

THIS IS SPINAL TAP: de ruggengraat van de rockumentary

**een scriptie in het kader van
Film- en Televisiewetenschap/Media & Cultuur
(Toegepaste Variant)**

door

Swaan Levy Janssen

Studentnr.: 9620729

Datum: 22 april 2003

Begeleider: dr. Jan Simons

INHOUDSOPGAVE:

	paginanrs.
INLEIDING	4
<u>Hoofdstuk 1: DE GESCHIEDENIS VAN DE MUZIEKFILM</u>	
6	
1.1 Het begin: het beest dat rock 'n roll heet is los...	7
1.2 Don't Knock All These Rocks	9
1.3 Sex, drugs, rock 'n roll and a lot of Bad Girls	10
1.4 Elvis en de rockfilm, een waargebeurd drama	11
1.5 Beach Boppin' Girls	14
1.6 Britse rockfilms, een verhaal apart	15
1.7 The Beatles redden de rockfilm	16
1.8 De overgang van de jaren '60 naar de jaren '70	19
1.9 De opkomst van de concertfilm en daarmee de "Rockumentary"	20
1.9.1 Subcategorieën van de rockfilm	24
<u>Hoofdstuk 2: KLASSIEKE ROCKUMENTARIES</u>	26
2.1 A Hard Day's Night (1964)	27
2.2 Don't Look Back (1967)	28
2.3 Woodstock (1970)	29
2.4 Gimme Shelter (1970)	29
2.5 The Song Remains The Same (1976)	30
2.6 The Kids Are Alright (1978)	32
2.7 The Last Waltz (1979)	33
2.8 All You Need Is Cash / The Rutles (1978)	34
<u>Hoofdstuk 3: DE GENRE-CONVENTIES</u>	35
3.1 Objectiviteit, werkelijkheid, waarheid en (andere) misvattingen	39
3.2 Conventies van de documentaire	42
3.2.1 'Reflexive and performative mode'	45

3.2.2 Direct Cinema en cinema vérité	47
--------------------------------------	----

paginanrs.

3.3 Conventies van de fictiefilm	49
3.4 Conventies van de muziekdocumentaire	51
3.5 Wat is een mock-documentary ?	54
3.5.1 Parodie en satire	55
3.5.2 Mock-documentary conventies	57
3.5.3 'The three degrees of mock-documentary'	60

Hoofdstuk 4: THIS IS SPINAL TAP 63

4.1 De echte en fictieve geschiedenis van THIS IS SPINAL TAP	64
4.2 THIS IS SPINAL TAP : de deconstructie	69
4.2.1 THIS IS SPINAL TAP en de conventies	71
4.2.2. THIS IS SPINAL TAP : de uiteenzetting	76
4.3 Resumerende opmerkingen	90

Hoofdstuk 5: CONCLUSIES EN SAMENVATTINGEN

91

DANKWOORD

94

NOTEN

95

FILMOGRAFIE

100

INLEIDING

Aangezien zowel popmuziek als documentaire genres zijn die bij mij op veel interesse kunnen rekenen, kwam ik voor mijn scriptieonderwerp uit bij de muziekdocumentaire, een genre waar over het algemeen weinig aandacht aan wordt besteed binnen de film- televisie- en muzikwetenschap. Hier zijn enkele redenen voor aan te voeren. Ten eerste wordt er doorgaans gedacht dat de muziekdocumentaire gekenmerkt wordt door een gebrek aan kwaliteit, zoals in OOR's Popencyclopedie staat vermeld, omdat de films meestal vlug en goedkoop moeten worden gemaakt zodat het product snel op de markt komt voordat de volgende muzikale trend zich aandient.¹ Dit was misschien het geval in de jaren '50 en '60 van de vorige eeuw, toen de makers nog niet zeker wisten of de hype van de rock en pop blijvend zou zijn, maar het gaat naar mijn mening niet op voor de films die vanaf het midden van de jaren '60 tot nu zijn en worden gemaakt. Recente rockdocumentaries zoals *MC5, A TRUE TESTIMONIAL* (David C. Thomas, USA, 2002), die op het IDFA 2002 draaide, komen pas na zeven (!) jaar research uit in de bioscoop. Een tweede reden is te vinden in het feit dat popmuziek in combinatie met bewegend beeld door de komst van MTV in de jaren '80 gemeengoed is geworden. We zijn als kijkers niet alleen enorm gewend geraakt aan videoclip, maar ook om al zappend concertregistraties van en achtergrondreportages over popmuzikanten te zien, die doorgaans 'rockdocumentaries' genoemd worden. Maar weinigen zullen echter weten dat de term 'rockdocumentary' oorspronkelijk is bedacht door de makers van en met name voor een *fictiefilm* over muziek: *THIS IS SPINAL TAP* (Rob Reiner, 1984).

Dit is dan ook de film waar mijn onderzoek om draait. Naarmate ik mij namelijk meer in het muziek-documentairegenre ging verdiepen, passeerde deze cultklassieker steeds weer de revue, en begon ik te beseffen dat deze film het ultieme ijkpunt is voor praktisch alle muziekdocumentaires die ervóór gemaakt zijn (en in principe ook erna, maar daar ga ik bij mijn onderzoek niet op in). Wanneer je een parodie of een persiflage op een genre wilt maken, wat *THIS IS SPINAL TAP* is, dan kun je dat naar

mijn weten alleen doen door het genre dat je parodieert compleet te doorgronden. En dat hebben Rob Reiner en consorten dan ook gedaan, en misschien wel meer dan dat. Want zou het niet zo kunnen zijn dat ze door hun parodie zelfs dichterbij de werkelijkheid zijn gekomen dan een documentaire dat ooit zou kunnen doen? Dat is het paradoxale van THIS IS SPINAL TAP, het is een fictiefilm die vervolgens model heeft gestaan voor vele non-fictieve muziekdocumentaires.

