the Blind Girl)	00:53:04	29"
			Bob Dylan soundcheck elektrisch		00:53:33	16"
			Oude man spreekt over oud folkliedje		00:53:49	13"
			<i>Fiddle speler</i>	Onbekend	00:54:02	8"
			Twee bejaarde dames onder een paraplu		00:54:10	23"
			Soundcheck Peter Yarrow spreekt		00:54:33	10"
			Twee bejaarde dames onder paraplu (zelfde)		00:54:43	11"
			<i>Hobart Smith</i>	Pretty Sally	00:54:54	16"
			Soundcheck Bob Dylan (Like a Rolling Stone)		00:55:10	34"
			Twee bejaarde dames onder paraplu (zelfde)		00:55:44	6"
			Oudere dame (van eerder)		00:55:50	15"
			V - Folk en the Civil Rights Movement	Maggie's Farm	12'49"	<i>Bob Dylan</i>
Afloop van Dylan's set		00:58:54				32"
<i>Ed Young Fife & Drum Corps</i>	Instrumental	00:59:26				1'40"
<i>Swan Silvertones</i>	Feed Me Jesus	01:01:06				40"
<i>Staple Singers</i>	Help Me Jesus	01:01:41				51"
<i>Freedom singers</i>	Ain't Gonna Let Nobody Turn me Round	01:02:32				1'38"
<i>Fannie Lou Hamer</i>	Go Tell It On The Mountain	01:04:10				35"
<i>Freedom Singers</i>	Traditional spiritual	01:04:45				23"
<i>Samenzang meerdere artiesten</i>	We Shall Overcome	01:06:08				57"
<i>Paul Butterfield Blues Band</i>	Born In Chicago	01:07:05				1'18"
VI - The Blues - Oud en nieuw	Son House Blues	7'09"	Mike Bloomfield en Son House Interview		01:08:23	1'31"
			<i>Son House</i>	Downhearted Blues	01:10:54	51"
			Son House en Mike Bloomfield interview		01:11:45	1'6"
			<i>Son House</i>	Levee Camp Blues	01:12:51	48"
			Mike Bloomfield interview		01:13:39	51"
			<i>Paul Butterfield Blues Band</i>	Instrumental	01:14:30	1'33"
VII - De vele gezichten van folkmuziek	You Hear My Howling Early in the Morning	8'04"	<i>Howlin' Wolf</i>	Howlin' For My Darling	01:16:03	2'16"
			<i>(Regen) Dick & Mimi Fariña</i>	Reno, Nevada	01:18:19	1'25"
			<i>Dick & Mimi Fariña</i>	Pack Up Your Sorrows	01:19:44	43"
			Interview Mel Lyman		01:20:27	13"
			<i>Spokes Mashiyane</i>	Flute instrumental	01:20:40	57"
			<i>Cousin Emmy</i>	Cheek slapping	01:21:37	18"
			<i>Theodore Bikel</i>	Russian folk	01:21:55	54"
	<i>Judy Collins</i>	Anathea	01:22:49	1'18"		
	9'51"	<i>Johnny Cash</i>	I Walk The Line	01:24:07	54"	

	I Walk The Line		<i>Osborne Brothers</i>	Ruby (Are You Mad)	01:25:01	1'24"
			<i>Joan Baez</i>	Farewell Angelina	01:26:25	2'
			<i>Bob Dylan</i>	Mr. Tambourine Man	01:28:25	2'21"
			<i>Peter Paul and Mary</i>	The Rising of the Moon	01:30:46	3'12"
Eindsequentie	Down By The Riverside	3'30"	<i>Pete Seeger en andere artiesten + Aftiteling</i>	Down By The Riverside	01:33:58	4'4"
			Eindtitels		01:37:02	24"
	End	0'01"				

Het sequentieoverzicht in Tabel 2.1 laat zien dat er slechts een enkele sequentie is die voor het overgrote gedeelte bestaat uit een opeenvolging van optredens, namelijk de sequenties die ik hoofdstuk VII heb genoemd. De enige onderbreking van de muziek in dit gedeelte van de film is een fragment uit een interview met Mel Lyman, een mondharmonica-speler die in de prelude van de film tevens spreekt (over wat volgens hem de essentie van folkmuziek is). De verweving van muziek en gesproken tekst of interview is over het geheel genomen representatief voor de film, daarom zal hier de analyse volgen van de sequenties *It Doesn't All Have To Come Out of A Loudspeaker*, *The Old Teach The Young* en *The Way Things Really Are*.

2.3.1 Schatplichtigheid aan vérité en direct cinema

Ondanks dat Lerner zegt geen direct cinema-filmmaker te zijn, kunnen er wel stijlvormen van direct cinema worden herkend in de manier waarop de muziek is gefilmd. De sequentie begint met de Sacred Harp Singers met *Rocky Road*, een traditionele (witte) zanggroep uit Alabama en de Afrikaans-Amerikaanse Georgia Sea Island Singers. De cameraman staat lager dan deze zanggroepen, wat de indruk wekt dat je voor het podium tussen het publiek staat te kijken. De camerabeweging lijkt op die van een paar ogen, die langzaam maar zeker het hele koor in zich opnemen en kort blijven hangen waar meer beweging is. Als kijker zit je bovendien dicht op de 'actie' en kun je goed de emotie van de koorleden zien.

Het hierop volgende optreden van de Blue Ridge Mountain Dancers draait juist voornamelijk om dans en beweging, onder begeleiding van een drietal muzikanten. Het camerastandpunt begint weer laag in het publiek, maar in dit geval heeft de filmmaker gebruik gemaakt van verschillende cameramensen en standpunten rondom het podium. De korte sequentie begint met een totaalshot van de dansers op het podium en wisselt telkens

van standpunt, zodat alle (stamp)bewegingen duidelijk in beeld zijn. Zodoende vindt er een continue wisseling plaats van totaalshot naar medium-close shots met de gezichtsuitdrukkingen van de dansers of hun benen. Het eindigt met het eerste shot van het publiek tot dusver, waarbij de camera op ooghoogte heen en weer *pant* (stilstaande beweging). Ook tijdens een korte sequentie waarin de sessies tussen de optredens door in beeld zijn gebracht, heb je de indruk dat je een deel bent van het publiek. Mensen kijken direct in de camera en de cameraman loopt overal tussendoor. Kort samengevat kan dus gesteld worden dat de beeldkadering, camerabewegingen en camerastandpunten bij het filmen van de muziek wijzen op kenmerken van de direct cinema filmstijl: dicht op de actie, de camera volgt de beweging en close-ups.

De optredens in deze sequentie zijn parallel naast elkaar gemonteerd en de invloed van Eisenstein komt naar voren in de manier waarop de eerste twee optredens tegen elkaar af worden gezet. Hier is een tweevoudig contrast van zwart en wit gebruikt. De Sacred Harp Singers steken met hun witte huidskleur tegen de donkere achtergrond van het podium af (dit wordt versterkt door het feit dat het nacht is). Het donkere gelaat van de Georgia Sea Island Singers, die overdag optreden, steekt juist af tegen de grijswitte buitenlucht.

De manier waarop de twee groepen zingen komt in zekere zin overheen, waar het allebei religieuze liederen zijn, maar duidelijk allebei met een specifiek eigen geluid. De Georgia Sea Island Singers klappen een ritme bij het zingen, waardoor er een algehele groei van geluid waar te nemen is. De overgang naar de volgende act sluit daar dan ook mooi op aan, in de zin dat dat nog een overtreffende trap is door het stampen tijdens de Blue Ridge Mountain Dancers' 'Clog dance'. Gedurende dit optreden roept een van de dansers instructies en er wordt niet gezongen. De nadruk ligt op het ritme dat zij maken met hun dans en klanken van de driekoppige band die aan de zijkant op het podium staat.

2.3.2 De mensen maken de muziek

Het begin van de sequentie, met het voorgenoemde optreden van de Sacred Harp Singers, wordt ingeleid met een overdub van Pete Seeger. Hierin licht hij een van de belangrijkste motivaties van de organisatoren uit: Iedereen, ongeacht wie je bent of waar je vandaan komt, kan muziek maken en daar heb je geen technologie voor nodig:

“Why have we done this? Because, we believe in the idea that the average man and woman can make his own music. In this machine-age it doesn’t all have to come out of a loudspeaker. You *can* make it yourself. Whether you wanna shout or croon, sing sweet or rough. And it can be your own music. And when I say your own; music of your own kind. Whether it’s your family or your town or your region, your race or your place, your religion or whatever it is.”³⁰

Deze inleiding wordt door de filmmaker gebruikt om het thema van de sequenties die ik hoofdstuk I heb genoemd, en tot zekere hoogte de rode draad van de film, aan te kondigen. Het gaat om de essentie van folkmuziek, die oprecht is en uit alle lagen van de bevolking komt. Niet veel later in hetzelfde hoofdstuk tijdens de sessies op het festivalterrein onderstreept Seeger dit sentiment. Hij stelt in een overdub dat een van de hoogtepunten van het festival bestaat uit een wandeling tussen de informele optredens, om te ervaren hoe mensen samen muziek maken en hun liederen uitwisselen. Van al deze kleine optredens horen we echter niets. De bluegrass muziek van Tex Logan and the Lilly Brothers loopt tegelijkertijd met de beelden van festivalgangers bezig zijn met de sessies.

De boodschap van de overdubs wordt bovendien door de montage sterker aangezet. Een voorbeeld hiervan zit in de sequentie ‘The Way Things Really Are’. Het beeld glijdt over een veld met bomen en een groot publiek, richting een podium. We horen Seeger uitleggen dat *oprechtheid* de essentie van folkmuziek is en dat dit de reden is waarom het genre zoveel mensen aanspreekt, vergeleken met populaire muziek uit die tijd: “Folk music doesn’t tend to hand me up any Tin Pan Alley drivel, it gives me a lot more than the popular music of our own time does. I don’t like to feel like I’m being conned. I like to hear about the way things really are.”³¹ In het volgende shot zien we zangeres Buffy Saint-Marie op het moment dat zij “It’s real, and it’s real / One more time [...]” zingt. Het is de tekst van ‘Cod’ine’, een autobiografisch lied dat gaat over haar verslaving aan pijnstillers en diende als waarschuwing voor de destructieve effecten ervan.³² De uitleg van Seeger, over wat folkmuziek volgens

³⁰ Murray Lerner, *Festival: Filmed at the Newport Folk Festival* (1967; New York, NY: Eagle Rock Entertainment, 2005) DVD.

³¹ Lerner, *Festival*, 00:10:40.

³² John-Carlos Perea, “Buffy Sainte-Marie | Biography, Songs, & Facts,” *Encyclopedia Britannica*, geraadpleegd 15-05-2019, <https://www.britannica.com/biography/Buffy-Sainte-Marie>.

hem is, wordt aldus onderschreven met een lied dat uit het leven gegrepen is. De oppositie tussen de muziek en de gesproken tekst versterkt deze boodschap.

Het gebruiken van een overdub om het onderwerp van een sequentie aan te kondigen gebeurt ook tijdens de sequentie 'The Old Teach The Young' dat wordt ingezet met het optreden van blueslegende Mississippi John Hurt. In de overdub is te horen dat Hurt dankbaar is dat de jeugd geïnteresseerd is in de muziek die hij te bieden heeft. De titel die Lerner aan deze sequentie heeft gegeven is ook een directe quote van de blues artiest. Direct hierna volgt een shot van Bob Dylan die op een elektrisch orgel aan het spelen is. Vanaf dit moment zijn de shots voor het grootste gedeelte qua lengte ruim onder de halve minuut en ze volgen elkaar in razend tempo op. Hiermee lijkt Lerner te willen verwijzen naar een snelle ontwikkeling in de tijd. Het ene moment zien we Dylan die een soundcheck doet voor zijn beroemde (en beruchte) elektrische set in 1965, het volgende moment zien we bejaarde festivalgangers en artiesten die traditionele folk-liedjes zingen of vertellen van wie zij hebben geleerd (hun ouders) om muziek te maken. Het is een continue oppositie tussen oud en nieuw en op die manier weet Lerner niet alleen zijn verhaal te dramatiseren, maar bouwt hij bovendien de spanning op naar dat veelbesproken optreden van Bob Dylan.

De gesproken teksten worden gebruikt om de verbintenis tussen de twee tegenstellingen te maken. Zo zegt een bejaarde vrouw, nadat zij de eerste paar regels van het liedje 'the Blind Child (The Blind Girl)' uit de Ozarks heeft gezongen, dat ze niet verder hoeft te gaan omdat iedereen het nummer toch wel kent. Als het beeld onmiddellijk hierna verspringt naar de soundcheck van Dylan horen we iemand zeggen: "I love that song [...]"³³, alsof hij reageert op hetgeen de oudere dame van het vorige shot zei, terwijl dat hoogstwaarschijnlijk op een totaal ander moment (misschien zelfs in een andere editie) heeft plaatsgevonden. Op deze manier laat Lerner zien hoe de 'nieuwe generatie' muzikanten geïnspireerd was door de oude, authentieke folkmuziek.

Tegen het einde van de sequentie horen we een andere bejaarde vrouw zeggen dat 'de jeugd van tegenwoordig' geen folk-liedjes meer wil horen, maar juist rock-'n-roll. Hierop voortbouwend zien we dezelfde dame die het liedje zong peinzend zeggen dat de muziek die nu folk wordt genoemd, twee tot driehonderd jaar geleden wellicht juist 'pop' was. Glimlachend concludeert zij: "See? We Change."³⁴ Direct gaat het beeld over naar Dylan's

³³ Lerner, *Festival*, 00:53:33.

³⁴ Lerner, 00:56:02.

elektrische opvoering van 'Maggie's Farm'; een historisch moment dat op zekere hoogte voor het festival een dubbele breuk met het verleden representeert. Enerzijds is het een muzikale breuk, waarbij Dylan als (voormalig) folk-artiest bewust afstand deed van het akoestische geluid van het genre. Anderzijds was het voor Dylan een breuk met zijn positie als de gedoodverfde stem van opbloeiende counter-culturele generatie en politieke vleugel van de folk-beweging. Hierover volgt in de volgende paragraaf meer.

2.4. Thematische analyse tegencultuur

Zoals eerdergenoemd werd Lerner zich bewust van de manier waarop de jongere generatie onder meer (folk)muziek gebruikte om zich uit te spreken over maatschappelijke kwesties en aldus besloot hij dat dit politieke engagement een van de hoofdlijnen van de film zou worden. In dat opzicht zijn er meerdere sequenties gewijd aan verschillende aspecten van dit onderwerp. Gezien de politiek beladen teksten en de manier waarop die door Lerner zijn ingezet voor zijn boodschap is hier gekozen voor de sequenties *Blowing In The Wind*, *Vietnam Your Latest Game* en *Maggie's Farm*.

2.4.1. Meegenomen in het moment

Een analyse van het tegenculturele thema van de film op cinematografisch niveau komt grotendeels op hetzelfde neer als die van de muziek. In de film is enerzijds te merken hoe de filmmaker zich als toeschouwer van hetgeen er op het festival gebeurde positioneerde. Zo zien we bijvoorbeeld in 'Blowing In The Wind' hoe drommen jeugd zich verdringen om bij Bob Dylan en Joan Baez, hun helden, te komen. De cameraman bevindt zich tussen hen in en geeft de kijker het gevoel alsof die zich in de commotie bevindt. Hierop volgt een monoloog van Baez, nadat zij in de auto is weggereden van de drukte is de camera met een close-up van haar hoofd vanaf de achterbank. Dit geeft een intiem gevoel, waardoor het meer aan een gesprek met haar doet denken dan aan een interview. Verschillende shots met jongeren geven hetzelfde intieme en realistische gevoel. De camera is voor het grootste gedeelte close-up op hun gezichten gericht of medium close met kleinere groepen, wat de indruk geeft dat je je tussen hen bevindt.

Optredens van nummers die te maken hebben met het tegenculturele thema, zoals bijvoorbeeld in de sequentie 'Maggie's Farm', zijn veelal op dezelfde manier gebracht zoals eerder in het thema muziek is besproken. Grotendeels van onderen, waardoor het lijkt of je als kijker in het publiek staat en naar het podium kijkt. De emoties van de artiesten goed in beeld gebracht of soms juist de beweging, afhankelijk van wat het meest in het oog springt. Tijdens een sessie die overdag wordt gehouden zien we een optreden van de Freedom Singers uit Georgia. Zij waren een onderdeel van de aan de burgerrechtenbeweging gelieerde Student Non-Violent Coordinating Committee. De cameraman bevindt zich hier letterlijk tussen de artiesten in. Je kijkt in zekere zin naar het publiek, alsof je een deel uitmaakt van deze muzikale groep. Direct hierna komt de opvoering van het Civil Rights Movement *anthem* 'We Shall Overcome', waarbij juist een totaalshot als beeldinstelling wordt gekozen om te laten zien hoe de artiesten gezamenlijk en elkaar vasthoudend op het podium staan, als één man. Af en toe volgt een close-up van hun emoties.