Bij mijn onderzoek ben ik uitgegaan van de volgende stelling (en de daaruit voortvloeiende deelvragen):

STELLING:

De fictiefilm THIS IS SPINAL TAP is, door het toepassen en het zich toe-eigenen van de codes en conventies van fictie, non-fictie, rockumentaries en mock-documentaries, een realistische samenvatting van de serieuze muziekdocumentaires die er in de drie decennia ervoor zijn gemaakt.

deelvraag:

Komt deze fictieve mock-documentary dichterbij de werkelijkheid dan de non-fictieve rockumentaries ?

De vraag die hieruit voortvloeit, is: hoe waar is de realiteit of werkelijkheid ? Een moeilijke vraag waar niet één overtuigend antwoord op gegeven kan worden. Dé definitie van dé werkelijkheid bestaat namelijk niet, net zo min als absolute objectiviteit mogelijk is. Zo lang als de film bestaat trachten makers zo dicht bij de realiteit te komen als mogelijk is. Een interessante ontwikkeling hierbij is het ontstaan van de mock-documentaire vorm, die speelt met de begrippen werkelijkheid en waarheid. Bij deze vorm, en bij het vaststellen van de realiteit in het algemeen, is het veelal aan de kijker om te beoordelen of iets inderdaad realistisch is ja of nee, waarbij voorkennis en verwachtingen een grote rol spelen. Nader onderzoek naar deze kwesties volgt in de loop van mijn scriptie.

Het gebied dat mijn onderzoek naar deze film bestrijkt, begint in 1955 en eindigt in 1984. Dit wil niet zeggen dat ik elke muziekfilm en muziekdocumentaire uit die tijdsperiode ga bespreken, maar slechts die films die ik relevant acht voor mijn onderzoek. Na de algemene geschiedenis volgt in hoofdstuk twee een meer gedetailleerde uitleg en beschrijving van een achttal klassieke rockumentaries die van belang zijn voor mijn vraagstelling. Na het bespreken van deze muziek-

documentaires ga ik in hoofdstuk drie in op de codes en conventies van de verschillende genres die voor mijn onderzoek van belang zijn, te weten documentaire, de fictiefilm, de muziekdocumentaire en de mock-documentary. In dit hoofdstuk sta ik bovendien stil bij begrippen als objectiviteit, werkelijkheid, direct cinema en parodie. Het materiaal uit hoofdstuk twee en drie, over de klassieke rockumentaries en de diverse genreconventies, pas ik toe in mijn uiteindelijke exposé over THIS IS SPINAL TAP in hoofdstuk vier, wanneer ik de film per scène en in al zijn facetten bespreek.

Hoewel ik wel wist dat de film THIS IS SPINAL TAP een cultklassieker is, en dat velen over de hele wereld de film van a-z kennen, van 'Hello, my name is Marty DiBergi' tot 'have a good time all the time', tijdens mijn onderzoek naar de film en het schrijven van deze scriptie kwam ik er bovendien achter dat de film nog immer actueel is en leeft onder fans en muzikanten, die bij het noemen van mijn scriptieonderwerp allemaal mijn onderzoek wilden lezen. Zie hier het resultaat. Door THIS IS SPINAL TAP zowel in een muziekhistorisch als een theoretisch kader te plaatsen wil ik met mijn scriptie aantonen dat de film niet alleen een grote schare fans, geslaagde grappen, rockende muziek en mooie beelden bezit, maar bovendien ook een enorme filmhistorische en esthetische waarde, waardoor het een standaardwerk zonder weerga is.

HOOFDSTUK 1: DE GESCHIEDENIS VAN DE MUZIEKFILM

Om te kunnen begrijpen en verklaren hoe de muziekdocumentaire ontstond en zich ontwikkelde, moet er allereerst gekeken worden naar de geschiedenis van de rockfilm, het genre waaruit de 'rockumentary' voort is gekomen. Maar wat wordt er eigenlijk verstaan onder een rockfilm?

De rockfilm is een filmgenre waarbij één van de talloze vormen van pop(ulaire) muziek, dat betekent dus geen klassieke muziek, voor de soundtrack, live in de film of een mix van beide wordt gebruikt. Binnen dit genre van rockfilms zijn er weer vele verschillende stromingen en genres aan te wijzen, waarop ik in de loop van dit eerste hoofdstuk zal ingaan. Aangezien het mijn bedoeling is om een overzicht te geven van de zaken en feiten die volgens mij cruciaal zijn in de rockfilmgeschiedenis, waarmee ik vervolgens THIS IS SPINAL TAP in een breder kader wil en kan plaatsen, zal dit hoofdstuk misschien hier en daar wat vluchtig zijn. Allereerst moet er gewoon bij het begin begonnen worden.

1.1 Het begin: het beest dat rock 'n roll heet is los...

Rock 'n roll-muziek ontstond aan het begin van de jaren vijftig als gevolg van een samensmelting van verschillende muziekstijlen (de bop uit de jaren veertig, 'blanke' countrymuziek en de 'zwarte' rhythm and blues).² Deze nieuwe stijl werd al snel razend populair bij de Amerikaanse jeugd. Een reden echter dat dit muziekgenre heel Amerika, als ook de rest van de wereld, veroverde, kwam uit een onverwachte hoek en door toedoen van een compleet ander discipline: de film, en dan met name één film: THE BLACKBOARD JUNGLE. Ontegenzeggelijk is THE BLACKBOARD JUNGLE van Richard Brooks en daarmee, 1955, het jaartal waarin deze film werd uitgebracht het ultieme nul- en beginpunt van de rockfilm.³ Deze film, die het verhaal vertelt van een jonge idealistische leraar die op een openbare school in New York in aanraking komt met jeugdbendes en criminele jongeren, maakte namelijk als eerste gebruik van rock 'n roll als onderdeel van de soundtrack, en wel het nummer "Rock Around the Clock" van Bill Haley and The Comets. Hele bioscoopzalen stonden op hun kop terwijl jongeren in de gangpaden en op de stoelen dansten alsof hun leven ervan af hing. Ook al waren Bill Haley en zijn Comets niet in beeld, en was het nummer slechts tijdens de aftiteling te horen, zodra het jonge publiek uit de film kwam, renden ze allen massaal naar de platenzaak om dit nummer direct op 78-toerenplaat aan te schaffen.

THE BLACKBOARD JUNGLE was evenzogoed niet zonder slag of stoot in de bioscoop in roulatie gebracht, maar de tegenslag die de film aanvankelijk ondervond, zorgde er juist voor dat hij een groot succes werd. BLACKBOARD JUNGLE was dat jaar namelijk geselecteerd als de officiële Amerikaanse inzending op het filmfestival van Venetië. Echter, toen Clare Booth Luce, de VS-ambassadeur in Italië, deze film in een voorvertoning te zien kreeg, was ze zo geschokt door het verontrustende onderwerp en het beeld dat er van het Amerikaanse schoolsysteem werd gegeven, dat ze het, ondanks protest van anti-censuurorganisaties, voor elkaar kreeg dat de film uit de selectie werd gehaald. In plaats ervan werd INTERRUPTED MELODY ingezonden, een sentimenteel verhaal over een operazanger die verlamd raakt. De grote hoeveelheid publiciteit en media-aandacht die er echter door dit voorval aan de film was besteed, zorgde er echter voor dat met name jongeren erg nieuwsgierig waren geworden naar de film, en vervolgens in drommen naar de bioscoop togen. Hoewel de anti-censuurorganisaties hun strijd aanvankelijk verloren hadden, werd de film een enorm kassucces, waar met name de productiemaatschappij MGM van profiteerde. THE

BLACKBOARD JUNGLE bracht zo onherroepelijk de rock 'n roll, en daarmee een hele generatie jongeren die zich hiermee identificeerden, naar de bioscoop, ondertussen een weg banend voor een grote golf van rockfilms voor de jeugd, in navolging van de trend die dat ene nummer "Rock Around the Clock" had gezet.

Maar hoewel THE BLACKBOARD JUNGLE zowel controversieel als succesvol was, werd de muzikscene nog steeds gedomineerd door de meer conventionele muziek voor volwassenen, zoals jazz. Langzamerhand begonnen er wel steeds meer platen op de markt te komen van artiesten als Fats Domino, Chuck Berry, The Platters en andere rhythm en bluesgroepen. De veelal zwarte muzikanten die voorheen alleen voor een geheel zwart publiek speelden, werden onder de aandacht gebracht bij het jonge, blanke tienerpubliek, dat deze muziek als een welkome vernieuwing ervoer. De vroege rock 'n soulmuziek klonk als alles maar tegelijkertijd ook als niets wat ze ooit eerder hadden gehoord. Ouders, en andere volwassenen, waren echter niet zo verheugd met opkomst van dit nieuwe genre, dat volgens hen een bedreiging voor de beschaving betekende, en waarschijnlijk ook een onderdeel was van een communistisch complot!⁴

De stijgende populariteit van de rockmuziek zorgde ervoor dat vanaf 1956 verscheidene jonge blanke muzikanten (naast Bill Haley, die nu enorm succesvol was) ook deel gingen nemen aan deze trend, zoals: Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Carl Perkins en Elvis Presley. Velen van hen hadden goed naar de muziek van de zwarte artiesten als ook de oude rhythm en blues geluisterd, en ze creëerden een nieuw geluid gebaseerd op deze stijlen.

Ondertussen ondervonden jongeren, met name in Amerika, tegen het midden van de jaren vijftig een geheel nieuw gevoel van onafhankelijkheid die de voorgaande generaties niet hadden ervaren, en de rock 'n roll paste perfect bij deze vrijheid. Er was één man die op dat moment maar al te goed inzag hoeveel geld er te verdienen viel aan deze nieuwe rockmuziek, en dat was de Hollywood-producent Sam Katzman. Hij had eerder B-films als SPOTLIGHT SCANDELS geproduceerd. Katzman had bedacht dat als er al zo veel jongeren naar de bioscoop kwamen om rock 'n roll slechts op de soundtrack van een film te horen, hoeveel zouden er dan wel niet komen (en betalen!) om deze muziek niet alleen te horen maar ook te zien worden uitgevoerd op groot doek. Na het succes van THE BLACKBOARD JUNGLE zorgde hij er dan ook voor dat Bill Haley and The Comets een contract met hem tekenden,

waardoor hij met hen de film ROCK AROUND THE CLOCK kon maken (genaamd naar hun hitsingle) die één van de grootste kassuccessen van 1956 werd. In deze film traden ook The Platters en Alan Freed op, de dj die de term 'rock 'n roll' gelanceerd zou hebben. De film zelf had een ongelofelijk dunne plot over een onbekende maar hard werkende band die met een nieuw en gewaagde 'sound' op de proppen komt en daardoor doorbreekt. Met ROCK AROUND THE CLOCK vond Katzman zo een nieuw genre én een gat in de markt uit, namelijk de rock 'n roll-moviemusical.⁵