2.4.2. Een bewuste jeugd en de verering van idolen

Aan de hand van de montage en het geluid kan wederom het beste worden laten zien hoe Lerner zijn verhaal vertelt en structureert. Zoals bij de analyse van het thema muziek al is aangegeven, zijn de optredens en interviews met bezoekers of artiesten hecht met elkaar. De montage is zo gedaan dat er per hoofdstuk een onderdeel van het verhaal wordt verteld. Daarnaast maakt Lerner veel gebruik van overdubs met gesproken tekst en laat opvoeringen van liedjes op specifieke gedeeltes beginnen, zodat de songtekst bijdraagt aan het narratief.

In het hoofdstuk 'Blowing In The Wind' laat Lerner, zoals hierboven al even genoemd, zien hoe Joan Baez en Bob Dylan op het festival 'vereerd' werden door de aanwezige jeugd. In de montage wordt hierbij gewisseld tussen beelden van beide artiesten terwijl zij omringd worden door jonge fans. Over de beelden klinkt buitenbeelds geluid van een volwassene die de jongeren waarschuwt dat ze geen tijd hebben voor handtekeningen en maant hen tot rust, maar Joan Baez wuift de zorgen van deze 'volwassen stem' weg: "Don't get so hysterical [...] It's okay, as long as I can breathe it's okay."³⁵

³⁵ Lerner, *Festival*, 00:32:00.

Vervolgens in de auto, als Baez klaar is met de handtekeningen reflecteert ze op deze 'verering' en het malle karakter ervan, maar stelt tegelijkertijd dat deze 'malle jeugd' wel degelijk weet waar het over gaat als zij aan de Civil Rights Movement verwante nummers zoals 'We Shall Overcome' aanvragen. De jeugd heeft een bepaalde vrijheid en dat stralen zij bijvoorbeeld uit in de manier waarop ze zich kleden – alhoewel ze zou willen dat ze soms een bad nemen. De momenten waarop ze spreekt over het uiterlijk van 'de jeugd' zien we shots van het uiterlijk van deze jeugd: Lange haren en soms redelijk ongewassen, bovenal eenvoudig en niet van welgestelde komaf. In het shot dat hierop volgt vertelt een tienerjongen dat het vreemd is dat de jeugd iemand als Bob Dylan vereert; maar tegelijkertijd schemert hier door waarom Dylan iedereen (inclusief hemzelf) zo aanspreekt. De jongeren zien Dylan als een gelijke: "Everyone here wants to be a bum, you know, and be famous for it. He's not a bum [...] but he has that image, long hair – I do like Dylan's music [...]"³⁶

Het gesprek met Baez komt hierna weer in beeld, waarin zij peinzend vertelt hoe ze hoopt de 'vrijgevochten, doch onverzorgde' jeugd die naar Newport komt met haar muziek iets anders kan bieden dan wat de huidige politiek hen biedt, een stukje waarheid en compassie. Deze wens wordt in de het volgende shot ondersteund met het beeld van Baez die de eerste noten van 'All My Trials' speelt, terwijl zij op haast weemoedige manier stelt dat 'wellicht op een dag al onze beproevingen over zijn'. Het is een reflectie op de armetierige situatie van de jongeren die in deze sequentie in beeld zijn geweest. Het thema van beproevingen wordt verder versterkt door de aansluitende opvoering van Dylan's 'Blowing in the Wind' door het trio Peter, Paul and Mary, waarna de montage van het hoofdstuk eindigt met een discussie tussen jongeren. Het gaat om de vraag of folkmuziek bij uitstek protestmuziek is. De filmmaker onderbouwt zodoende zeer effectief zijn boodschap (de stemmen van een generatie en de functie van folkmuziek) met bijpassend gemonteerd beeld- en geluidsmateriaal.

Nu het thema duidelijk is geïntroduceerd gaat de gehele volgende sequentie over de manier waarop folkmuziek als protestmuziek functioneert en hoe de jeugd en artiesten zich zodoende afzetten tegen wat er gebeurt in de maatschappij. Ook thema's als onzekerheid over de toekomst en de strijd voor mensenrechten passeren de revue.

³⁶ Lerner, *Festival*, 00:34:18.

2.5. Conclusie: Op het kruispunt van authenticiteit en verandering

Het sterk uiteenlopende karakter van folkmuziek komt in *Festival* goed naar voren, de meeste eerdergenoemde subgenres van folk zijn vertegenwoordigd: country, bluegrass, ballads, *topical songs* en de blues, maar in latere edities van het festival ook folk- en bluesrock. Gedurende de film zijn er een aantal 'hoofdacts' te onderscheiden, namelijk folk-artiesten die in de jaren vijftig en zestig grote populariteit genoten of die voor een belangrijk deel door hun optredens op het festival beroemd(er) zijn geworden. Van deze hoofdacts zijn Peter, Paul and Mary, Bob Dylan en Joan Baez het meest vertegenwoordigd. Van Dylan en Baez zijn rond de vijf optredens in de film opgenomen, met daarnaast interviews en gastoptredens met andere artiesten. Peter, Paul and Mary gaven vertolkingen van twee van Dylan's hits geven en zijn maar liefst acht keer opgenomen in de film. Dit is niet alleen een goede indicator van de populariteit van het trio, maar vooral van de rol die politiek (beladen *topical songs*) speelt in het verhaal van de documentaire.

Voor het grootste gedeelte is muziek de drager van het verhaal, wat gekenmerkt wordt door de montage en de relatief versnipperde manier waarop liedjes in de film worden geïncorporeerd. Van traditionele folk acts zijn meestal slechts fragmenten van een halve minuut tot maximaal een minuut in beeld. Daartegenover komt de looptijd van de optredens van veel van de hoofdacts, met name de voorgenoemde 'grote drie', dichterbij de werkelijke lengte van de liedjes. Het punt waar de shots van de gekozen muziek begint, is vaak van belang voor het (deel)onderwerp van het hoofdstuk waar de optredens onder vallen. Het overgrote gedeelte van de optredens wordt niet in zijn geheel 'gespeeld'. In de montage worden relevante muziekfragmenten direct bij een uitspraak/tekst geplaatst die onderdeel is van het onderwerp, waardoor de betekenis van de tekst wordt onderbouwd en er continuïteit wordt gecreëerd.

De boodschap van de film is dan ook dat folk in essentie een waarachtige, authentieke manier is om je mee te kunnen uitdrukken. De film begint met een introductie op wat folkmuziek is en op welke manieren mensen op de meest basale wijze muziek kunnen maken, die niets te maken heeft met bijvoorbeeld de Tin Pan Alley muziek die op dat moment in de Verenigde Staten populair was. Het was niet geschikt om de 'echte' gevoelens

en twijfels over de maatschappij mee te kunnen uiten, omdat de stijl verder van de ware menselijke ervaring verwijderd stond.

Folkmuziek bood dit wel en stond tegelijkertijd bekend als een zeer toegankelijk genre waar iedereen zich in principe mee kon uitdrukken. Dit laat de filmmaker zien aan de hand van allerlei geïmproviseerde instrumenten en manieren waarmee mensen muziek maken op het festival: van grote plastic melkflessen en pannen tot stampen met je schoenen en jezelf op je wangen slaan. Daar kwam bij dat er al een langere traditie was om folkmuziek te gebruiken om politieke boodschappen mee te verspreiden. De nieuwe generatie omarmde folkmuziek aldus omdat het precies was wat zij nodig hadden om hun gedachten en gevoelens over de maatschappij mee te uiten. De stemmen van de jonge generatie maakten bij uitstek folkmuziek. Vervolgens zie je in de film een overgang van het gebruik van goelijke traditionele volksliedjes naar een prikkelendere manier van spelen, aangevoerd door Bob Dylan die overstapt op elektrische gitaar. De transitie die Dylan van akoestisch naar elektrisch maakte, zoals in paragraaf 2.3.2 aan de orde kwam, is in zekere zin representatief voor de manier waarop rockmuziek het populairste genre onder de jeugd werd en folk langzaam maar zeker uitgediend raakte.

Concluderend kan verder gezegd worden dat Lerner's film door de montage en de het gebruik van overdubs erg lijkt op een essayistische documentaire. Het is een thematische verkenning van folkmuziek met authenticiteit en (sociale) verandering als invalshoeken. Om de film het dramatiserende effect van een speelfilm te geven, maakt hij veel gebruik van opposities. De ambivalentie van Lerner ten opzichte van direct cinema is bovendien terug te zien. De regisseur probeert de mechanismen die wijzen op een reconstructie van de werkelijkheid niet te verbergen. Vanaf het eerste shot wordt door zichtbaarheid van het filmproces (*takes*) duidelijk dat er een film wordt *gemaakt*. Tegelijkertijd vormt authenticiteit de ruggengraat van het verhaal van de film en is er in de stijl van de film een sterke mate van realisme te herkennen. Dit komt bijvoorbeeld naar voren tijdens interviews met artiesten en bezoekers, die oprecht aanvoelen en het resultaat lijken van een enkele take. Lerner's stijl komt daarmee overeen met het ambivalente karakter van het festival: de steeds maar terugkerende vraag van wat folkmuziek precies belichaamt en waar de grenzen van het genre liggen.

3. Monterey Pop (1968)

Monterey International Pop Festival – Monterey, 1967

In hetzelfde jaar als Lerner's film uitkwam werden er in Californië plannen gemaakt voor het eerste grootschalige popfestival van de Verenigde Staten en in feite van de hele wereld. Donn Alan Pennebaker legde het evenement vast in een film die tegenwoordig iconisch wordt genoemd. In dit hoofdstuk wordt een antwoord op de volgende vraag gegeven: *Hoe wordt counterculture op het Monterey International Pop Festival van 1967 in de film Monterey Pop (1968) gerepresenteerd?*

3.1 The Summer of Love

Het epicentrum van de Amerikaanse counter-culturele beweging bevond zich tussen 1965 en 1968 in de wijk Haight Ashbury, waar het stokje van de hipste wijk van San Francisco was overgenomen van North Beach. De Beat(nik)s, een groep auteurs en dichters die sinds het midden van de jaren vijftig actief was, stonden in deze periode aan intellectuele voorhoede van de counterculture. Het waren dan ook Beatniks die de eerste 'be-ins' en 'love-ins' in Haight Ashbury organiseerden, waar de 'Summer of Love' van 1967 bekend door zou worden. Deze love-ins waren informele bijeenkomsten waar jongeren met duizenden tegelijk bijeen kwamen om muziek te luisteren en de taal van liefde, harmonie en vrede te verspreiden.¹ In dat opzicht waren het bijeenkomsten waarbij een speelse draai werd gegeven aan het concept van de 'sit-in' en 'teach-in' van het begin van het decennium, wat serieuzere en aan de burgerrechtenbeweging gelieerde protestactiviteiten waren.² De evenementen die de Beats tussen 1965 en 1966 in San Francisco organiseerden dienden echter vooral om counter-culturele ideeën te bestendigen en de activiteiten bevatten elementen die kenmerkend zouden worden voor de beweging. Zo organiseerden de Beats een demonstratie voor seksuele vrijheid, kunstzinnige evenementen, dansfeesten en een 'LSD Love-in' als protest tegen de recente criminalisering van de drug LSD. Ondertussen trokken deze evenementen steeds meer gelijkgestemden naar 'The Haight' (Ashbury) en

¹ Ciment, *Postwar America*, 422–423.

² Ciment, 1060.

werden de nieuwe hip geklede bewoners tot 'hippies' gedoopt.³ De (nieuwe) bewoners van de wijk vormden een gemeenschap die een aantal ondernemingen opzetten die aansloten bij de idealen van de beweging, met communale eigenschappen en gericht op sociale verandering.⁴

Deze ontwikkelingen rondom muziek en counter-culturele evenementen vormen de context van de 'Summer of Love' die het hele jaar 1967 zou duren. Het begon met het grootschalige 'Gathering of the Tribes for a Human Be-in' in januari, waar twintig duizend deelnemers bijeenkwamen in de Golden Gate Park gelegen naast The Haight. De zomer bereikte haar hoogtepunt met de uitgave van het Beatles album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* op één juni en het Monterey International Pop Festival van zestien tot achttien juni.⁵ Op de love-ins die de periode 1966 en 1968 kenmerkte kwamen hippies en Beats bijeen, waar zij punch gemengd met LSD dronken (ook wel 'Kool Aid acid test' genoemd), daarbij keken naar schermen met psychedelische voorstellingen en luisterden naar muziek die zich liet kenmerken door lange interludiums die de high-gevoelens van de drugs moesten nabootsen en teksten die naar drugsgebruik verwezen. Zo wordt de band The Grateful Dead, die op dit soort love-ins speelde en een lokale grootheid werd, voornamelijk genoemd als grondlegger van het genre 'acid rock' of 'psychedelic rock'-bands die mede een hoofdrol zouden spelen op Monterey Pop.⁶

In aanloop naar het festival waren er al eerder festivals in de regio van Monterey in Californië georganiseerd, zoals de Monterey Jazz en Folkfestivals. Het idee voor het Monterey International Pop Festival kwam volgens een van de hoofdorganisatoren en producenten van de film, Lou Adler (een platenproducent uit Los Angeles) voort uit een discussie op een avond waar verschillende grote namen uit de muziekwereld van de jaren zestig aanwezig waren. Naast Adler waren daar Paul McCartney van de Beatles en drie leden van de rockgroep The Mamas and the Papas; het gehuwde stel John en Michelle Phillips en Elliot (Mama) Cass. Tijdens deze discussie kwam ter sprake hoe rock-'n-roll nog steeds werd beschouwd als een bevlieging, een trend die snel weer voorbij zou zijn.⁷ Zij zochten een

³ Ciment, *Postwar America*, 423.

⁴ Ciment, 422.

⁵ Ciment, 542.

⁶ Ciment, 423-424.

⁷ Harvey Kubernik en Kenneth Kubernik, *A Perfect Haze: The Illustrated History of the Monterey International Pop Festival* (Solana Beach: Santa Monica Press, 2011), 4, 15.

manier om de wereld te laten zien dat rock, net als jazz, een levensstijl was geworden en serieus genomen moest worden. Rond dezelfde tijd wilden de organisatoren van het Monterey Jazzfestival, Ben Shapiro en Alan Pariser, een ééndaags blues- en rockevenement tot stand brengen met de Mamas and the Papas als hoofdact. Op het moment dat zij daarvoor contact zochten met Adler en Phillips hadden die echter al het idee om een non-profit evenement te maken in plaats van een commercieel evenement, zoals Shapiro had gepland. Hiertoe werd Shapiro, die al een aanbetaling had gedaan om de Monterey Fairgrounds te boeken, voor vijftigduizend dollar door vijf betrokken partijen (personen) uitgekocht.⁸ De organisatie kwam in handen van John Phillips en Lou Adler, met daarnaast een 'raad van gouverneurs' bestaande uit de twee voorgenoemden en tien artiesten, waaronder Mick Jagger, Paul McCartney en Brian Wilson van de Beach Boys. Binnen zes weken werd vanuit een kantoor op Sunset Boulevard (Los Angeles) gewerkt om het festival op te zetten, waarbij de organisatoren het erover eens zijn dat de line-up moest bestaan uit bands die alle genres representeerden van het directe verleden, heden en de toekomst van hedendaagse muziek. Zo werd een eclectische verzameling van drieëndertig artiesten bij elkaar verzameld, die over drie dagen verdeeld zouden optreden.

De opbouw van het festival was deels geïnspireerd door the Magic Mountain Fayre, een rockfestival dat een week eerder bij Mount' Tam plaatsvond en werd deels uitgevoerd door jongeren die richting Monterey trokken om in ruil voor hun hulp bij het opzetten eten, onderdak en gratis toegang te krijgen tot het festival.⁹ De eerste dag arriveerden zo ongeveer dertig duizend mensen en uiteindelijk zouden er tussen de vijfenvijftig tot negentigduizend bezoekers naar Monterey komen: van langharige hippies tot nieuwsgierige lokale bewoners, van militairen tot Hell's Angels, ongeveer twaalfhonderd journalisten en driehonderd politieagenten. Ondanks deze aantallen en de verwachte problemen die een dergelijk grote bijeenkomst met zich mee zou brengen, heerste er een veilige en liefdevolle sfeer.¹⁰ Het festivalpubliek gedroeg zich en op de tweede dag stuurde politiechef Marinello honderd agenten van de versterking weer weg. Ongeacht het feit dat er veel marihuana werd gerookt en er LSD-tabletten, genaamd 'Monterey Purple', op het festival werden

⁸ Kubernik en Kubernik, *A Perfect Haze*, 4–8.