1.2 Don't Knock All These Rocks.

Na het grote succes van ROCK AROUND THE CLOCK werden er tot ver in de jaren zestig ongeveer zes films per jaar gemaakt volgens dezelfde formule (mager plotje, maar daarbij veel optredens van bekende en onbekende artiesten), in de hoop dat deze films net zo veel geld binnen zouden halen als 'ROCK nummer 1'. Want niet alleen de verhaallijnen leken op elkaar, zo ook de titels van de films: DON'T KNOCK THE ROCK (1956), ROCK PRETTY BABY (1956), SHAKE, RATTLE AND ROCK (1956), LET'S ROCK (1958), ROCK, ROCK, ROCK (1957), en MISTER ROCK AND ROLL (1957).⁶ Hoewel de meeste van deze films redelijk tot erg succesvol waren, was geen van hen zo'n kaskraker als ROCK AROUND THE CLOCK.⁷ Wanneer je deze films nu bekijkt, komen ze heel braaf en truttig over, maar in die tijd waren ze zo baanbrekend dat de tieners niet alleen in de bioscopen dansten maar zelfs hele stoelenrijen vernielden en praktisch elke keer als ROCK AROUND THE CLOCK werd vertoond braken er wel ergens relletjes uit. Dat de inhoud en de verhaallijnen (over bands die pogingen doen om beroemd te worden en daar natuurlijk uiteindelijk in slagen, of autoriteiten die rock 'n roll willen verbannen door middel van rechtszaken en daarin niet slagen) van de films absoluut niet overeenkwamen met het dagelijks leven van de tieners deed hen niet. Dat de hoofdrolspelers die voor 'teenagers' door moesten gaan meestal al tegen de dertig waren, deed ook in het geheel niet. Het ging erom dat er zo veel mogelijk muziek in de film zat, en dat was dan ook het geval. Zoals Mark Kermode opmerkt in zijn essay over popmuziek en film: "They⁸ got the music right, and that was enough."⁹ De jongeren kwamen naar de film om hun idolen te zien optreden, want op enkele televisieshows zoals de Ed Sullivan Show na, was dit over het algemeen hun enige kans om de muzikanten 'live' te zien, aangezien live-optredens in die jaren niet zo vaak voorkwamen als tegenwoordig.

Hoewel er aan de onderwerpen en de plots van deze rockfilms, die toch meestal op hetzelfde neerkwamen, vaak weinig aandacht werd besteed, werd er door de

producenten van de onafhankelijke filmmaatschappijen (zoals Katzman) des te meer aandacht geschonken aan de conceptie en promotie van de films. De producent Samuel Arkoff, van American International Pictures (A.I.P.) vertelt hierover in *Rock Films* van Roel van Bambost: "Toen we in de jaren vijftig begonnen en niet het geld hadden om gegarandeerd succesvolle toneelstukken, boeken of grote namen te kopen, begrepen we, naar mijn mening, sneller dan andere maatschappijen, dat we op de jeugd konden inspelen zonder dat we daar die grote namen of boeken voor nodig hadden. We moesten alleen bekende onderwerpen hebben die de jongeren aanspraken. Bijgevolg maakten we genrefilms die aansloegen bij het jonge publiek. (...) We deden dus gewoon research door eigen observatie, in wat jongeren interesseerde. (...) Jeugd delinquentie is een woord dat alleen volwassenen gebruiken. (...) Jongeren noemden het rebellie. (...) In die zin moest je erg opletten met je standpunt. Als je dat van de ouders innam, bleven de zalen leeg omdat de jongeren niet naar een film kwamen kijken die het standpunt van andere groepen weergaf."¹⁰

Dit nieuwe filmgenre van rock 'n rollmovie-musicals inspireerde vervolgens de schrijver en regisseur Frank Tashlin om de eerste grote studiofilm (door Twentieth Century Fox) met een even zo groot budget te maken, die de filmgeschiedenis in is gegaan als de eerste 'rocksplotation musical': *THE GIRL CAN'T HELP IT* (1956).¹¹ Wat onder andere opviel aan deze film is dat het verhaal veel humor bevatte en dat bovendien de plot afweek van de 'rock-musicals' die Katzman produceerde. De hoofdrolspeelster (Jayne Mansfield) moet namelijk tot zangeres, of eigenlijk 'rock star', worden gemaakt/gevormd, omdat haar vriend de gangster (Edmund O'Brien) niet met een 'nobody' wil trouwen, terwijl ze zelf juist niet wil, en zoals blijkt, ook helemaal niet kan zingen. Eveneens nieuw aan deze film was dat hij in kleur én cinemascope was opgenomen, waardoor de vele rock 'n rollers die in de film optraden van het doek af spatten: Fats Domino, The Platters, Gene Vincent, Little Richard en Eddie Cochran. Daarnaast was het ook voor het eerst dat een zwarte artiest, namelijk Little Richard, deel uitmaakte van de plot van zo'n rockfilm, in plaats van alleen één van de vele optredende muzikanten te zijn.¹²

1.3 Sex, drugs, rock 'n roll and a lot of Bad Girls

Tegelijkertijd met de opkomst en het succes van de onschuldige rock 'n rollmovie-musicals, kwam er nog een ander rockfilmgenre op in Amerika, het "Youth-Runs-Wild melodrama."¹³ Films als *UNTAMED YOUTH* (1957), *THE TIJUANA STORY*(1957), *THE*

COOL AND THE CRAZY(1958), DADDY-O(1959), en HIGH SCHOOL CONFIDENTIAL(1958) lieten alle afschuwwekkende zaken en doemscenario's zien die rockmuziek teweeg zou kunnen brengen en waarvoor de ouders van de jongeren juist zo bang waren, zoals drugsverslaving onder jongeren, seks voor het huwelijk, bendeoorlogen en jeugdcriminaliteit. Deze films maakten vaak niet eens heel expliciet gebruik van rockmuziek en optredende muzikanten, maar de soundtracks ervan waren zo doordrenkt met de keiharde vierkwartsmaat van de rock 'n roll, dat ze onlosmakelijk verbonden waren met dit muziekgenre. Zowel tijdens heftige liefdes- als actiescènes was er altijd de ondertoon van stevig beukende rockmuziek te horen. Hieruit volgde dat er door de tegenstanders van rock slechts de conclusie kon worden getrokken dat "...where rock went, trouble followed."¹⁴

De onbetwistbare koningin van dit subgenre was actrice en seksbom Mamie Van Doren, met haar geblondeerde haar en grote boezem de lowbudget versie van Jayne Mansfield (die op haar beurt weer het antwoord op Marilyn Monroe was¹⁵).

De bekendste film binnen dit subgenre is toch wel HIGH SCHOOL CONFIDENTIAL (1958), geproduceerd door Albert Zugsmith, die samen met Katzman en Arkoff een drieenheid vormde van de meest actieve maar ook op geld beluste producenten binnen het rockfilmgenre van die tijd. Het hoogtepunt van deze film zit echter helemaal aan het begin, wanneer Jerry Lee Lewis in het openingsshot achterop een rijdende truck, gezeten achter zijn piano, het titelnummer van de film uitschreeuwt. Volgens Ehrenstein en Reed is dit één van de meest memorabele beelden in de hele geschiedenis van de rockfilm.¹⁶

Ook in Groot-Brittannië werden er enkele van deze 'sex&drugs&rock 'n roll-films' gemaakt, waarvan WILD FOR KICKS (1962), met als oorspronkelijke titel BEAT GIRL, de meest gedenkwaardige film is, aangezien het geen happy end heeft. Wat betreft de dosis rockmuziek zit het wel goed in deze film, dankzij de muzikale bijdrage van Adam Faith (die het vriendje van Beat Girl speelt), indertijd de Britse Elvis Presley.

1.4 Elvis en de rockfilm, een waargebeurd drama

Elvis Presley heeft volgens Ehrenstein en Reed de basis gelegd voor de 'Beatlemania' die enkele jaren na hem een voldongen feit was. Maar aangezien de aandacht voor Elvis slechts op één persoon gericht was, en The Beatles met z'n vieren waren, was de impact van Elvis z'n verschijning in zekere zin zelfs groter dan die van The Beatles.¹⁷ Nadat Fox een groot kassucces had behaald met THE GIRL CAN'T HELP IT, was hun volgende 'rock'-project LOVE ME TENDER (1956) met de

opkomende ster Elvis Presley. Filmproducent Hal Wallis had Elvis op televisie zien optreden en wist meteen dat Elvis kaskraker-potentie bezat. Hij nam al snel contact op met de manager van Elvis, Colonel Tom Parker, waarna een langdurige samenwerking van start ging. LOVE ME TENDER werd het filmdebuut van Elvis, bij uitzondering niet door Hal Wallis maar door David Weisbart¹⁸ geproduceerd. Het dramatische script van LOVE ME TENDER ging over de Amerikaanse burgeroorlog en heette eerst "The Reno Brothers", maar toen Elvis met de film mee ging doen werd het verhaal genoemd naar de door vertolkte titelsong. Naast dit nummer zong Elvis nog drie andere country-achtige liedjes, geheel tegen zijn imago als rock 'n roller in. De kritieken uit die tijd liegen er dan ook niet om en de film werd over het algemeen met de grond gelijk gemaakt. De producenten hielden ondertussen hun hart vast voor de reactie van de fans op de dood van Elvis in LOVE ME TENDER. Alle negatieve reacties ten spijt, waren de fans laaiend enthousiast, mede door Elvis' geloofwaardige spel en het feit dat hij tijdens de aftiteling nog eens zijn hit mocht zingen en dus daarmee aantoonde niet echt dood te zijn!¹⁹ Maar niet alleen fans en jongeren stroomden naar de filmtheaters, ook volwassenen wilden wel eens zien wat en wie het nou was waar zo'n ophef over werd gemaakt. Door deze wending begon het erop te lijken dat zowel rock 'n roll als de rockfilm voor het eerst serieus werden genomen en bovendien een permanent vast van de filmwereld zouden kunnen gaan worden.²⁰

De volgende film waar Elvis aan meewerkte, LOVING YOU (1957), was in kleur en had veel weg van het levensverhaal van Elvis zelf: hoe een arme en onbekende jongen talentvol blijkt te zijn en daarmee rijk en beroemd wordt. LOVING YOU is de enige film van Elvis waarin echte rocknummers voorkomen, zoals *Let Me Be Your Teddy Bear*. Volgens Roel van Bambost is dit ook de enige film waarin de filmoptredens van Elvis hetzelfde enthousiasme en 'erotisch magnetisme' uitstralen als de eerste televisieshows en live-concerten van The King.²¹ De vierde film waar Elvis in zwart-wit in speelde, en tevens de laatste die Elvis zou maken voordat hij het leger inging, heette KING CREOLE (1958), en is volgens van Bambost "een van de gaafste acteursprestaties uit zijn carrière. Meer nog, er zou later helaas geen betere rol meer volgen."²² Want net toen Elvis' filmcarrière op gang begon te komen gooide de U.S. Army roet in het eten door the King in 1958 op te roepen voor zijn dienstplicht. In 1960 kwam hij uiteindelijk terug van zijn tijd in het leger in Duitsland, waarna hij vrijwel meteen naar Hollywood toog om daar in een mum van tijd G.I. BLUES (1960) op te nemen, onder regie van Hal Wallis. Hoewel deze film een groot succes was, hij