⁹ Robert Christgau, "Anatomy of a Love Festival," *Esquire*, 1 januari 1968, 148–149, <https://classic.esquire.com/article/1968/1/1/anatomy-of-a-love-festival>.

¹⁰ Christgau, "Anatomy," 149.

verspreid die door de huis-chemicus speciaal voor het evenement gemaakt waren, werden er slechts enkele arrestaties verricht.¹¹

De artiesten van vrijdagavond werden door een journalist ook wel de representanten van wat de San Francisco scene ook wel de 'plastic' muziek van Los Angeles noemden.¹² De avond werd afgetrapt door The Associates, waarna de Canadese psychedelische rockers van The Paupers het overnamen. Later volgden daar Lou Rawls, Beverly, Johnny Rivers, Eric Burdon & the Animals en afsluiters Simon & Garfunkel. De tweede dag werd overheerst door de blues en underground bands uit San Francisco. Anders dan de vrijdag waren de optredens van zaterdag en zondag verdeeld over een middagprogramma en een avondprogramma. 's Middags traden hier Canned Heat, Big Brother and the Holding Company (BBHC) with Janis Joplin, Country Joe and the Fish, Al Kooper, The Butterfield Blues Band, The Electric Flag, Quicksilver Messenger Service en de Steve Miller band op. Het avondprogramma werd gevuld met Moby Grape, Hugh Maekela, The Byrds, Laura Nyro, Jefferson Airplane, Booker T. & the M.G.'s en Otis Redding and the Mar-Keys. Hoogtepunten van deze dag waren de optredens van Jefferson Airplane, BBHC met de charismatische zangeres Janis Joplin en soulzanger Otis Redding.¹³ Het optreden van BBHC was zelfs zo geslaagd dat zij op de zondag nog een keer zouden optreden, zodat het deze keer wel kon worden gefilmd.¹⁴

De zondagmiddag was volledig gevuld met het optreden van Ravi Shankar, de enige betaalde artiest die al door voormalig adviseur Shapiro was geboekt. De avond werd gevuld met de Blues Project, het tweede optreden van BBHC en Joplin, The Group With No Name, Buffalo Springfield, The Who, The Grateful Dead, The Jimi Hendrix Experience en The Mamas and the Papas met een gastoptreden van Scott McKenzie.

Van de tweeëndertig bands zouden uiteindelijk slechts de optredens van twaalf van hen in de film worden opgenomen. In de volgende paragraaf zal uiteen worden gezet hoe die film tot stand is gekomen.

¹¹ Kubernik en Kubernik, *A Perfect Haze*, 73; Christgau, "Anatomy," 149-150.

¹² Christgau, "Anatomy," 150.

¹³ Christgau, "Anatomy."

¹⁴ Sue C. Clark, "Monterey Film Bummer," *Rolling Stone*, 10 februari 1968, <https://www.rollingstone.com/music/music-news/monterey-film-bummer-42218/>.

3.2. Direct cinema en Do-it-yourself

Donn Alan Pennebaker was in vroege jaren zestig medeverantwoordelijk voor de ontwikkeling van de direct cinema-beweging in de Verenigde Staten. In 1959 werd hij lid van Drew Associates, die een aantal belangrijke televisiefilms produceerden.¹⁵ Hier werkte hij mee aan de ontwikkeling van de eerste draagbare 16mm camera's waarbij de opname van beeld en geluid gesynchroniseerd verliep.¹⁶ Na 1963 vertrok hij bij Drew Associates en startte met Richard Leacock een eigen bedrijf.

In *A Perfect Haze* schrijft regisseur D.A. Pennebaker dat hij al langer erover zat te denken om een festival te filmen. De inspiratie kwam door het zien van de film *The Endless Summer* (1966), waarvan hij dacht dat het een surffilm was maar het bleek eerder een film over Californië. De Californische sfeer en levensstijl die in de film naar voren werden gebracht waren volgens Pennebaker op dat moment bij 'iedereen' in trek.¹⁷ Daarnaast werd hij aangetrokken door de manier waarop organisatoren Lou Adler en John Philips afkerig waren van commerciële belangen. Hij beschrijft het als een 'get rid of the money'-houding.¹⁸ De filmmaker concludeert in hetzelfde boek op dat deze gedachtegang uiteindelijk ook erg belangrijk was voor het slagen van het festival zelf. De organisatoren kwamen uit een wereld waar succes werd gemeten door financieel succes, maar wisten aldus Pennebaker toch een boeddhistische 'Zen' uitstraling vast te houden waarbij geld (schijnbaar) geen rol speelt.¹⁹

Organisator Adler had echter wel een deal van 250 duizend dollar met de Amerikaanse omroep ABC Television gesloten, waarin was besloten dat ABC de documentaire op tv zou uitzenden. Na een voorvertoning van de film zag de directeur van ABC toch af van het plan om de film op televisie te tonen: Jimi Hendrix die met zijn gitaar seksuele bewegingen maakte richting de versterkers werd te heftig voor televisie geacht en werd daarom werd de film in plaats daarvan voor bioscopen uitgebracht.²⁰

Voorafgaand aan *Monterey Pop* had Pennebaker met *Dont Look Back* (bewust zonder apostrof geschreven) over Bob Dylan een tegencultureel muziekicoon vastgelegd, maar hij

¹⁵ Monaco, *How to Read a Film*, 355.

¹⁶ Aitken, *Encyclopedia of the Documentary Film*, 708.

¹⁷ Kubernik en Kubernik, *A Perfect Haze*, 25.

¹⁸ Kubernik en Kubernik, 25.

¹⁹ Kubernik en Kubernik, 26.

²⁰ Kubernik en Kubernik, 43.

wilde naar eigen zeggen met *Monterey* niet hetzelfde trucje herhalen. De film zou in de eerste plaats in kleur worden opgenomen in plaats van zwart-wit. Daarnaast beschikte hij voor de documentaire over Dylan slechts over één camera-assistent, maar haalde hij voor dit project (naast partner Leacock) vijf cameramannen erbij die elkaar kenden en die liefhebbers van de muziek waren.²¹

Pennebaker en Leacock voorzagen hun cameramannen van een aangepaste versie van de draagbare Arriflex camera's die doorgaans voor direct cinema werden gebruikt. Deze hadden geen statieven of kunstlicht nodig (door gevoeliger filmmateriaal. Volgens Pennebaker waren deze camera's vanwege hun grote gewicht echter ongeschikt voor op het festival. Om de camera's meer stabiliteit te geven werd het filmmagazijn op een hoek bovenop de camera geplaatst en ze kregen een extra handgrip aan de voorkant om een stevige basis te creëren.²²

Daarnaast creëerden Leacock en Pennebaker een systeem waardoor de geluidsman niet met een koord aan de cameraman hoefde vast te zitten. Waar de documentairefilms van de jaren vijftig nog zonder synchroon geluid werden opgenomen, boden de draagbare 8-track Nagra bandrecorders de mogelijkheid om geluid met een hoge kwaliteit op magneetband op te nemen.²³ De Nagra's werden met een band over de schouder gedragen. In de schouderband zat een lichtpeertje en op de bandrecorder zat een knop. Bij het indrukken van de knop ging het lampje branden en kwam er een pieptoon op de band. Zodra de cameraman zijn camera op de geluidsman richtte, drukte die op het knopje. De camera's en geluidrecorders hadden bovendien kwartskristallen die in horloges worden gebruikt, die een zeer precies signaal afgaven die gelijk was aan een tijdcode. Op deze manier konden beeld en geluid met elkaar gesynchroniseerd worden, zolang beide tenminste hetzelfde concert bleven opnemen. Tevens maakte dit systeem het voor de geluidsman mogelijk om dichterbij de geluidsbron te komen, zonder zelf in beeld te komen. Het geluid van de artiesten werd namelijk direct van de geluidsinstallatie (PA: public address) opgenomen.²⁴

²¹ Kubernik en Kubernik, *A Perfect Haze*, 204.

²² Kubernik en Kubernik, 205.

²³ Michael Rabiger, *Directing the Documentary*, 6de dr. (Londen en New York: Focal Press/Routledge, 2015), hfdst. 3, ePub.

²⁴ Kubernik en Kubernik, *A Perfect Haze*, 205; Maria Garcia, "50th Anniversary of 'Monterey Pop': Filmmaker D.A. Pennebaker on His Iconic Concert Film (Interview)," *Biography*, geraadpleegd 29 maart 2019, <https://www.biography.com/news/monterey-pop-50th-anniversary-da-pennebaker-interview>.

Qua planning en opzet lieten de filmmakers hun cameramannen redelijk vrij in de zin dat er vooraf geen scenario was gemaakt. Pennebaker was nog niet eerder naar een festival geweest en had geen idee hoe op het festival hij zijn equipe cameramannen zou moeten aansturen en regisseren. Hij gaf hen daarom de opdracht om zich te concentreren op de muziek en te zorgen dat het beeldmateriaal daarop aansloot. 's Ochtends kregen zij drie tot vier filmrollen mee en 's avonds kreeg Pennebaker de volgeschoten filmrollen terug.²⁵

Toch vertrok de filmmaker niet geheel zonder ideeën en afspraken richting Monterey. De film *Jazz on a Summer's Day* (1960) van Brent Stern, waar het Newport Jazz Festival van 1958 was vastgelegd, had Pennebaker geïnspireerd om zes van de cameramannen op zes verschillende plekken rond het podium te plaatsen, zodat het optreden van elke kant werd opgenomen en er daarnaast ook beeldmateriaal van de reacties van het publiek kon worden geschoten. De cameramannen werden daarbij vrij gelaten om naar eigen inzicht te bewegen.²⁶ Het 'schokkerige', realistisch aandoende beeld dat van het filmen met een handcamera komt, werd zo bereikt.

De artiesten en bands gaven van tevoren aan of zij in de documentaire wilden worden opgenomen. Ook had Pennebaker met zijn crew per artiest een aantal nummers gekozen om te filmen, om te voorkomen dat ze uiteindelijk te veel film zouden hebben. Op het moment dat het bewuste nummer werd gespeeld deed iemand aan de rand van het podium een rood licht aan, als soort cue-light voor de filmcrew die opgesteld stond.²⁷

De uiteindelijke montage kwam voort uit een net zo 'vrije' aanpak als het filmen. In *A Perfect Haze* schrijft de filmmaker hierover dat hij een film als een 'Mexicaanse sculptuur' zag, waarbij de maker zich laat leiden door datgene wat hem of haar aanspreekt en interesseert: "And then if you watch it, think and dream about it, then it will tell you what it wants to do. And that film kind of made itself really."²⁸ Het idee was dus om zo veel mogelijk te beeld te verzamelen en zich bij het creëren van het eindproduct door die beelden te laten leiden. Deze benadering, waarbij de filmmaker het materiaal in feite tot hemzelf laat spreken en hij redelijk ambigue blijft over zijn beweegredenen, is echter een beetje misleidend. In haar artikel over Pennebakers *Dont Look Back* schrijft Jeanne Hall namelijk dat

²⁵ Kubernik en Kubernik, *A Perfect Haze*, 204; Garcia, "50th Anniversary".

²⁶ Garcia, "50th Anniversary".

²⁷ Donn Alan Pennebaker, "The Film," Monterey International Pop Festival, geraadpleegd 3 april 2019, <https://montereyinternationalpopfestival.com/pages/film>.

²⁸ Kubernik en Kubernik, *A Perfect Haze*, 204.

het voor de filmmaker 'niet mogelijk' of in zijn voordeel is om zijn werk op een bepaalde manier te adverteren, uit te leggen of een verborgen agenda toe te geven, aangezien dit tegen de 'regels' van de vérité beweging is.²⁹ De bepaling van de uiteindelijke volgorde van de optredens (zie Tabel 3.1) is door Pennebaker zelf gedaan.

3.3. Thematische analyse muziek: De San-Francisco underground

Tabel 3.1 bevat het sequentieschema van *Monterey Pop*. De film moest volgens Pennebaker lijken op een speelplaat en de beelden moesten daarom bij de muziek passen. Ieder lied heeft een bepaalde climax en daarom vond de filmmaker het belangrijk dat ieder nummer in zijn geheel opgenomen werd.³⁰ Hij koos er tevens voor om het optreden van sitarspeler Ravi Shankar, dat in werkelijkheid op zaterdagmiddag plaatsvond, juist aan het einde van de film te plaatsen en het optreden daarmee de climax van de hele film te maken.

Het idee van de speelplaat verklaart tevens waarom er amper gesproken wordt in de film. Een plaat spreekt namelijk niet tegen je, hij speelt iets voor je.³¹ De sporadische momenten waarop er wel in de film gesproken wordt, zijn te vergelijken met een soort intermezzo's of interludiums op een album, waarna de muziek weer verder gaat. Bovendien dienen die intermezzo's soms als een introductie op wat er komen gaat, waarover meer in paragraaf 3.3.

De afwisselingen van optredens met intermezzo's waarin een festivalganger spreekt of waarin impressies van het festivalterrein in beeld worden gebracht, creëren spanningsbogen die het verhaal voortstuwen. De manier waarop de sequenties elkaar opvolgen, zoals zichtbaar is in Tabel 3.1, komt niet overeen met de werkelijke duur van het festival. Op die manier lijkt het namelijk alsof het festival (exclusief opbouw) vijf dagen duurde. Tijdens het kijken geven de scènes van vroege ochtenden en de toestroming van het publiek echter duidelijk de indruk dat er drie dagen voorbijgaan, mits de opbouw en het eerste optreden van de The Mamas and the Papas niet mee worden geteld.

²⁹ Rabiger, *Directing the Documentary*, 240.

³⁰ Kubernik en Kubernik, *A Perfect Haze*.

³¹ Kubernik en Kubernik, 66.

Tabel 3.1: Sequentieschema 'Monterey Pop'

Super-sequentie	Sequentie	(Gespeeld) lied	Dag/ avond	Duur	Start- tijd
Openings-sequentie	Begintitels	<i>Combination of the Two</i> - Big Brother and the Holding Company with Janis Joplin	-	2'44"	00:00:00
	<i>Intermezzo - meisje dat spreekt</i>		Dag	6'51"	00:02:45
	Opbouw festival en introductie 'hoofdrolspelers'	<i>San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)</i> - Scott McKenzie			00:03:07
		<i>Creque Alley</i> - The Mamas and the Papas			00:05:59
	The Mamas and the Papas	California Dreamin'	Avond	2'28"	00:09:37
I	<i>Intermezzo - kaartverkoop, mensen die plaatsnemen in de Main Arena</i>		Dag	2'53"	00:12:06
	Canned Heat	Rollin' and Tumblin'	Avond	5'3"	00:12:20
	Simon & Garfunkel	The 59th Street Bridge Song (Feelin' Groovy)			00:15:01
	Hugh Masekela	Bajabula Bonke (Healing Song)	00:16:24		
II	<i>Intermezzo - meisje dat spreekt</i>		Dag	0'11"	00:20:05
	Jefferson Airplane	High Flying Bird	Avond	5'51"	00:20:17
		Today			00:23:58
	Big Brother and the Holding Company with Janis Joplin	Ball and Chain	Dag	6'17"	00:26:10
				00:31:56	
III	<i>Intermezzo - meisje dat spreekt</i>		Avond	7'1"	00:32:28
	Eric Burdon & The Animals	Paint it Black			00:36:27
	The Who	My Generation			
IV	<i>Intermezzo - vroege ochtend</i>		Dag	5'29"	00:39:30
	Country Joe and the Fish	Section 43			00:39:52
	Otis Redding	Shake	Avond	14'57"	00:45:00
		I've Been Loving You Too Long			00:49:46
	The Jimi Hendrix Experience	Wild Thing			00:57:10
The Mamas and the Papas	I've Got A Feelin'				
Eindsequentie	Sfeerimpressie festival - <i>counterculture</i>	<i>Raga Bhimpalasi</i> - Ravi Shankar	Dag	18'37"	00:59:58
	Ravi Shankar				01:06:52
					01:16:48
	Eindtitels		-	0'53"	01:18:36

Zoals eerder gezegd was het de bedoeling van de organisatoren en hun 'gouverneurs' om alle muziekgenres vertegenwoordigd te zien op het festival. Waar John Phillips en Lou Adler meer uit de muziek-scene uit Los Angeles' kwamen, bloeide er in San Francisco een *underground scene* op. Dit waren bands die op het festival voor het eerst buiten de Bay-Area optraden en met de film een internationaal publiek bereikten. Regisseur Pennebaker

bezoekt voorafgaand aan het festival de wijk Haight Ashbury in San Francisco, om een kijkje te nemen bij een aantal opkomende bands die zich aan de voorhoede van de muzikale kant van de *counterculture* bevonden. Binnen de structuur van de gehele film zijn twee van die bands uit San-Francisco achter elkaar geplaatst, in wat in dit onderzoek is onderscheiden als hoofdstuk II: Jefferson Airplane en Big Brother and the Holding Company with Janis Joplin.

In de volgende paragrafen worden de optredens in hoofdstuk II achtereenvolgens op cinematografisch en symbolisch/ideologisch niveau geanalyseerd.

3.3.1. De ervaring van muziek en emotie

Voor beide optredens geldt dat voor de beeldkadering, de camerastandpunten en bewegingen de stijlcodes van direct cinema worden gevolgd. Een cameraman positioneert zich als een vlieg op de muur, de ander als toeschouwer in het publiek en zo brengen zij verschillende kanten en onderdelen van de optredende band in beeld. Zoals eerdergenoemd waren er zes plekken op en rondom het podium vanwaar Pennebaker zijn cameramannen liet filmen. De structuur van het gespeelde nummer wordt in beide gevallen gevolgd, dus als er bijvoorbeeld wordt gezongen ligt de nadruk op de zanger(es).

In het geval van Jefferson Airplane speelt de band in het donker, waardoor de belichting van het podium soms een speciale rol speelt in de shots. Zo maken een aantal van die standpunten dat de spotlichten het gezicht van de zangeres scherp laten aftekenen tegen de duistere achtergrond. Een van de kenmerken van direct cinema is dat er geen gebruik wordt gemaakt van kunstlicht en dat is goed te zien aan het feit dat er vrijwel geen shots van het publiek tussen zitten. Het enige moment dat we een deel van het publiek zien is als de gehele band vanaf een hoger perspectief in beeld is gebracht en het podiumlicht op de voorste rijen van de stoelen in het *orchestra* (de ruimte direct voor het podium) te zien zijn. Het optreden van BBHC with Janis Joplin vond juist overdag plaats, waardoor het daglicht het mogelijk maakte om meer shots van het publiek te nemen.

De bewegingen van de camera's lijken op die van ogen die over het podium glijden en de actie volgen of juist gefocust zijn op hetgeen wat het meeste eruit springt. Zo worden er tijdens het optreden van Janis Joplin veel close-up shots van haar gezicht gemaakt, om zo dicht mogelijk bij haar emotie te komen. De bassist wordt aan het begin van hetzelfde nummer medium-close in beeld gebracht om te laten zien hoe hij opgaat in het bespelen van

zijn instrument. Aandacht voor de bewegingen van de artiesten is er echter ook, bijvoorbeeld wanneer Joplin met haar voeten stampt om haar vocale uithalen kracht bij te zetten of als de zanger van Jefferson Airplane hetzelfde doet met zijn armen.

Het geluid blijft bij beide grotendeels synchroon, wat betekent dat de belangrijkste bron van het geluid in beeld is. De enige uitzonderingen hiervoor zijn op twee momenten dat zangeres Grace Slick (Jefferson Airplane) zingend in beeld is, maar er een diepe mannenstem te horen is omdat het geluid van haar microfoon niet is opgenomen.

Over de montage van beide optredens kan worden gezegd dat die een duidelijke continuïteit laten zien. De gehele gespeelde nummers worden chronologisch in beeld gebracht. Het feit dat de muziek (het geluid) nergens een sprong of 'ellips' wijst erop dat er in de montage niet is geknipt. Beide optredens zijn bovendien met harde overgangen gemonteerd, op het einde van het nummer *Today* van Jefferson Airplane na. Hier heeft de beeldwisseling het effect van een oog dat langzaam knippert en uiteindelijk sluit, om vervolgens weer open te gaan en te kijken over een bloemenveld in het zonlicht; het shot dat voorafgaat aan openingsakkoorden van Big Brother and the Holding Company. De continuïteit wordt bij Jefferson Airplane verbroken om de afbeelding van de naam van band in beeld te brengen, die pulserend op de muziek in beeld blijft.

Een ander moment waarop de continuïteit van optredens wordt verbroken is aan het begin van het 'hoofdstuk'. Deze sequentie in de film wordt in feite ingeleid door een vrouwelijke festivalganger die uitlegt hoe er met elke 'golf' nieuwe muziek ook nieuwe rockbands komen. Het is een van de weinige momenten in de film dat er gesproken wordt en het lijkt door de montage een inleiding van de twee bands, die beide een nieuwe 'golf' vertegenwoordigen: de underground acid-rock uit San Francisco.

3.3.2 De authenticiteit van rockmuziek

Op symbolisch gebied bevat de overgang van Jefferson Airplane naar BBHC een aanwijzend shot waarmee duidelijk wordt gemaakt dat het (weer) overdag is. Heel typerend worden hier bloemen in beeld gebracht terwijl de camera opzij glijdt, net als ogen die over een weide vol bloemen glijden, waarna het beeld halt houdt bij het gezicht van (waarschijnlijk) een festivalganger. De bloemen lijken te verwijzen naar het thema van het festival en de tegenculturele Summer of Love: 'Love, Music and Flowers'.

Zoals in de vorige paragraaf is beschreven draagt de cinematografische stijl van Pennebaker tijdens het vastleggen sterk bij aan de authenticiteit van de optredende artiesten en hun muziek. Ook in de montage komt dit terug in de vorm van continuïteit en de opname van volledige nummers.

Toch is er ook een verschil tussen de twee optredens op het gebied van montage en de invloed die dat heeft op hoe de muziek op waarde wordt geschat. Waar het optreden van The Jefferson Airplane wordt ingeleid door een beeld met de bandnaam, lijken Joplin en consorten daarentegen niet een dergelijke introductie nodig te hebben. Het continue beeld wordt hier alleen verbroken om beelden uit het publiek te laten zien: Mama Cass, een van de zangeressen van the Mamas and the Papas (met achter haar nog andere muzikanten), die met open mond zitten te kijken hoe Joplin haar ziel blootlegt tijdens het zingen van 'Ball and Chain'. Aan het slot van het nummer zien we Mama Cass nog een keer, waar ze 'wow' lijkt te zeggen en zichtbaar onder de indruk is van het emotioneel geladen optreden. Hier wordt ook langer het applaudiserende publiek in beeld gebracht, waarna het beeld teruggaat naar Joplin om in beeld te brengen hoe ze van het podium af huppelt en daarmee het einde van de sequentie aan wordt gegeven. De montage van toekijkende mede-artiesten en hun reacties dragen zodoende bij aan het gevoel dat dit een krachtig en authentiek optreden was en draagt bij aan de mythische proporties van Joplins kundigheid en liveoptreden.

De punten waarbij direct cinema en rockcultuur met elkaar overeenkomen, die Leonard en Strachan noemen in "Rockumentary: Reel to Real", zijn in deze sequentie dan ook duidelijk terug te zien. Tijdens het optreden van Joplin komt het idee van de oprechtheid van de artiest in het uiten van de ziel middels het nummer *Ball and Chain* naar voren, wat verder wordt onderschreven door de reacties van het publiek. Deze authenticiteit wordt door Pennebaker ook toegepast bij het optreden van the Jefferson Airplane, in de zin dat hij de schoonheidsfoutjes van het opnameproces niet heeft weggepoetst. Op bepaalde momenten missen er namelijk delen van de gespeelde muziek en in het bijzonder tijdens *Today*. Tijdens dit duet tussen zanger Balin en zangeres Slick horen we in het begin alleen de diepe mannelijke stem, terwijl Slick het subject van de shots is (later komt haar microfoongeluid wel weer erbij).

3.4. Thematische analyse tegencultuur: Countercultural ons-kent-ons

Voor de analyse van het thema *counterculture* in deze film is gekozen voor het gedeelte dat in Tabel 3.1 'Opbouw festival en introductie "hoofdrospelers"' wordt genoemd. Net zoals in het thema muziek draait de eerstvolgende paragraaf om de cinematografische analyse van dit gedeelte en de daaropvolgende paragraaf om de symbolische/ideologische betekenis. De begintitels en het nummer *California Dreamin'* zijn niet opgenomen in deze analyse.

3.4.1 Het beeld dienstig aan het geluid

De direct cinema filmstijl is herkenbaar in de manier waarop de kijker zich een observeerder voelt van alles wat er op het festivalterrein gebeurt. De gehele sequentie is in het daglicht gefilmd, waardoor er geen sprake is van een specifieke belichting door podium- of omgevingslicht. Het grootste gedeelte van de openingssequentie verder is in *deep-focus* gefilmd, wat betekent dat alles in beeld scherp is. Uitzonderingen hierop zijn momenten waarop de camera een specifieke handeling volgt.

De montage volgt in de openingssequentie wederom de structuur van de muziek. Hierdoor kan de sequentie in twee subsequenties worden onderverdeeld. De eerste subsequentie valt samen met het nummer *San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)* van Scott McKenzie. Deze subsequentie is voor het grootste gedeelte parallel gemonteerd en hierin worden beelden getoond van festivalbezoekers die aankomen op het festivalterrein, rondlopen, op het gras liggen of zitten en naar de camera glimlachen.

Tijdens het eerste gedeelte van de muziek (tot de *bridge*) worden dus veel gemoedelijke taferelen getoond en wordt bovendien al duidelijk dat de shots overeenkomen met de muziek. Tegelijkertijd met de songtekst "[...] be sure to wear some flowers in your hair" komen bijvoorbeeld twee mensen met bloemen in hun haar in beeld en tijdens de zin "You're gonna meet some gentle people there" wordt een (aantrekkelijke) vrouw in beeld gebracht die glimlachend in de cameralens kijkt.³²

Nog opvallender wordt deze synchronisatie van beeld met songtekst wanneer het nummer aankomt bij de *bridge*. Als beeldovergang wordt een snelle zoom gebruikt, waarna

³² Donn Alan Pennebaker, *Monterey Pop* (1968; Santa Monica, California: Criterion, 2009) Blu-Ray, 00:03:14, 00:03:37.

we zien hoe een groep jonge mannen samen bezig zijn met het uitladen van een wagen. Dit is tevens het enige moment tijdens het liedje dat er nog ander buitenbeelds geluid te horen is (constructiegeluid). De tekst “All across the nation, such a strange vibration / People in motion / There’s a whole generation, with a new explanation [...]”³³ klinkt op het moment dat de opbouw van het festival het onderwerp van de montage is. Mannen zijn bezig met constructie en vrouwen met het schilderen van borden en het naaien van kleurrijke doeken. Ondersteund door speciale beeldovergangen die een sprong in de tijd suggereren, volgt er in het ‘eindshot’ van deze korte subsequentie het product van alle arbeid: Een constructie van palen en doeken die als kleurige decoratie op het festivalterrein staat. Tijdens de laatste noten van het nummer komen dan nog met snel bewegende shots een soundcheck in beeld, geleid door organisator John Philips. Het idee is duidelijk; de voorbereidingen zijn geslaagd. Het zijn voorbeelden van de manier waarop de documentaire gefictionaliseerd wordt, om zo een verhaal te construeren. De montage en camerabewegingen maken van dit deel van de sequentie zodoende meer dan alleen een droge opeenvolging van shots.

De volgende subsequentie wordt ingeleid door beeld van een overvliegend vliegtuig, waarna de shots worden gevuld met de ten tonele verschijning van de hoofdrolspelers van het festival en de film: de artiesten. Een montage de werkzaamheden op het kantoor van de organisatie laat zien hoe Philips op handige wijze de zaken regelt en Lou Adler komt onder meer in beeld met een speelse interactie met een politieagent, waarbij hij doet alsof hij diens badge en pet afpakt.

Tijdens *Creque Alley* van the Mamas and the Papas, het tweede en op één na laatste nummer van de openingssequentie, komen opnieuw veel rondlopende en schijnbaar arriverende festivalgangers in beeld. De camerabeweging is hier vaak, overeenkomstig met de observationele direct cinema filmstijl, vergelijkbaar met oogbewegingen. In shots waarin modieus-geklede artiesten en festivalgangers voorbijlopen volgt de camera steevast het figuur van de subjecten omlaag, of andersom omhoog. Na de introductie van John Philips en Adler worden hier ook Mama Cass en Michelle Phillips, de zangeressen van the Mamas and the Papas, gelijktijdig met de songtekst waarin zij worden genoemd in beeld gebracht. Nadat nog een aantal andere artiesten de revue passeren, nadert het einde van de opbouw en

³³ Pennebaker, *Monterey Pop*, 00:04:24.

introdactie, waarna het optreden van *Califonia Dreamin'* door The Mamas and the Papas wordt ingezet en aanvoelt als het eerste echte optreden van het festival.

3.4.2 Introductie in de wereld van Monterey

De openingssequentie is zo gemonteerd om de kijker bekend te maken met een aantal thema's en kenmerken van de *counterculture*, zoals de mode en een manier van leven die een persoonlijke vrijheid en liefde voor de medemens ademt. De interacties tussen de personen die in beeld zijn gebracht zijn gemoedelijk, liefdevol (liefkozend) en communaal. Eten wordt gedeeld en mensen voelen zich vrij om in het rond te dansen en op blote voeten te lopen. Daarnaast worden ook veel bekende gezichten van optredende artiesten in beeld gebracht, die net als alle 'gewone' bezoekers rustig rondlopen op het festivalterrein. Pennebaker gebruikt net als hierboven bij de muzikale optredens is gezegd, gebruikt van een gesproken inleiding van de sequentie. Een jonge vrouw vraagt de cameraman of hij ooit naar een 'Love-in' is geweest, waarna ze enthousiast en opgewonden probeert uit te leggen hoe ze verwacht dat dit festival zal zijn: als Kerst, Pasen, Nieuwjaarsdag en je verjaardag tegelijk.

De montage onder het nummer *San Francisco* draagt nog verder bij aan het gevoel dat er op het festival een eigen wereld werd gecreëerd, waar de idealen van de Summer of Love doorwerkten. Bij wijze van reclame werd *San Francisco*, dat door de organisatoren Phillips en Adler werd geschreven en geproduceerd, voorafgaand aan het festival uitgebracht en op de radio uitgezonden. Op dit soort momenten schijnt de invloed van Philips en Adler doorschemert en waar de productie bijdraagt aan de mythologisering van het festival.

Een andere manier waarop de 'magische' tegenculturele wereld op Monterey wordt overgebracht is door hoe de relatie met de politie wordt neergezet, die als deel van het 'establishment' kan worden gezien. De politie is over het geheel genomen erg aanwezig in dit gedeelte van de film en een slimme parallelmontage wordt ingezet om (zonder tekst) toch een boodschap mee te geven. Vlak nadat de politiecommissaris van Monterey namelijk zijn zorgen uit over de hoeveelheid monden die moeten worden gevoed (in het geval dat er werkelijk vijftigduizend bezoekers komen) volgt een montage van shots waarin mensen eten met elkaar delen of aan het eten zijn. Bovendien komt organisator Lou Adler in een shot samen met een van de politieagenten in beeld, terwijl hij speels doet alsof hij zijn pet afdruwt en badge van zijn hemd aftrekt. Het is enerzijds een blijk van de speelse brutaliteit van de

organisatoren om dit festival op te zetten en anderzijds een signaal naar de politie dat zij niets te vrezen hebben van de hippies en andere tegenculturele figuren die eropaf komen.

3.5. Conclusie: 'It Happened at Monterey'

In *Rock on Reel* schrijft George Plasketes dat *Monterey Pop* de opkomst van de rockcultuur zien laat. Het is volgens de schrijver een lyrische sage van utopische dromen, waar iedereen zich *groovy* voelt en er een zeer romantisch beeld wordt geschetst. De shots gaan afwisselend van artiesten en publiek. De kracht van de *personality* (van de artiest) wordt kracht bijgezet door de direct cinema filmstijl en geeft meer betekenis aan de relatie tussen de artiesten en de bezoekers.³⁴ Deze beschrijving bevat veel van wat inmiddels een gangbare aanname over *Monterey Pop* is. In die zin heeft de film een bijna net zo mythische status als Woodstock gekregen. Dit kan voor een groot deel verklaard worden door de filmstijl en montagekeuzes van de regisseur, maar ook de invloed van de organisatoren/producers is wellicht van belang.

Het was de intentie van Pennebaker om de kijker bloot te stellen aan nieuwe, tegenculturele muziek. Dit komt bijvoorbeeld tot uiting in de keuze voor artiesten die nog grotendeels onbekend waren voor het grote publiek, zoals the Jefferson Airplane, BBHC with Janis Joplin, Jimi Hendrix (in de Verenigde Staten) en Ravi Shankar, maar ook Otis Redding en the Who. Als Pennebakers verklaring voor de opbouw wordt aangehouden (dat deze als vanzelf ontstond), doet dat eigenlijk te veel af aan zijn kunde om de optredens op een bepaalde manier in een verhaal te plotten. Hierbij lijken de organisatoren een groot aandeel in te hebben gehad, omdat the Mamas en the Papas erg goed vertegenwoordigd zijn op de 'speelplaat'. Dit kan echter simpelweg worden verklaard door het feit dat de openingssequentie, waarin twee liedjes van de band zijn opgenomen en daarnaast de productie van John Philips/Lou Adler *San Francisco*, in wezen *draait* om de opbouw van het festival.