bracht 4.3 miljoen dollar op, is er van de rock 'n roller die Elvis in de jaren vijftig was nog maar weinig overgebleven. In tegenstelling tot zijn eerdere films speelde hij nu geen opkomende rockster, maar een gewone man die toevallig heel goed kon zingen. Tegelijkertijd werden er twee ballades op single uitgebracht, *Are You Lonesome Tonight* en *It's Now Or Never*, waarmee het grote publiek ervan overtuigd moest worden dat Elvis nu een fatsoenlijke man was, en niet langer een 'vulgaire rocker'. Elvis zelf was niet zo blij met de nieuwe weg die hiermee ingeslagen was. Deze strategieën werden namelijk allemaal door Colonel Parker bedacht, die Elvis voornamelijk als een product zag waar veel geld mee te verdienen viel.²³ De nieuwe toon die voor Presley gezet was, sloeg echter wel aan bij het publiek en van 1960 tot en met 1969 zouden er vijfentwintig Elvis-films gemaakt worden die alle erg lucratief waren, vooral voor The King himself. Nadat Elvis bij Colonel Parker had aangedrongen om wat meer inhoudelijke rollen te mogen spelen zoals hij in *KING CREOLE* had gedaan, maakte hij *FLAMING STAR* (1960) en *WILD IN THE COUNTRY* (1961), waarin hij respectievelijk een halfbloed en een rebellerende delinquent die weer op het rechte pad komt speelde. Helaas hadden deze films niet zo heel erg veel succes bij het grote publiek, waardoor Colonel Parker en Hal Wallis besloten weer de meer commerciële en veilige weg die eerst was ingeslagen te kiezen. *BLUE HAWAI* (1961) werd de eerstvolgende film die gelijk ook de toon zette voor de films die daarna volgden. Het werd één van de grootste kaskrakers van Elvis' soundtrackfilms. Soundtrack omdat de muziek die van hem werd uitgebracht voortaan alleen nog uit de films kwam waarin hij speelde, een idee van Colonel Parker. Wat voor rollen Presley speelde was niet van belang, als hij maar zong, en dus was hij onder andere bokser, kapitein, zeiler, piloot, dokter, diepzeeduiker en toeristengids. Het publiek dat voorheen naar de bioscoop ging om films *met* Elvis te zien, nam nu genoegen met films *over/van* hem. Voor de fans van Elvis, net als voor talrijke muzikanten over de hele wereld, betekenen ze echter heel veel. In de documentaire *U2 RATTLE AND HUM* (Phil Joanou, USA, 1988) vertelt de drummer van U2, Larry Mullen, namelijk dat hij de films van Elvis altijd erg inspirerend heeft gevonden omdat de zanger vaak iemand met een rottige baantje speelde die ondanks alles doorgaat met muziek. Mullen kon zichzelf daar enorm in herkennen. Tegen het midden van de jaren zestig kreeg Hal Wallis in de gaten dat de Elvis-zang-en-dans-revues aan populariteit aan het inboeten waren, en besloot hij zich uit het produceren terug te trekken. Hierna ging het alleen maar nog meer bergafwaarts met de Elvisfilms. Het is triest om te zien dat the King in praktisch al deze jaren-zestig-films, mede door toedoen van zijn manager, nog slechts een flauw aftreksel is van de rock 'n roller die hij in de jaren

vijftig was. Terugkerend naar het geven van live-optredens in nachtclubs en op grote podia, maakte hij in de jaren zeventig een comeback, hoewel hij eigenlijk nooit echt weg was geweest en het ook nooit meer zou worden zoals de tijd voordat hij naar Hollywood was gekomen. Deze live-shows werden vervolgens in documentairevorm (rockumentary eigenlijk!) opgenomen en uitgebracht: *ELVIS-THAT'S THE WAY IT IS* (1970) en *ELVIS ON TOUR* (1972). Enkele jaren na de dood van the King (op 16 augustus 1977) werd er een biografische documentaire (meer docu-drama) gemaakt, onder technische supervisie van Colonel Parker, die natuurlijk flink censureerde, getiteld *THIS IS ELVIS* (1981). In deze film wordt duidelijk dat Elvis tot het eind toe een echte zanger en performer was, die juist op het podium, en niet in zijn films, alles gaf en vol passie zijn nummers zong. Aan het eind van de documentaire is een aangrijpend fragment te zien van de laatste televisieshow waarin hij optrad, slechts enkele weken voor zijn dood, waarin hij opgeblazen, dik en bezweet *Are You Lonesome Tonight* zingt met de heldere en oprechte stem die hij zijn hele carrière had behouden.²⁴

1.5 Beach Boppin' Girls

Om terug te keren naar de rockfilms van de jaren vijftig, aan het eind van dat decennium kwam er wederom een nieuw subgenre van de rockfilm op de markt, die tekenend was voor de overgang van rock naar beat. Hoewel, rockfilm; dit genre bevatte weinig meer van de scherpe en rauwe kanten van de rock 'n roll van het eerste uur. Inspelend op de populariteit van de zogenaamde soft-rockartiesten als Pat Boone, Paul Anka, Fabian, Connie Francis en Frankie Avalon, die steeds vaker in de hitlijsten verschenen, ontstond aan het begin van de jaren zestig een nieuwe filmtrend, de 'Beach-movie', waarin niet rock 'n roll maar nu Beach Bop de toonaangevende muziek was. De film die de trend zette, *WHERE THE BOYS ARE* (1960), was niet eens een muziekmovie, in de zin dat er artiesten in optraden. Deze film met onder anderen Connie Francis, gaat over vier studentes die hun eerste weg-van-huis-avontuur beleven tijdens een schoolvakantie op het strand, waarbij onderwerpen als alcohol, seks voor het huwelijk en zelfs verkrachting aan de orde komen. In navolging van het grote succes van deze film, volgden enkele 'strandfilms', nu wel met muziek en muzikanten, waarin de zon altijd scheen en de lucht altijd blauw was. Enkele voorbeelden hiervan zijn: *RIDE THE WILD SURF* (1964) met muziek van Jan & Dean en *GIRLS ON THE BEACH* (1964) met The Beach Boys. De meer serieuze onderwerpen die in *WHERE THE BOYS ARE* aan bod kwamen, werden in deze films niet aangeroerd. Het belangrijkste, zoals bij de vele (sub)genres van de

rockfilm, was natuurlijk de muziek. De productiemaatschappij American International (AIP) haakte al snel in op dit succes en bracht een serie strandfilms uit, de 'Beach Party'-serie, waarin het verhaal zich altijd op de wijde stranden van Californië afspeelde, met veel zon, zee, nette jongelui en surfplanken. De serie is vernoemd naar de eerste film, BEACH PARTY (1963), waarna onder andere MUSCLE BEACH PARTY (1964), BIKINI BEACH (1964), en HOW TO STUFF A WILD BIKINI (1965) volgden.²⁵ De meeste van deze films werden voor AIP door William Asher geregisseerd en de muziek was meestal in handen van een vast aantal acteurs en muzikanten zoals Frankie Avalon, Anette Funicello²⁶, Jan & Dean en Dick Dale and The Dentones. Een opvallend feit bij de Beach-serie was dat gerenommeerde en bekende acteurs, zoals Buster Keaton en Mickey Rooney, in een cameo-rol verschenen, waarmee ze enigszins een zweem van 'klasse' en professionaliteit aan deze reeks films gaven, die afgezien van de rockmuziek voornamelijk bestond uit een opeenvolging van auto-ongelukken, achtervolgingen en slapstick. Bovendien betekent de verschijning van deze bekende acteurs in dergelijke rockfilms, dat de rockcultuur en muziek tegen het midden van de jaren zestig een nieuwe en meer fatsoenlijke status hadden bereikt.²⁷ Voordat dit subgenre van Beach Bop films 'kopje onder ging' en plaats maakte voor weer een geheel nieuwe ontwikkeling binnen de rockfilm, namelijk The Beatles met hun film A HARD DAY'S NIGHT, waren er vele regisseurs en producties die de formule van AIP nabootsten, meestal zonder succes.

1.6 Britse rockfilms, een verhaal apart

Ondertussen werden er in Engeland niet alleen "Youth-Runs-Wild-Melodrama's" zoals BEAT GIRL gemaakt, maar werden er bovendien pogingen ondernomen om, in navolging van Amerika, echte rockfilms te produceren, waarbij met name op zoek werd gegaan naar een Brits antwoord op Elvis Presley. Volgens Andy Medhurst, in zijn essay "It sort of happened here: the strange, brief life of british pop film", zijn praktisch alle Engelse pop- en rockfilms bijzonder slecht. Intrigerend, dat wel, maar toch zeker erg slecht.²⁸ De meeste films hadden namelijk nauwelijks iets van doen met rock 'n roll, maar veel meer met musical en variété, muziekstijlen die al veel langer in Engeland populair waren, en dat nog steeds zijn. Ondertussen werd de zoektocht naar een Engelse Elvis stug doorgezet. De eerste gegadigde die zich voor deze "titel" aandeede, was Frankie Vaughan die in de film THESE DANGEROUS YEARS (1957) optrad, maar hij moest het al snel afleggen tegen Tommy Steele. In 1957 werd namelijk de film THE TOMMY STEELE STORY uitgebracht, slechts acht maanden na zijn eerste hit. Tommy Steele was Engeland's eerste echte 'popster', en kwam zo

nog het dichtste bij een Britse Elvis. Maar hoewel Steele behoorlijk kon zingen en acteren, was hij eigenlijk te braaf en vriendelijk om een echte rocker te zijn.²⁹ De volgende die in aanmerking kwam voor de nominatie van Britse Elvis is Cliff Richard, die qua zangstijl en manier van bewegen nog het beste the King benaderde. De eerste film waarin Cliff speelde, heette *SERIOUS CHARGE* (1959) en had veel van de thematiek, zoals jeugd botst met autoriteiten en ouders, aan Amerikaanse rockfilms ontleend. Daar deze eerste film van Cliff vrij succesvol bleek te zijn, mocht hij al snel daarna in *EXPRESSO BONGO* (1960) spelen, waarin hij door de band The Shadows wordt begeleid.