In *Monterey Pop* representeert Pennebaker de counterculture dus in de eerste plaats door de muziek en artiesten in beeld te brengen die de beweging rond 1967 aanvoerden, maar daar blijft het niet bij. Daarnaast worden namelijk overwegend thema's uit het

³⁴ Plasketes, "Rock on Reel," 59–60.

tegenculturele gedachtegoed in beeld gebracht, zoals do-it-yourself, flower power, transcendentie door muziek en persoonlijke expressie. Hierdoor lijkt het alsof hij de nadruk legt op de esthetische kant van de tegencultuur in zijn representatie. De film heeft een subjectief vertelperspectief, waarbij de camera vaak het oog imiteert in de manier waarop die beweegt en de subjecten volgt.

De filmische stijl geeft de kijker, zoals uiteengezet in de paragrafen over de subsequenties, het gevoel op het festival aanwezig te zijn en krijgt zo een glimp van de 'magische wereld' van Monterey. Pennebaker wist bovendien met zijn montage zijn verhaal zonder veel tekst over te brengen, bijvoorbeeld in de oppositie tussen de politiechef en de 'realiteit' van het festival, maar vooral door het synchrone verloop van songtekst met bijpassende shots (of die door de songtekst *juist* een bepaalde betekenis krijgen).

4. *Stamping Ground* (1971)

Holland Pop Festival – Rotterdam, 1970

Drie jaar na het festival in Monterey en ongeveer jaar na Woodstock en Altamont ziet ook in Nederland voor het eerst een meerdaags counter-cultureel festival het licht. In dit hoofdstuk zal een antwoord worden gegeven op de vraag: *Hoe wordt counterculture op het Holland Pop Festival van 1970 in de film 'Stamping Ground' (1971) gerepresenteerd?*

4.1 De gematigde jaren zestig

De periode van de Nederlandse *sixties* wordt in de historische literatuur vaak omschreven als 'de lange jaren zestig.' Het decennium duurde van 1958 tot 1973 en bracht grote maatschappelijke veranderingen met zich mee. Zoals historicus James Kennedy in zijn boek *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig* (1997) beschrijft, ontwikkelde Nederland zich van een relatief ouderwetse, arme staat tot een van de meest anti-traditionele en welvarende landen van West-Europa.¹ Deze ontwikkeling verliep, anders dan het geval was in het Verenigde Staten waar de vorige films zich afspeelden, grotendeels geweldloos. Een aantal van de meest ingrijpende maatschappelijke ongeregelheden vonden in 1966 plaats. In dit jaar waren er tijdens de huwelijksstoet van prinses Beatrix en prins Claus in maart rellen en in juni vond het zogenaamde Bouwvakoproer plaats. Bij allebei deze gebeurtenissen was de culturele tegenbeweging Provo betrokken, dat kan worden gezien als een (extreme uitingsvorm van de) Nederlandse versie van de Amerikaanse counter-culturele (jeugd)beweging.²

4.1.2. Van kleinschalige happenings tot on-Nederlandse praktijken

Nederland kende tot het aanbreken van Holland Pop Festival een zeer bescheiden geschiedenis wat betreft openluchtfestivals. Openluchtconcert en meerdaagse festivals

¹ James C. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig* (Amsterdam: Boom, 1997), 11–12.

² Hans Righart, *De eindeloze jaren zestig: geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1995), 28–29.

waren in Europa geen nieuw verschijnsel met Bilzen Jazz in België vanaf 1965 en het Beaulieu jazzfestival in het Verenigd Koninkrijk vanaf 1956. Het programma van dit Engelse festival zou in 1964 worden uitgebreid met bluesmuziek en later uitgroeien tot het Reading Festival dat tot vandaag de dag nog jaarlijks georganiseerd wordt.³ De opkomst van psychedelische rock en pop in de Verenigde Staten en het Verenigd Koninkrijk leidde er in 1967 toe dat er bovendien festivals en openluchtconcerten met dit nieuwe muziekgenre werden georganiseerd.

De bekendheid van het Monterey Pop festival resulteerde in een wereldwijde verspreiding van de San Francisco-beweging en de daarbij horende love-ins. Dat leidde er tijdens deze Summer of Love dan ook toe dat er in Nederland nu ook dergelijke happenings werden georganiseerd, zoals in het Vondelpark.⁴ Het eerste echte grote voorbeeld hiervan is 'Hai In De Rai' in de oude RAI in Amsterdam, wat in feite een grote indoor love-in was met achtduizend bezoekers. Niet lang hierna volgde een Utrechts 'flower-power feest' in de Margriethal getiteld 'A Fligth to Lowlands Paradise', dat werd georganiseerd door een Utrechtse kunstschilder die op een Engelse love-in was geweest.⁵

In de volgende jaren werden verschillende pogingen gedaan om een meerdaags festival te organiseren en werd het eerste buitenlucht evenement georganiseerd. Een 'pop- en picknick-marathon' in het Gelderse Eembeek genaamd 'Free Village' vormde in 1969 de eerste aanzet voor een meerdaags festival.⁶ Vervolgens probeerden Sid Bernstein (impresario van de Beatles) en Mothers of Invention-gitarist Frank Zappa ieder een festival op te zetten, maar kregen hiervoor geen toestemming of wisten geen artiesten vast te leggen. Niet veel later dan dat deze twee festivals werden afgekeurd lukte het uiteindelijk wel bij de Kralingse Plas in Rotterdam.

³ Chris Anderton, "Music festival sponsorship: between commerce and carnival," *Arts Marketing: An International Journal* 1, nr. 2 (2011): 146.

⁴ Paul Vos, red., *Holland Pop Festival* (Den Haag: Nederlands Instituut voor Maatschappelijk Werk Onderzoek, 1971), 86–89; "Love-in had rustig verloop. 8000 bezoekers in oude RAI," *Het Parool*, 12-08-1967, Dag druk, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ABCDDD:010835479>.

⁵ "Utrecht bereidt zich voor op enorm love-infeest," *Het Vrije Volk: democratisch-socialistisch dagblad*, 11 oktober 1967, Dag druk, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010956453>.

⁶ "Eerbeek wordt pop- en picknickdorp," *Trouw*, 21 juni 1969, Dag druk, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ABCDDD:010817921>.

4.1.3. Een hoge dosis bluf

De organisatie van het Holland Pop Festival in 1970 is in feite een het resultaat van een samensmelting van twee incomplete plannen en een hoge dosis bluf. Delvenaar Berry Visser en Rotterdammer George Knap kenden elkaar niet, maar werden door een journalist met elkaar in contact gebracht en zouden uiteindelijk samen met de toenmalig echtgenote van Knap, Toosje, het festival organiseren. Visser organiseerde na zijn studententijd in Delft verschillende podiumkunst-evenementen en richtte onder de noemer Mojo vanuit zijn zolderkamer een eenmansbedrijf op. Zo creëerde hij achtereenvolgens de Mojo-cabaretgroep, het Mojo-theater en -discotheek en vervolgens ook Mojo-concerts waarmee hij verschillende counter-culturele bands naar Nederland wist te halen. Na het zien van *Woodstock* was Visser er bovendien van overtuigd dat een dergelijk festival ook in Nederland mogelijk was.⁷

Evengoed onder de indruk van de documentaire over het Amerikaanse festival was George Knap, een joodse Rotterdammer en muzikliefhebber die zich in de wijk Ommoord bezighield met jeugdwerk. Door dit werk kwam hij in aanraking met popmuziek, waar hij zich naar eigen zeggen door zijn oorlogservaringen te oud voor voelde. Toch spraken de hippie-waarden die in *Woodstock* werden verbeeld ook Knap aan. Vooral de manier waarop de hippies zich tegen 'het establishment' afzetten, sloot aan bij Knaps liberale opvattingen over vrijheid van denken en -meningsuiting.⁸ Toen de Gemeente Rotterdam in 1970 per wijk een grote som geld vrijmaakte voor een culturele happening, om de stad onder het mom van de 'Communicatie '70 manifestatie' een jeugdiger imago te geven, zag hij dan ook de potentie voor een popfestival in zijn wijk.⁹

Zodoende legde Knap zijn voorstel bij de wijkcommissie neer, terwijl Visser met de organisatoren van het Engelse Bath Festival een plan maakte om samen een aantal (Amerikaanse) bands te boeken en de kosten te delen.¹⁰ Visser had echter nog geen financiering rond om de bands mee te kunnen betalen en daarnaast geen locatie voor zijn beoogde festival. Hij benaderde hiertoe de impresario van de Beatles, die in het nieuws was

⁷ Peter Sijnke en Marcel Koopman, *Kralingen: Holland Pop Festival 1970* (Haarlem: Uitgeverij in de Knipscheer, 2013), 43–47.

⁸ Sijnke en Koopman, *Kralingen*, 53.

⁹ Vos, *Holland pop festival*, 95.

¹⁰ Vos, 95.

met zijn plan voor een festival in Nederland, maar werd helaas door hem afgewezen. Knaps suggestie van een popfestival werd intussen door de wijkcommissie met weinig enthousiasme onthaald. Desondanks bleek dat de Rotterdamse gemeente zijn voorstel uiteindelijk *wel* had goedgekeurd en werd Knap bovendien als organisator naar voren had geschoven.¹¹

Via een journalist die op de hoogte was van beide plannen, kwamen Visser en Knap uiteindelijk met elkaar in aanraking. Op dit moment zijn beide heren niet geheel eerlijk tegenover elkaar: Knap over het terrein waar hij zei al een vergunning voor te hebben en Visser over zowel de financiering als de garantie van de artiesten die hij wilde programmeren. Richting de buitenwereld blufte het tweetal bovendien over alles, maar de samenwerking was een feit en zodoende werd het festival gepland op 26-28 juni 1970 in het Kralingse Bos.

George Knap ging uiteindelijk over de sponsoring en financiering van het festival en diens vrouw Toosje over de public relations en perscontacten. George haalde als sponsor Botello BV binnen, een vrije bottelarij die gelieerd was aan Coca-Cola. Zodoende kreeg die het alleenrecht voor de verkoop van frisdank. Initieel had Visser hiervoor een Duitse wijnboer geregeld, maar die zag af van de overeenkomst toen hij begreep dat er drugs in het spel zouden zijn.¹² Knaps zakelijke uitstraling, de lobby van kennissen van zijn ouders bij de gemeente en de progressieve houdingen van zowel de directie van de bottelarij als de politiechef droegen eraan bij dat het mogelijk was om alle ideeën voor het festival te verwezenlijken en een vergunning voor het Kralingse Bos te krijgen.¹³

Berry Visser kan worden gezien als het artistieke brein achter de programmering en het imago van het festival. Hij zocht bijvoorbeeld specifiek jazzrock bands uit, programmeerde geen commerciële acts als Golden Earring en regelde *walking water events* voor op de Kralingse Plas. Daarnaast bedacht hij de 'pop-paradijs poster' met de afbeelding van Adam en Eva en liet Allen Aldridge (een kunstenaar die eerder voor The Beatles had gewerkt) nog een andere poster ontwerpen.¹⁴ Door Vissers overeenkomst met de organisatoren van het Bath Festival hadden zij bovendien de zekerheid dat de Engelse en Amerikaanse artiesten werkelijk zouden komen, wat eraan bijdroeg dat een bedrijf als Coca-

¹¹ Sijnke en Koopman, *Kralingen*, 47, 54–56.

¹² Sijnke en Koopman, 57.

¹³ Sijnke en Koopman, 57.

¹⁴ Sijnke en Koopman, 47, 67.

Cola met hen in zee wilde. Door de sponsoring van Coca-Cola konden Knap en Visser op hun beurt de *headliner*-artiesten al vooraf afbetalen. Anderhalve maand voor de start van het festival richtten de organisatoren hiertoe de Stichting Holland Pop Festival op.

De programmering en vormgeving van het festival kregen steeds meer gestalte. Op het gebied van seksuele voorlichting en drugsbeleid waren deze (relatief) uniek. Zo was er een crèche op het terrein, maar ook een stalletje van de Nederlandse Vereniging voor Seksuele Hervorming waar seksuele voorlichting werd verspreid en stonden er condoomautomaten.¹⁵ Verder waren er verschillende softdrugs-verkooppunten en hield Koos Zwart de bezoekers met 'beursberichten' op de hoogte van de actuele cannabis-prijzen (hij was voorvechter van het Nederlandse gedoogbeleid en schrijver voor de jongeren-tijdschriften Aloha en Hitweek). Een speciaal drugsteam dat was samengesteld uit drugsvoorlichting-gerelateerde organisaties en een afgezante de GG&GD, zorgde voor eventuele 'geflipte' mensen en bood in de 'drugs-tent' een rustig plek voor mensen die het even te veel was geworden.¹⁶

De optredende bands waren niet het enige wat handig van andere muziekevenementen werd overgenomen. Technicus en tentoonstelling-bouwer Piet van Daal regelde de geluidsinstallatie die tijdens het Hyde Parkconcert van de Rolling Stones was gebruikt, het hoofdpodiumontwerp kwam van de stagemanager van de Londense Round House concertzaal en de stagemanager van het festival had eerder op Woodstock gewerkt.¹⁷ Het belangrijkste van het festival was uiteraard de muziek. Op de line-up prijkte tien Amerikaanse, veertien Engelse en acht Nederlandse bands. Daarnaast werden er films vertoond en was er een 'drive-in show' waar onder meer Radio Veronica dj Lex Harding draaide.¹⁸

Op vrijdag 26 juni traden op het hoofdpodium The Jefferson Airplane, Santana, Flock, Canned Heat, Hot Tuna, Quintessence en East of Eden op. Zaterdag waren dat The Byrds, Family, Dr. John Nighttripper, Country Joe, Tyrannosaurus Rex, Renaissance, Third Ear Band, Al Stewart en de Nederlandse band CCC. Folk & Blues Inc. Zondag werd passeerden Soft Machine, Pink Floyd, Chicago Art Ensemble, John Surman, Han Bennink, Caravan, Fairport Convention en Fotheringay de revue. Verder waren er op het kleinere bij-podium te zien

¹⁵ Sijnke en Koopman, *Kralingen*, 33; Vos, *Holland pop festival*, 100.

¹⁶ Sijnke en Koopman, 60; Vos, 100.

¹⁷ Vos, 97; Sijnke en Koopman, 33.

¹⁸ Vos, 96.

(allemaal Nederlands): Super Sister, Dream, Bismarck, Oscar Benton Bluesband, Focus, Ekseption, White Rabbit, Scarry Sally Theater, Nederlands Danstheater en Tamelone.¹⁹

4.2 Een smeltkroes van invloeden met een vernislaag van cinéma vérité

De regie voor de film kwam te liggen bij de Duitse filmmaker Hansjürgen (Jason) Pohland en de Nederlandse regisseur George Sluizer. Pohland was al vroeg in zijn carrière onderdeel van een beweging in de Duitse filmindustrie die zich afzette tegen de gangbare filmgenres van het naoorlogse tijdperk. Dit bestond enerzijds voornamelijk uit het 'Heimatfilm'-genre dat met een landelijke setting en met een sentimenteel plot een traditionele verbeelding van Duitsland gaf. Daarnaast werden er veel komische muziekfilms of ook wel 'Schlagerfilms' gemaakt. Vanuit het binnen- en buitenland kwam echter veel kritiek op de staat van de Duitse filmindustrie. Die kritiek ging over de focus op thema's zoals restauratie en de rehabilitatie van regisseurs uit het nazitijdperk, maar ook op het aanhoudende estheticisme: het idee dat kunst slechts bestaat om schoonheid te scheppen.²⁰

Als reactie op de kritiek werd er op de Internationale Kurzfilmtage Oberhausen in 1962 door zesentwintig (jonge) filmmakers een manifest gepresenteerd waarin zij zich voornamen voortaan authentieke en respectabele artistieke films te maken; de *Neuer Deutscher Film*-stroming was hiermee geboren.²¹ De nadruk zou vanaf nu komen te liggen op vrijheid voor de filmmaker om zich los te maken van invloeden van de tradities van de filmindustrie, commerciële partners en belangengroepen.²² Pohland was door verschillende filmstromingen beïnvloed, zoals de Amerikaanse direct cinema. Zijn verleden als jazzmuzikant maakte bovendien dat hij veel improviseerde tijdens het maken van zijn films, waardoor het resultaat authenticiteit en originaliteit ademde. Daarnaast was hij beïnvloed door cinéma vérité. Dit uitte zich in zijn werkwijze dat hij geen gebruik maakte van een script, professionele acteurs of een studio, maar ook dat hij zijn camera gebruikte om een

¹⁹ "Herinneringen aan het Holland Pop Festival 1970," Galerie Kralingen, <http://galeriekralingen.nl/hpf/festival1970/index.php>.

²⁰ Andrew W. Hurley, "Hansjürgen Pohland's 'Tobby' (1961/62): Jazz, 'Cinéma-Vérité' and the Beginnings of Young German Cinema," *Studies in European Cinema* 7, nr. 3 (2010): 194–195, https://doi.org/10.1386/seci.7.3.193_1.

²¹ Aitken, *Encyclopedia of the Documentary Film*, 804.

²² Hurley, "Hansjürgen Pohland's 'Tobby'," 195.

bepaalde reactie bij zijn subjecten los te krijgen.²³ In 1955 had Pohland op 21-jarige leeftijd een eigen productiemaatschappij opgericht waarmee hij in zes jaar eenentwintig korte documentairefilms maakte.²⁴ Dit soort documentaires werden in deze tijd in Duitsland ook wel *Kulturfilme* genoemd. Een aantal van deze *Kulturfilme* werden door critici positief ontvangen, maar met zijn eerste langspeelfilm, *Tobby* (1961), maakte Pohland daadwerkelijk zijn bescheiden doorbraak in de filmwereld.²⁵

Voor *Stamping Ground* werkte Hansjürgen Pohland samen met George Sluizer. Eind jaren vijftig volgde Sluizer een filmopleiding in Parijs en hij werd dankzij de lovende kritieken op zijn eerste documentairefilm *De lage landen* (1961) een gevestigde naam in de filmwereld. Met de speelfilm *Spoorloos* (1988) brak hij ook in de mainstream door.²⁶ Sluizer was op de Franse filmopleiding nog op de klassieke wijze geschoold, voordat er binnen de Franse filmindustrie met *la nouvelle vague* en *cinéma vérité* een nieuwe stijl in zwang kwam. Een van Sluizers grootste inspiratiebronnen voor zijn filmstijl was Russische filmmaker Sergey Eisenstein en diens baanbrekende montage-theorieën.

Aan het begin van zijn carrière maakte Sluizer al documentaires voor National Geographic en later tevens een aantal korte documentaires als voorstudies voor een speelfilm. De invalshoek waarmee hij met deze korte documentaires maakte is indicatief voor zijn stijl. Naar eigen zeggen kon hij de beelden die hij had geschoten bij de montage betekenis geven, zodat die 'de diepte van het menselijke bestaan' aan de kijker konden onthullen. Na zijn ervaring bij National Geographic maakte Sluizer zijn documentaires zonder vooropgesteld script. Hij streefde ernaar een authentiek beeld te scheppen en bracht op basis van Eisensteins montage-theorie spanning aan in het verhaal.²⁷

Tegen het einde van de jaren zestig verschoof Sluizers interesse richting meer politiek geladen onderwerpen en koos hij voor de vrijheid van het maken van zijn eigen documentairefilms. Deze films gingen over wat er op politiek en cultureel gebied in de maatschappij leefde. Zodoende kwam hij in aanraking met counter-culturele groepen en locaties in Nederland, zoals het poppodium Fantasio (de eerste van Nederland) en een

²³ Hurley, "Hansjürgen Pohland's 'Tobby'," 198–200.

²⁴ Hurley, 195.

²⁵ Hurley, 198–200.

²⁶ Bart Koetsenruijter, "Filmmaker George Sluizer was eigengereid en extreem perfectionistisch, blijkt uit zijn verzamelde werk," *de Volkskrant*, 10 april 2019, <https://www.volkskrant.nl/gs-be03c479>.

²⁷ Hans Heesen, *Wie zijn ogen niet gebruikt, is een verloren mens: in gesprek met George Sluizer* (Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2012), hfdst. 2. Google Play Books.

‘randgroep’ in de Staatsliedenbuurt in Amsterdam.²⁸ Fantasio was volgens de regisseur “[...] het centrum voor jongens en meiden die iets anders wilden, die zich afzetten tegen de gevestigde orde, die zich anders kleedden, naar andere muziek luisterden...”²⁹ Het is daarom niet vreemd dat Sluizer interesse had in het vastleggen van het Holland Pop Festival.

Een onderzoek naar de productiegeschiedenis van *Stamping Ground* laat zien dat het proces niet vlekkeloos verliep en dat er wellicht te veel mensen aan het roer stonden. George Sluizer stelt dat hij initieel samen met Jan van den Brink, met wie hij de documentaire over Fantasio had gemaakt, op het idee was gekomen om het festival te filmen.³⁰ De Stichting Holland Pop Festival sloot echter met een Duitse maatschappij (Metropolis Film Produktion) een filmcontract af, waarin zij onder meer hadden vastgelegd dat veertig procent van de rechten aan de stichting toe zouden komen.³¹ Volgens Sluizer werd hij vervolgens door hoofdproducent Sam Waynberg aan Pohland gekoppeld en werd de productie door het Duitse Planet Film Production overgenomen. De aftiteling van de film telt verder nog een handvol coregisseurs, twintig cameramannen (versus vijftien in Sluizers verhaal) en meerdere producenten.

Pohland was volgens Sluizer het hele festival nergens te bekennen, waardoor hijzelf de hoofdverantwoordelijke voor de regie werd.³² Volgens andere verslagen was Pohland echter weldegelijk aanwezig op het festivalterrein en regisseerde hij alles vanuit een container op het festivalterrein.³³ Bands konden van tevoren ervoor kiezen om wel of niet gefilmd te worden en Sluizer was met vijf cameramannen vrijwel het hele festival op het hoofdpodium aanwezig.³⁴ Daarnaast overzag hij de interviewopnamen, die door Aloha en Hitweek-journalist Lauri Langenbach werden afgenomen.³⁵ De muziek werd door hetzelfde bedrijf als op Woodstock op vierbandsrecorders opgenomen. Initieel werd de montage in Engeland gedaan, maar halverwege het proces werd dit naar Duitsland verplaatst en onder leiding van Pohland afgemaakt.³⁶ Een opmerkelijk feit hierbij is dat George Knap er nog voor

²⁸ Heesen, *Wie zijn ogen niet gebruikt*, hfdst. 1.

²⁹ Heesen, hfdst. 1.

³⁰ Heesen, hfdst. 1.

³¹ Sijnke en Koopman, *Kralingen*, 65.

³² Heesen, *Wie zijn ogen niet gebruikt*, hfdst. 1.

³³ Ad Visser, *Strange days: muzikale avonturen in de 60's en 70's* (Baarn: Uitgeverij Marmer, 2015), sec. 15. Google Play Books.

³⁴ Sijnke en Koopman, *Kralingen*, 67; Heesen, *Wie zijn ogen niet gebruikt*, hfdst. 1.

³⁵ “Wereldpremière kleurenfilm over Kralings popfestival,” *Trouw*, 15 juni 1971, Dag druk, sec. Radio-TV, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ABCD:010828011>.

³⁶ Heesen, *Wie zijn ogen niet gebruikt*, hfdst. 1.

heeft moeten strijden om de Byrds in de film te laten opnemen; een relatief groot aantal optredens bleken op film niet goed over te komen.³⁷

In een artikel van Trouw, dat voorafgaand aan de première van de film uitkwam, stelt Pohland dat hij geen intentie had om een tweede *Woodstock* te maken. Hij was namelijk van mening dat het Amerikaanse festival veel gewelddadiger was dan de film liet geloven. Pohland wilde met de documentaire over Kralingen daarentegen de werkelijke sfeer van het festival laten zien, naar hoe hij dat als ‘vreemdeling’ had ervaren. Met de film wilde Pohland tonen hoe er in het Kralingse Bos op ‘mysterieuze’ wijze een eigen wereld ontstond, waar iedereen op vreedzame en verdraagzame manier met elkaar omging.³⁸

4.3 Thematische analyse muziek

De manier waarop de supersequenties of hoofdstukken zijn ingedeeld (zie Tabel 4.1) geeft de indruk dat de werkelijke tijdsverloop van het festival wordt geëmuleerd. Het festival begon op vrijdag (kwam in werkelijkheid pas echt op gang in de avond) en wordt vervolgd door zaterdag en zondag, die in een dag- en avondgedeelte zijn onderverdeeld. Op basis van deze dag/nacht-verdeling zijn zodoende vier hoofdstukken te onderscheiden. Daarbij is door de filmmakers losjes de programmering als leidraad aangehouden. In totaal zijn twaalf van de zesendertig geprogrammeerde artiesten opgenomen in de film en een aantal van de bekendste artiesten keren vaker terug in de film, namelijk: Jefferson Airplane, Santana, Canned Heat en Pink Floyd.

In deze paragraaf wordt een representatieve muziek-sequentie geanalyseerd op het niveau van de cinematografische laag. Zoals in de paragraaf van de productiegeschiedenis al is benoemd, hadden beide regisseurs een stijl die geïnspireerd was op of overeenkomsten toonde met direct cinema en *cinéma vérité*. Door middel van een analyse van het optreden van de band Canned Heat zal meer duidelijk worden of deze stijlen terug te zien zijn in de cinematografische laag van de muziek en of de ‘stem van de film’ kan worden blootgelegd.

³⁷ Gertjan van Ommen, “Jakkerend Muziekconcoers,” *De Tijd: Dagblad voor Nederland*, 2 juli 1971, Dag druk, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:011235864>; “Stamping Ground’ Film van ‘Kralingen’ eind juli in Groningen,” *Nieuwsblad van het Noorden*, 15 juni 1971, Dag druk, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:011016059>.

³⁸ “Wereldpremière kleurenfilm over Kralings popfestival,” *Trouw*, 15-06-1971, Dag druk, sec. Radio-TV, <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ABCDDD:010828011>.

Vervolgens zal op basis van de cinematografische analyse worden gereflecteerd op de symbolische laag, dus op welke manier de muziek op het festival is gerepresenteerd en welke boodschap de regisseurs de kijker wilden meegeven.

Tabel 4.1: Sequentieschema Stamping Ground

Super-sequentie	Sequentie	Gespeeld nummer	Dag/avond	Starttijd	Duur
Openings-sequentie	Titel		-	00:00:00	29"
	Santana	<i>Gumbo</i>	Avond	00:00:29	3'35"
I	Openingscredits	<i>Zero She Flies</i> - Al Steward	Dag	00:04:04	1'10"
	Al Steward			00:05:14	52"
	Canned Heat	<i>Human Condition</i>		00:06:06	3'58"
		<i>So Sad (The World's In A Tangle)</i>		00:10:04	6'8"
		Interview met manager Canned Heat		00:16:12	13"
	Spaghetti	-		00:16:25	15"
	Quintessence	Interview		00:16:40	33"
		<i>Giants</i>		00:17:13	2'44"
Kralingse plas en bos	<i>(Won't You Try/) Saturday Afternoon</i> - Jefferson Airplane	00:19:57	2'49"		
II	It's A Beautiful Day	<i>Wasted Union Blues</i>	Avond	00:22:46	7'34"
	Pink Floyd	<i>Set The Control To The Hearts Of The Sun</i>		00:30:20	3'41"
	Country Joe	<i>Oh Freedom! (Orig. Freedom Singers)</i>		00:34:01	3'59"
		Interview		00:38:00	1'44"
	Dr. John The Nighttripper	<i>Mardi Gras Day</i>		00:39:44	4'46"
Family	<i>Drowned in Wine</i>	00:44:30	4'32"		
III	Ochtendsequentie	<i>Bulgaria</i> - It's A Beautiful Day	Dag	00:49:02	4'14"
	Tyrannosaurus Rex	<i>By the Light of a Magical Moon</i>		00:53:16	3'25"
	The Byrds	<i>Old Blue</i>		00:56:41	3'29"
	Antiekverkoper skit	-		01:00:20	41'
	The Flock	<i>Big Bird</i>		01:01:01	4'54"
	Soft Machine	<i>Esther's Nose Job</i>		01:05:55	6'15"
IV	Jefferson Airplane	Interview Kantner en Slick	Avond	01:12:10	1'53"
		<i>White Rabbit</i>		01:14:03	2'28"
		<i>The Ballad of You & Me & Pooneil</i>		01:16:31	3'8"
	Santana	<i>Savor/Jingo</i>		01:19:39	9'2"
	Jeffrey Shaw's Water Events	<i>A Saucerful of Secrets</i>		01:28:41	1'16"
	Pink Floyd			01:29:57	4'43"
Eindsequentie	Eindtitels		-	01:34:40	1'58"

4.3.1 De ervaring van het optreden

De schokkerige beelden wijzen erop dat de cameramannen gebruik maakten van draagbare camera's. Dit wordt het sterkst duidelijk op de momenten waarop zij proberen om hun subjecten (de bandleden) op dichte afstand te volgen. Deze bewegingen dragen bij aan het dynamische karakter van de muziek en de opzweepende klanken waarmee Canned Heat het publiek in beweging brengt. Het feit dat de band overdag speelt maakt dat er veel beelden van het publiek mogelijk zijn. Zodra er echter gezongen wordt zijn veel *close-up* shots van de zanger(s) in beeld. Verder filmen de cameramannen op het podium van ooghoogte, wat het gevoel geeft dat je tussen of naast de band staat en soms over hun schouder meekijkt over het enorme veld met mensen. Op dezelfde manier is het camerastandpunt tussen het publiek omhoog gericht naar de muzikanten, op ooghoogte of hurkend tussen hen in, zodat je je onder de toeschouwers waant.

Een ander voorbeeld van de direct cinema filmstijl in deze sequentie is de manier waarop er in de montage voor de opvolging van shots is gekozen. Over het geheel genomen wordt er een continuïteit gesuggereerd, omdat de muziek tijdens *jump-cuts* door blijft lopen. De parallelle montage, onder dezelfde muziek, indiceert dat de shots in dezelfde ruimte en in hetzelfde tijdframe plaatsvinden. Tekenend hiervoor is dat het beeld past bij de muziek of bij de momenten dat de zanger een interactie met het publiek heeft. De shots wisselen zich af tussen band en festivalgangers op momenten dat zanger Bob Hite hen aanspreekt. In de montage wordt daarvoor de ene keer gebruik gemaakt van beeldrijm om die interactie sterker aan te zetten. Zo zijn er bijvoorbeeld shots van beide terwijl zij het *peace*-teken met hun handen maken of wanneer Hite hen aanspoort om met hem mee te klappen.

Daarnaast wordt in de montage echter ook gebruik gemaakt van opposities. Terwijl we de muziek horen spelen gaat het beeld op sommige momenten niet naar de mensen op het gras, maar worden shots van ongeveer vijftien seconden vertoond uit de documentaire *Sky Over Holland* (1967) van John Fernhout. Zo wordt de weergave van het festivalterrein afgewisseld met shots in vogelvlucht van de Kinderdijk, over het water van de Amsterdamse grachten en van de Maas. Tijdens het eerste shot in deze reeks loopt er een Duitse tekst over het beeld, waarmee de filmmaker de context van het festival lijkt uit te willen leggen en de kijker onder anderen informatie geeft over het aantal mensen dat het festival bezoekt. In totaal komen er vijf keer van dit soort informatieve teksten in beeld, die gaan over de sfeer

op het festival, wat voor mensen er naartoe kwamen en wat zij daar zoal deden. Wanneer de tekst over de festivalgangers gaat, loopt het bovendien soms over longshots van het publiek of medium-close shots van een cameraman die tussen hen inloopt, afwisselend met shots van de band/zanger.

4.3.2 Vrijheid en *community*

De stijl van het filmen en de montage van het optreden geven de film, zoals hierboven al even kort was gezegd, een dynamische lading mee. Het wekt de indruk dat mensen actief meededen met de muziek en dat de band een positieve interactie met hen had; ze zijn in zekere zin gelijk aan elkaar. Dit gelijke gevoel spreekt niet alleen uit de beeldrijm en de interactie, maar ook uit de tekst van een van de gespeelde nummers die voor de film is gekozen. Het lied 'So Sad (The World's In A Tangle)' gaat over de huidige staat van de maatschappij, de dreiging van 'de bom' en hoe mensen samen moeten werken om de wereld te veranderen. Op het festival improviseert Hite een deel van de tekst om het belang van samenwerking te benadrukken. Deze *freestyle* manier van zingen op de muziek is bovendien, zo horen we Hite vertellen, een onderdeel van de vrije interpretatie waarmee de band op het festival hun nummers voordraagt. Overigens lijkt het effect van een *joint* die op het podium tussen de artiesten wordt gedeeld, hier net zoveel aan bij te dragen.

Het thema van de muziek wordt in de montage gecombineerd met beelden van 'het andere Holland' uit Fernhout's documentaire. Enerzijds zien we namelijk een oproep tot samenwerking of saamhorigheid en een gevoel van vrijheid, dat wordt versterkt door het gebruik van geestverruimende middelen. Daartegenover herinneren beelden van de Kinderdijk ons aan het stereotype (kneuterige) plaatje van Nederland. Zodoende wordt de bedoeling van de filmmaker om te laten zien hoe er in Kratingen een 'alternatieve wereld' ontstond, extra aangezet. Om dit bovendien nog te versterken passeren er teksten als: "Na dagen met zon en nachten met regen, groeide uit de nevelige ochtend een nieuwe wereld, waarin begrip en met elkaar kunnen opschieten belangrijker is dan het verschil in huidskleur, religie of politieke opvatting [eigen vertaling]." ³⁹

³⁹ Hansjürgen Pohland en George Sluizer, *Rock Fieber: Documentation über ein Live-Konzert der berühmtesten Rockgruppen der Welt* (1971; München: Universum Film GmbH & Co, 2004) DVD, 00:13:45.

4.4 Thematische analyse tegencultuur

Uit de thematische analyse van de muziek blijkt al hoe Pohland counter-culturele waarden als vrijheid heeft vervlochten met zijn verbeelding van de muziek. In dit gedeelte staat echter een sequentie centraal waarin een thema als vrijheid en een terugkeer naar de natuur nog sterker naar voren zijn gebracht. Het betreft de sequentie *Kralingse Plas en Bos* onder het nummer *Won't You Try/Saturday Afternoon* van Jefferson Airplane.

4.4.1 Poëtisch en observationeel?

Hoewel de manier van filmen bij de optredens een aantal kenmerken van direct cinema bevatte, is dat minder sterk het geval bij de sequentie *Kralingse Plas en Bos*. Het gebruik van draagbare camera's maakt dat de shots bewegelijk zijn en er wordt gebruik gemaakt van natuurlijk licht. Het natuurlijke licht en de kwaliteit van de film heeft als effect dat er soms sprake is van schaduwen of tegenlicht en creëren daarmee een groter contrast in het beeld. Daarnaast geeft het camerastandpunt de kijker in deze sequentie grotendeels het gevoel een toeschouwer te zijn die zich op het festival tussen de mensen bevindt, omdat het camerastandpunt zich merendeels op ooghoogte of lager bevindt. Daarbij worden de subjecten vaak met variaties van medium shots gevolgd door de camera. Op die manier weten de filmmakers zowel emoties als actie goed over te brengen, hoewel de acties meestal maar deels volledig in beeld zijn. Het is daarmee meer een subjectieve dan een objectieve representatie.

Het toegevoegde geluid geeft de kijker een indicatie van tijd en draagt bij aan de continuïteit van plaats. Zoals in het sequentieschema te zien is, zou deze sequentie op de zaterdagmiddag moeten plaatsvinden. De tekst van het nummer *Won't You Try/Saturday Afternoon* geeft de kijker die informatie, doordat die laatste twee woorden eindeloos in het nummer worden gezongen. Het betreft daarnaast een *live*-opname van het lied, wat de kijker de indruk geeft dat deze muziek op de achtergrond van het tafereel dat zich voor hen afspeelt wordt opgevoerd.

Gebaseerd op de inhoud van de shots kan worden gesteld dat deze sequentie bedoeld was om een beeld te geven van wat er naast het grote festivalveld gebeurde. De sequentie begint met een directe overgang van een *birds-eye-view* van het drukke

festivalterrein, na afloop het optreden van Quintessence, naar een beeld van de sloot achter het podium. Een moeder helpt haar jonge blonde kind het water in. Vervolgens *pant* de camera naar rechts, en we zien een vrouw in de sloot zwemmen terwijl op de achtergrond aan de overkant van de sloot het festivalterrein zichtbaar is. We horen onschuldig gelach, het langzaam uitstervende geluid van applaus voor het vorige optreden en het geluid van kabbelend water van iemand die zwemt. Direct begint de (niet-synchrone) muziek van Jefferson Airplane te spelen met de tekst “Saturday afternoon [...]”. Deze eerste shots geven de kijker zodoende het gevoel even weg te zijn van het festivalgedruis, terwijl de muziek van het podium nog wel te horen is.

Het thema van deze sequentie draait om natuur van de Kralingse Plas en Bos en de activiteiten die de bezoekers daar konden ondernemen. Dat is terug te zien in de onderwerpen van de shots: zwemmen, samen zitten, kamperen en de *walking water-events* van Jeffrey Shaw. Hoewel niet iedereen naakt zwemt, zijn de hoofdonderwerpen van de shots meestal wel de naakte mensen. Jongeren duiken zonder kleding van de drijvende vlonders de plas in. We horen hen niet spreken; op de achtergrond klinkt alleen de zang en muziek van de Airplane en het geluid van de activiteiten in het water. De camera glijdt over een duin en het gezicht van iemand die in de zon ligt richting de hemel. Later zien we de opblaasballen van Shaw op de plas, met als hoofdonderwerp wederom een naakte jonge vrouw, afgewisseld met een jong (blond) kind dat langs de waterkant loopt. Als de muziek wat meer vaart krijgt verandert het beeld van de plas naar een aantal shots van *Sky Over Holland*, waarin de camera met versneld beeld over de zee en tussen de wolken vliegt. In plaats van kabbelend water klinkt nu naast de muziek het geluid van de wind.

In de montage zijn een aantal opvallende zaken op te merken. Zoals aan het begin van deze paragraaf was gezegd is er op een bepaald moment sprake van een montage-techniek die afwijkt van de direct cinema filmstijl. Op het moment dat een man van een vlonder in de plas duikt, is er gebruik gemaakt van een zogenaamde decoupage-montage. Dit houdt in dat dezelfde handeling vanaf verschillende oogpunten wordt gefilmd en er in de montage continuïteit van de handeling wordt gecreëerd.⁴⁰ Zo wordt het shot van de man die richting de plas loopt om te duiken opgevolgd een kort shot van een seconde waarin diezelfde man over de camera heen duikt, om vervolgens weer vanaf het

⁴⁰ Vos, *Bewegend verleden*, 30–31.

oorspronkelijke oogpunt zijn aanraking met het water te laten zien. Dit indiceert dat delen van deze sequentie in scène zijn gezet door de filmmakers.

In de montage zit nog een andere truc waarmee zowel een eenheid van tijd als plaats wordt gecreëerd en thema's terugkomen. De sequentie wordt gekenmerkt door een soort beweging als een pendule; het begin en het einde bevatten beide shots van een jong, blond kind met zijn moeder. Daarnaast wederkeren bij zwemscène twee mannen en een vrouw die samen bij de vlonder zijn, wat kort wordt onderbroken door de duikscène. Bij de *walking water-events* wordt de scène van de vrouw in de bal afgewisseld door de blonde jongen die langs het water loopt.

4.4.2 Persoonlijke vrijheid en een terugkeer naar de natuur

De grote hoeveelheid ongedwongen naaktheid in deze sequentie draagt bij aan het gevoel van persoonlijke vrijheid en het idee dat er op het festival een vrije gemeenschap bestond waar mensen elkaar in hun waarde lieten. Het zijn echter ook tekens die verwijzen naar de idealen van de esthetische tegencultuur (primitief) en het 'Back tot he Garden (of Eden)' gevoel dat bijvoorbeeld door Woodstock werd uitgedragen. De regelmatige terugkeer van het beeld van het jonge kind en zijn moeder draagt evenzo een connotatie met liefde en commune met zich mee.

De natuur op en rond het festivalterrein wordt als een veilige haven afgetekend, waar gezinnen veilig zijn en mensen zichzelf kunnen zijn, afgezonderd van de normale samenleving. De montage draagt er daarnaast aan bij dat de kijker zich (visueel) even niet op het festival waant, ondanks een enkel zeer ver ingezoomd shot van het veld voor het podium. Aan het begin van de sequentie distantieert de kijker zich van de drukte om een zaterdagmiddag in de natuur door te brengen, tussen gelijkgezinde mensen in en op het water. De shots waarin eerst een man op de duin wordt gefilmd, gevold door shots uit een andere documentaire van de Nederlandse luchten lijken dit idee nog iets verder te strekken. De manier waarop de camera langzaam en laag over de duin richting de man zijn gezicht gaat en de camerabeweging vervolgens zijn open blik richting de hemel volgt, geven sterk de impressie van een dagdroom. Anderzijds zou het kunnen verwijzen naar het gebruiken van drugs, waarbij het vliegen door de hemel het 'high' zijn emuleert. Daaraan draagt de tekst

van de muziek bij die, hoewel ambigue en niet op hetzelfde moment, een verwijzing maakt naar “[...] acid incense, and balloons” (respectievelijk LSD en lachgas-ballonnen).⁴¹

4.5 Conclusie: Een schouwspel van counter-culturele esthetiek

Onderzoekers Teus Kamphorst en Henk Kleijer schrijven in het rapport van het Nederlands Instituut voor Maatschappelijk Werk Onderzoek dat het festival bij lange na geen tegencultureel evenement was. Zij bemerken hoe de Amerikaanse en Franse bezoekers zich druk maakten over het feit dat het festival geen ‘verzet/protest’ had en dat het er een dooie boel was.⁴² Ook de politieke boodschappen van Jefferson Airplane en Country Joe sloegen plat op het Nederlandse publiek: “Het werd geen love-and-peace manifestatie tegen de gevestigde orde of maatschappelijke misstanden.”⁴³ Volgens de auteurs heeft dat echter ermee te maken dat de sociale misstanden in Frankrijk en de VS veel ernstiger waren dan in Nederland. Een ander erg belangrijk punt dat hierin wordt aangehaald, waarin James Kennedy’s standpunt te herkennen is, is dat de ‘deal’ die de organisatoren met de politiechef hadden gesloten ertoe leidde dat er geen *clash* met de politie kwam om de (seksuele) vrijheid en het drugsgebruik die op het festival gemeengoed waren. Hieruit had een sterker gevoel van massaal protest kunnen leiden.⁴⁴

Tegelijkertijd bestond er onder de festivalgangers die geïnterviewd waren (en de onderzoekers zelf) wel een gevoel van ongedwongen vrijheid, mensen die elkaar in hun eigen recht lieten en het ervoeren als een vakantie van de normen en waarden van de gewone maatschappij. De voorgenoemde strijd met de politie bleef dan ook uit, maar er was wel sprake van ‘strijd’ met mensen die kwamen aapjeskijken en tegen aanwezigen die een ander zijn of haar vrijheid belemmerden.⁴⁵ Deze sentimenten worden sterk door Pohland benadrukt.

Stamping Ground vertegenwoordigt dan ook voornamelijk Pohland’s visie van het festival als een tegenculturele broedplaats, maar hij geeft het sterkste beeld van de

⁴¹ Pohland en Sluizer, *Rock Fieber*, 00:21:22.

⁴² Teus Kamphorst en Henk Kleijer, “Gedrag van het publiek tijdens het festival,” in *Holland pop festival*, red. Paul Vos (Den Haag: Nederlands Instituut voor Maatschappelijk Werk Onderzoek, 1971), 57–58.

⁴³ Kamphorst en Kleijer, “Gedrag,” 57.

⁴⁴ Kamphorst en Kleijer, 58.

⁴⁵ Kamphorst en Kleijer, 55–58.

esthetische benadering van *counterculture*. De combinatie van terugkerende thema's als drugsgebruik, persoonlijke vrijheid en commune dragen hier aan bij. Pohland's opmerkingen over het festival als een 'aparte samenleving in de Nederlandse samenleving' geeft de indruk dat de regisseur de vrije sfeer van het festival niet als onderdeel van een bredere maatschappelijke beweging zag.

Voor het meegeven van deze boodschap heeft Pohland niet alleen vertrouwd op de kracht van het beeld. De Duitse teksten over de eigenschappen van het festival dragen onderbouwen dat idee. Daarnaast getuigt de filmstijl van de muziek van een vorm die de kijker het gevoel geeft dat zij het optreden van dichtbij ervaren, maar bovenal dat zij samen met de artiest een onderdeel van een groter geheel zijn.

5. Conclusie

In de jaren zestig van de vorige eeuw kwamen drie culturele ontwikkelingen samen. Voor het eerst werden er grootschalige muziekfestivals georganiseerd, waarop meerdere verschillende muziekgenres vertegenwoordigd waren. Deze festivals waren een podium voor (de ontwikkeling van) tegenculturele bewegingen, die tevens hun stem vonden in folk- en pop/rockmuziek. Tegelijkertijd deed zich echter nog een ontwikkeling voor, namelijk in de filmindustrie. De introductie van draagbare filmcamera's en daarbij horende technieken, leidde tot het ontstaan van de nieuwe filmstijlen direct cinema en cinéma vérité, waarbij authenticiteit van het gefilmde werd nagestreefd. De muzikale tradities van folk en rock op de opkomende festivals, maar ook het tegenculturele karakter van deze festivals, leenden zich perfect als onderwerp voor deze filmstijlen.

Afhankelijk van de filmmaker en de bredere sociaalhistorische context van de festivals waren er echter verschillende manieren om de festivals en de countercultuur aldaar in hun films te representeren. Om dat te onderzoeken, is in deze scriptie is daarom de volgende vraagstelling opgesteld: *Hoe wordt counterculture gerepresenteerd in muziekdocumentaires over muziekfestivals in de late jaren zestig en vroege jaren zeventig?*

Murray Lerner filmde tussen 1963 en 1966 het Newport Folk Festival aan de Oostkust van de Verenigde Staten. Met het materiaal dat hij op deze vier edities had geschoten maakte hij zijn film *Festival*. Hierin heeft hij niet alleen een representatie gegeven van de verschillende soorten folkmuziek die de Verenigde Staten rijk zijn, maar tevens het belang van authenticiteit in de folk-beweging naar voren gebracht. De observationele filmstijl (die kenmerken van direct cinema vertoont) die Lerner heeft toegepast dragen bij aan dit gevoel van de authenticiteit van de muziek en de interviews dragen daarnaast bij aan de discussie rondom authenticiteit en de functie van folkmuziek. Bovendien wist de regisseur nog iets anders met zijn film te vertellen: hoe het festival een broedplaats werd van de revolutionaire counterculture in de Verenigde Staten. Zodoende heeft Lerner laten zien hoe er op het festival ruimte was voor zowel traditie als vooruitgang.

Een jaar na *Festival* komt de door Donn Alan Pennebaker geregisseerde film *Monterey Pop* uit. Met deze muziekdocumentaire, die voor het grootste gedeelte kijkt zoals een elpee klinkt, heeft Pennebaker het eerste grootschalige commerciële meerdaagse

muziekfestival vastgelegd. Waarachtig aan de direct cinema filmstijl die mede door deze regisseur groot is gemaakt, draagt de observationele representatie bij aan de optredens, die volgens de rocktraditie op authentieke wijze worden gebracht. De artiesten die voor het festival geprogrammeerd waren vertegenwoordigden tot zekere hoogte de top van dat moment. Hoewel, sommigen van hen nog moesten worden ontdekt door het (inter)nationale publiek. Het zijn voornamelijk deze opkomende en gevestigde muziktalenten die treffend door Pennebaker zijn gerepresenteerd, waardoor de film soms overkomt als een visitekaartje van organisatoren Lou Adler en John Philips. Tegelijkertijd is *Monterey Pop* een testament van opkomst van de esthetische stroming van de Amerikaanse counterculture, die ten tijde van 1967 populair was.

Geïnspireerd op *Monterey Pop* en *Woodstock*, bevat *Stamping Ground* veel van waar de internationale esthetische tegenculturele beweging voor leek te staan: (persoonlijke) vrijheid, een commune-gevoel en muziek. De invloeden van direct cinema en cinéma vérité zijn in deze film terug te zien in de gebruikte filmtechnieken en codes die aan de stijlen verbonden zijn. De Duitse regisseur Hansjürgen Pohland heeft met zijn buitenlandse blik een verhaal gemaakt over het contrast tussen het 'traditionele Nederland' en de communale bijeenkomst die onder de klanken van een internationale tegenculturele programmering in Kralingen plaatsvond. Het is daarmee zeer sterk een representatie van de esthetische tegenculturele stroming, zoals uiteengezet in het artikel van Desmond et al.

Op basis van de hierboven beschreven films lijkt de vraag die aan het begin van deze thesis werd gesteld een eenvoudige. In de jaren zestig en vroege jaren zeventig stond het subgenre van rockumentary/festivalfilm van het muziekdocumentair-genre nog in de kinderschoenen. Zoals Laura Niebling schreef voltrok de ontwikkeling van dit (sub)genre zich gelijktijdig met direct cinema, zodat die twee in dit tijdperk vrijwel niet los van elkaar te zien zijn.¹ De maakwijze van alle drie de films bewijzen tot op zekere hoogte deze stelling. Daarnaast is de vraag van *hoe* de counterculture werd gerepresenteerd, afhankelijk van de intentie van de regisseur, terug te leiden op enerzijds een focus op de revolutionaire vorm van tegencultuur (*Festival*) en anderzijds een nadruk op de esthetische vorm van tegencultuur (*Monterey Pop* en *Stamping Ground*). Voor alle drie de films geldt bovendien dat zij in hun representatie het karakter de bijbehorende festivals gemythologiseerd hebben.

¹ Heinze en Niebling, *Populäre Musikkulturen*, 35–36.

De individuele methodes die de filmmakers hebben toegepast bij hun representatie hebben voor het grootste gedeelte bepaald op welke manier die 'mythes' vorm hebben gekregen. Lerner heeft ervoor gekozen om zijn film thematisch in te delen en met de montage toe te werken naar zijn boodschap. Dat heeft hij bijvoorbeeld gedaan door de muziek dienstig te maken aan zijn narratief; liedjes met toepasselijke teksten monteerde hij achter een shot of interview met hetzelfde thema (voorbeeld van protest). Met behulp van opposities versterkte hij het contrast tussen de verschillende manieren waarmee mensen folkmuziek gebruiken om zichzelf (authentiek) te uiten en boven hun situatie uit te stijgen.

Pennebaker maakte het beeld juist dienstig aan de muziek. Zoals eerder gezegd structureerde hij de film als een langspeelplaat, waarbij (bijna) alle nummers in hun geheel worden gespeeld. De beelden zijn in de montage gekozen om te passen bij de boodschap die de muziek uitdroeg, zoals in de opbouw-sequentie van het festival zo sterk naar voren komt. Het verhaal heeft een duidelijke opbouw; van de letterlijke opbouw van het festivalterrein tot de climax van Ravi Shankars optreden dat de transcendentale sfeer van het festival moest vangen.

In *Stamping Ground* is de invloed van *Monterey Pop* terug te zien in de structurering van de film volgens dag- en nachtsequenties en de opname van volledige nummers, maar toch heeft Pohland duidelijk zijn eigen insteek. De montage van drugs-gebruikende mensen daargelaten, heeft de regisseur namelijk vooral met opposities zijn boodschap van een 'andere wereld in Kralingen' overgebracht. De afwisseling met shots van de documentaire van John Fernhout en de teksten die over het beeld lopen maken dat al vroeg in de film al te duidelijk.

Marion Leonard en Robert Strachan stelden in "Rockumentary: Reel to Real. Cinema Verité, Rock Authenticity and the Rock Documentary" dat authenticiteit een van de belangrijkste kenmerken is van muziekdocumentaires uit het tijdperk van de vérité stijlen.² Deze aanname zien we bevestigd in de manier waarop authenticiteit in *Festival* het hoofdonderwerp van de film kan worden genoemd, in zowel de opnametechnieken als een terugkerend thema. Daarentegen zat de authenticiteit van *Monterey Pop* voornamelijk in de manier waarop de optredens van de artiesten zijn vastgelegd en dit laatste zien we ook in *Stamping Ground* terug. Wat dat betreft kan worden gezegd het transnationale verschil in

² Leonard en Strachan, "Rockumentary."

representatiestijl, als gevolg van het internationale karakter van de vérité stijlen, relatief klein is.

Een aanbeveling voor vervolgonderzoek zou zijn dat het transnationale verschil in representatiestijlen nog verder kan worden onderzocht als er qua films wordt uitgebreid naar films uit niet-westerse gebieden of met niet-westerse regisseurs. Bovendien kan daarbij bijvoorbeeld als extra invalshoek de representatie van genderrollen of Afrikaans-Amerikaanse en/of niet-westerse artiesten in de films worden onderzocht.

6. Bibliografie

6.1 Primaire bronnen

Films

Lerner, Murray. *Festival: Filmed at the Newport Folk Festival*. 1967, New York, NY: Eagle Rock Entertainment, 2005. DVD, 97 min.

Pennebaker, Donn Alan. *Monterey Pop*. 1968, Santa Monica, California: Criterion, 2009. Blu-Ray, 79 min.

Pohland, Hansjürgen en George Sluizer. *Rock Fieber: Documentation über ein Live-Konzert der berühmtesten Rockgruppen der Welt*. 1971, München: Universum Film GmbH & Co, 2004. DVD, 96 min.

Geschreven bronnen

“Binnenkort Première van Kralingenvideo,” *de Stem*, 17 juni 1971. Krantenbank Zeeland.
<https://krantenbankzeeland.nl/issue/stm/1971-06-17/edition/null/page/11>.

Christgau, Robert. “Anatomy of a Love Festival,” *Esquire*, 1 januari 1968.
<https://classic.esquire.com/article/1968/1/1/anatomy-of-a-love-festival>.

Clark, Sue C. “Monterey Film Bummer,” *Rolling Stone*, 10 februari 1968.
<https://www.rollingstone.com/music/music-news/monterey-film-bummer-42218/>.

“Eerbeek wordt pop- en picknickdorp,” *Trouw*. 21 juni 1969, Dag druk.
<https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ABCDDD:010817921>.

Koetsenruijter, Bart. “Filmmaker George Sluizer was eigengereid en extreem perfectionistisch, blijkt uit zijn verzamelde werk,” *de Volkskrant*, 10 april 2019.
<https://www.volkskrant.nl/gs-be03c479>.

Garcia, Maria. “50th Anniversary of ‘Monterey Pop’: Filmmaker D.A. Pennebaker on His Iconic Concert Film (Interview),” *Biography*. Geraadpleegd 29 maart 2019.
<https://www.biography.com/news/monterey-pop-50th-anniversary-da-pennebaker-interview>.

- Gertjan van Ommen. "Jakkerend Muziekconcoors," *De Tijd: Dagblad voor Nederland*. 2 juli 1971, Dag druk. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:011235864>.
- Heesen, Hans. *Wie zijn ogen niet gebruikt, is een verloren mens: in gesprek met George Sluizer*. 2e druk. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2012. Google Play Books.
- Koetsenruijter, Bart. "Filmmaker George Sluizer was eigengereid en extreem perfectionistisch, blijkt uit zijn verzamelde werk." *de Volkskrant*, 10 april 2019. <https://www.volkskrant.nl/gs-be03c479>.
- Landon Palmer. "Murray Lerner's 'Festival': A Prototype for the Music Documentary." *Vague Visages, Wave Faces*, 17 november 2017. <https://vaguevisages.com/2017/11/17/murray-lerners-festival-prototype-music-documentary/>.
- "Love-in had rustig verloop. 8000 bezoekers in oude RAI." *Het Parool*. 12 augustus 1967, Dag druk. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ABCDDD:010835479>.
- Müller, John. "Groetjes Uit Kralingen." *NRC Handelsblad*. 2 juli 1971, Dag druk. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=KBNRC01:000031638>.
- RV Films. "In-Edit 2011 Interview/Entrevista Murray Lerner." 17 januari 2012. YouTube video, 17:14. <https://www.youtube.com/watch?v=3YeQFdsItiEs>.
- Schudel, Matt. "Murray Lerner, Oscar-Winning Documentarian Who Captured Rock History, Dies at 90." *Washington Post*, 5 september 2017, sec. Obituaries. https://www.washingtonpost.com/local/obituaries/murray-lerner-oscar-winning-documentarian-who-captured-rock-history-dies-at-90/2017/09/05/f4e00580-9247-11e7-aace-04b862b2b3f3_story.html.
- "Stamping Ground." *Trouw*. 2 juli 1971, Dag druk. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ABCDDD:010827768>.
- "'STAMPING GROUND' Film van 'Kralingen' eind juli in Groningen." *Nieuwsblad van het Noorden*. 15 juni 1971, Dag druk. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:011016059>.
- "Utrecht bereidt zich voor op enorm love-infeest." *Het Vrije Volk: democratisch-socialistisch dagblad*. 11 oktober 1967, Dag druk. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ddd:010956453>.
- Visser, Ad. *Strange days: muzikale avonturen in de 60's en 70's*. Baarn: Uitgeverij Marmer, 2015.

Vos, Paul, red. *Holland Pop Festival*. Den Haag: Nederlands Instituut voor Maatschappelijk Werk Onderzoek, 1971.

“Wereldpremière kleurenfilm over Kralings popfestival.” *Trouw*. 15 juni 1971, Dag druk, sec. Radio-TV. <https://resolver.kb.nl/resolve?urn=ABCDDD:010828011>.

6.2 Secundaire bronnen

Achter, Paul J. “McCarthyism | History & Facts.” *Encyclopedia Britannica*. Geraadpleegd 17 mei, 2019. <https://www.britannica.com/topic/McCarthyism>.

Aitken, Ian, red. *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Londen en New York: Routledge, 2013.

Anderton, Chris. “Music festival sponsorship: between commerce and carnival.” *Arts Marketing: An International Journal* 1, nr. 2 (2011): 145–158.

Baker, Michael Brendan. “Rockumentary: Style, Performance & Sound in a Documentary Genre.” Dissertatie, McGill University, 2011.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Vertaald door Annette Lavers. New York: Hill and Wang, 1972.

Bennett, Andy, red. *Remembering Woodstock*. London: Routledge, 2004.

Brauner, Cheryl Anne. “A Study of the Newport Folk Festival and the Newport Folk Foundation.” Masterthesis, Memorial University of Newfoundland, 1983. <https://research.library.mun.ca/7693/>.

Bruzzi, Stella. *New Documentary*. Londen: Routledge, 2006. <https://www.taylorfrancis.com/books/9780203967386>.

Ciment, James, red. *Postwar America: An Encyclopedia of Social, Political, Cultural, and Economic History*. Armonk: Sharpe Reference, 2013.

Corner, John. *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester en New York: Manchester University Press, 1996.

Denisoff, R. Serge, en William D. Romanowski. *Risky Business: Rock in Film*. Somerset, United Kingdom: Routledge, 1991. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/kb/detail.action?docID=4930729>.

Desmond, John, Pierre McDonagh, en Stephanie O’Donohoe. “Counter-culture and Consumer Society.” *Consumption Markets & Culture* 4, nr. 3 (2000): 241–79. <https://doi.org/10.1080/10253866.2000.9670358>.

- Ehrenstein, David, Bill Reed, en Ed Caraeff. *Rock on Film*. New York: Delilah Books, 1982.
- Galerie Kralingen. "Herinneringen aan het Holland Pop Festival 1970,"
<http://galeriekralingen.nl/>.
- Grant, Barry Keith, en Jeannette Sloniowski, red. *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*. New and Expanded edition. Detroit: Wayne State University Press, 2014.
- Hardy, Forsyth, red. *Grierson on Documentary*. Herziene uitgave. Berkeley en Los Angeles: University of California Press, 1966.
- Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. 5de dr. Londen en New York: Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315619729>.
- Heinze, Carsten, en Laura Niebling, red. *Populäre Musikkulturen im Film: Inter- und transdisziplinäre Perspektiven*. Film und Bewegtbild in Kultur und Gesellschaft. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2016.
<https://www.springer.com/de/book/9783658108953>.
- Hurley, Andrew W. "Hansjürgen Pohland's 'Tobby' (1961/62): Jazz, 'Cinéma-Vérité' and the Beginnings of Young German Cinema." *Studies in European Cinema* 7, nr. 3 (2010): 193–207. https://doi.org/10.1386/seci.7.3.193_1.
- Inglis, Ian. "Andy Bennett (ed.), Remembering Woodstock." *Volume! La revue des musiques populaires*, nr. 9: 1 (2012): 170–72.
- Jenkinson, Philip, en Alan Warner. *Celluloid Rock: Twenty Years of Movie Rock*. New York: Warner Books, 1976.
- Kennedy, James C. *Nieuw Babylon in aanbouw: Nederland in de jaren zestig*. Amsterdam: Boom, 1997.
- Kitts, Thomas M. "Documenting, Creating, and Interpreting Moments of Definition: Monterey Pop, Woodstock, and Gimme Shelter." *The Journal of Popular Culture* 42, nr. 4 (2009): 715–32. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2009.00704.x>.
- Kosc, Grzegorz, Clara Juncker, Sharon Monteith, en Britta Waldschmidt-Nelson, red. *The Transatlantic Sixties, Europe and the United States in the Counterculture Decade*. America: Culture - History - Politics 4. Bielefeld: transcript Verlag, 2013.
<https://doi.org/10.14361/transcript.9783839422168>.
- Kubernik, Harvey, en Kenneth Kubernik. *A Perfect Haze: The Illustrated History of the Monterey International Pop Festival*. Solana Beach: Santa Monica Press, 2011.

- Landon Palmer. "Murray Lerner's 'Festival': A Prototype for the Music Documentary." *Vague Visages*, 17 november 2017. <https://vaguevisages.com/2017/11/17/murray-lerners-festival-prototype-music-documentary/>.
- Leonard, Marion, en Robert Strachan. "Rockumentary: Reel to Real: Cinema Verité, Rock Authenticity and the Rock Documentary." *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, 2009, 284–302.
- Lerner, Murray. *Festival*. Patchke Productions, 1967.
- Lieberfeld, Daniel. "'Involved with the music': an interview with Murray Lerner." *The Sixties* 2, nr. 2 (1 december 2009): 283–92. <https://doi.org/10.1080/17541320903346551>.
- Mamber, Stephen. "Cinéma Vérité and Social Concerns." *Film Comment* 9, nr. 6 (1973): 8–15.
- Massimo, Rick. *I Got a Song: A History of the Newport Folk Festival*. Hanover, United States: Wesleyan University Press, 2017.
- Miles, Phil. "Book Review: Remembering Woodstock." *Sociology* 40, nr. 1 (2006): 200–201. <https://doi.org/10.1177/003803850604000118>.
- Monaco, James. *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond*. 4de dr. New York: Oxford University Press, USA, 2009.
- Monteith, Sharon. *American Culture in the 1960s*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. 2e druk. Bloomington en Indianapolis: Indiana University Press, 2010.
- Parsons, Talcott. *The Social System*. New Edition with preface by Brian S. Turner. Londen: Routledge, 1991.
- Pennebaker, Donn Alan. "The Film." Monterey International Pop Festival. Geraadpleegd 3 april 2019. <https://montereyinternationalpopfestival.com/pages/film>.
- Perea, John-Carlos. "Buffy Sainte-Marie | Biography, Songs, & Facts." Encyclopedia Britannica. Geraadpleegd 15 mei 2019. <https://www.britannica.com/biography/Buffy-Sainte-Marie>.
- Peterson, Richard A. "The unnatural history of rock festivals: An instance of media facilitation." *Popular Music & Society* 2, nr. 2 (1973): 97–123.

- Plasketes, George M. "Rock on Reel: The Rise and Fall of the Rock Culture in America Reflected in a Decade of 'Rockumentaries'." *Qualitative Sociology* 12, nr. 1 (1 maart 1989): 55–71. <https://doi.org/10.1007/BF00989244>.
- Pohland, Hansjürgen, en George Sluizer. *Stamping Ground*. Cine 3/Planet Film, 1971.
- Rabiger, Michael. *Directing the Documentary*. 6de dr. Londen en New York: Focal Press/Routledge, 2015.
- Radwan, Jon. "A Generic Approach to Rock Film." *Popular Music and Society* 20, nr. 2 (1996): 155–71. <https://doi.org/10.1080/03007769608591625>.
- Righart, Hans. *De eindeloze jaren zestig: geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1995.
- Righart, Hans, Paul Luykx, en Niek Pas. *De wereldwijde jaren zestig: Groot-Brittannië, Nederland, de Verenigde Staten*. Utrecht: Instituut Geschiedenis van de Universiteit Utrecht, 2004.
- Roberts, Keith A. "Toward a Generic Concept of Counter-Culture." *Sociological Focus* 11, nr. 2 (1978): 111–26. <https://doi.org/10.1080/00380237.1978.10570312>.
- Roszak, Theodore. *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*. Garden City: Doubleday & Company, Inc., 1969.
- Sijnke, Peter, en Marcel Koopman. *Kralingen: Holland Pop Festival 1970*. Haarlem: Uitgeverij in de Knipscheer, 2013.
- Sklower, Jedediah, en Sheila Whiteley. *Countercultures and Popular Music*. 1ste dr. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Spence, Louise, en Vinicius Navarro. *Crafting Truth: Documentary Form and Meaning*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011.
- Stacy, Jan, en Ryder Syvertsen. *Rockin' Reels: An Illustrated History of Rock & Roll Movies*. Chicago: Contemporary Books, 1984.
- Street, John. *Music and Politics*. New York, NY: John Wiley & Sons, 2013. Google Play Books.
- The Criterion Collection. "Festival." <https://www.criterion.com/films/28889-festival>.
- The Criterion Collection. "Monterey Pop." <https://www.criterion.com/films/720-monterey-pop>.
- Vos, Chris. *Bewegend verleden: inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's*. Amsterdam: Boom, 2004.

Yinger, J. Milton. "Contraculture and Subculture." *American Sociological Review* 25, nr. 5 (1960): 625–35. <https://doi.org/10.2307/2090136>.

Zerubavel, Eviatar. *Time Maps: Collective Memory and the Social Shape of the Past*. Chicago en Londen: University of Chicago Press, 2003.