Tegen het begin van de jaren zestig waren er nog maar weinig rock 'roll nummers in de hitparades van zowel Amerika als Engeland te vinden, zoals tien jaar daarvoor voornamelijk het geval was geweest. De meer zoetsappige liedjes en muziek werden nu populairder, zoals de Beach Bop die ik in de vorige paragraaf besproken heb. Ook Cliff Richard, die zich allereerst als rocker gepresenteerd had, was zich meer op musicalentertainment en 'soft-rock' gaan richten. De derde film waarin hij speelde samen met The Shadows, *THE YOUNG ONES* (1961), had dan ook meer iets weg van een musical dan een pop- of rockfilm. Er was nagenoeg niets meer van rebellie van de rock 'n roll in deze halfzachte film te vinden. Het was echter niet een Britse maar een Amerikaanse regisseur, genaamd Richard Lester, die een grote verandering teweeg bracht in het ingeslapen genre van de Engelse rockfilm. Hij was onder meer werkzaam voor de televisie en kreeg als opdracht een film te maken waarin jazz en pop met elkaar werden verzoend. De titel van dit spektakel werd *IT'S TRAD, DAD* (1962), een mengelmoes van rock, pop, twist en veel ouderwetse jazz, die ondanks de rommelige opbouw visueel erg aantrekkelijk bleek, en bovendien ook vol humor zat.³⁰ Was er met deze manier van filmen een nieuw genre geboren? Duidelijk is in ieder geval dat Richard Lester met zijn vernieuwende filmstijl definitief zijn stempel op de rockfilm heeft gedrukt met zijn eerstvolgende film *A HARD DAY'S NIGHT* (1964), waarin de nieuwe pop- en rocksensatie The Beatles de hoofdrollen speelden, de Engelse (komt er toch een positieve wending in de Britse rockfilm en -muziek) helden uit Liverpool.

1.7 The Beatles redden de rockfilm

De New Yorkse filmcriticus Andrew Sarris noemde *A HARD DAY'S NIGHT* "the *Citizen Kane* of jukebox musicals", en volgens Ehrenstein en Reed was het niet Sarris z'n bedoeling om met deze uitspraak interessant te doen, maar sloeg hij juist de spijker

op z'n kop.³¹ Richard Lester werd door United Artists (de muziekuitgeverij van The Beatles) gevraagd om de vooruitstrevende band uit Liverpool op celluloid vast te leggen, toen de jongens al heel wat vernieuwing in de pop- en rockmuziek hadden gebracht. Niet alleen met hun muziek maar bovendien met hun imago als ook hun houding ten opzichte van de media. The Beatles waren niet per se het Engelse antwoord op Elvis (want hun muziek ging een geheel andere richting op, namelijk de beatmuziek), maar ze hadden wel veel van de rockers uit de jaren vijftig afgekeken en maakten de gebruiken van deze rockers vervolgens in hun optredens en voorkomen een beetje belachelijk. Wat niet wegneemt dat The Beatles zelf enorme fans waren van zowel Elvis als oude rhythm en bluesmuzikanten. Wel lukte het de Liverpoolse jongens wat Cliff Richard en de zijnen was mislukt: om de Amerikaanse muziek en media voor zich te winnen en veroveren, en *A HARD DAY'S NIGHT* droeg hier voor een groot deel aan bij. In de film zien we de jongens fris, vrolijk, grappig, muzikaal en vooral als *zichzelf*, iets dat nog niet eerder in rockfilms was voorgekomen. *A HARD DAY'S NIGHT* gaf zowel aan de rockfilm als de rockmuziek een nieuwe richting.

In 1964, voordat Lester met The Beatles aan de slag ging, hadden ook de gebroeders Maysles, één van de grondleggers van cinema vérité, hun lichtgewicht camera's op The Beatles gericht, tijdens hun aankomst in New York. De documentaire die hieruit voortvloeide, was *WHAT'S HAPPENING* (1964), waarin duidelijk werd dat The Beatles zich maar al te goed bewust waren van de camera's en ze bovendien wisten hoe ze de pers het beste aan konden pakken.

De tweede film die Lester met The Beatles maakte was behoorlijk experimenteel. Aangezien de karakters van de jongens in de eerste film duidelijk naar voren waren gekomen, vonden Lester en de scenarioschrijver Charles Wood het geoorloofd om het in deze film over een heel andere boeg te gooien. Het resultaat was *HELP* (1965), met zijn knallende kleuren en bizarre verhaal compleet het tegenovergestelde van *A HARD DAY'S NIGHT*.³² Fans waren laaiend enthousiast over *HELP*, mede doordat de film in velen opzichten grappiger was dan zijn voorganger, maar met name wederom door de muzikale bijdrage (zeven nieuwe Beatles nummers) die weer op een musicalachtige wijze was vormgegeven.

Tegen de tijd dat *HELP* uitkwam, was er in navolging van de filmstijl van Lester een grote groep filmmakers en films ontstaan die zijn manier van visualiseren hadden

opgepikt. Een divers aantal producties zag het licht, die alle in zekere zin Lesters felle kleurgebruik, snelle montage en gefragmenteerde scènes toepasten. Bijvoorbeeld: BLOW-UP, MODESTY BLAISE (beide uit 1966), TWO FOR THE ROAD en POINT BLANK (beide uit 1967). Het is evident dat er een kentering in de rockfilm had plaats gevonden, waarbij Lester de overduidelijke trendsetter was geweest. Heel veel filmmakers realiseerden zich nu bovendien dat rock op de soundtrack van een film een enorme impact kon hebben. Zoals de Amerikaanse filmmaker Mike Nichols, die dit gegeven meenam en in plaats van rock, de folk-rockmuziek van Simon and Garfunkel aan zijn film THE GRADUATE (1967) toevoegde, met veel succes.

Daarnaast kwamen er verscheidene rock- en popfilms uit, waarin allerhande artiesten de hoofdrol speelden: HAVING A WILD WEEKEND (1965, met The Dave Clark Five), GOOD TIMES (1967, met Sonny and Cher) en HEAD (1968, met The Monkees).³³

De regisseurs van deze films probeerden voor hún artiesten te doen wat Lester voor The Beatles had gedaan, allen zonder veel succes, wat zowel aan de artiesten als de regisseurs lag. Volgens Ehrenstein en Reed kwam alleen 200 MOTELS (1971), van en met Frank Zappa, in de buurt van -- en ging zelfs verder dan-- de sfeer die Lester had gecreëerd.³⁴ Zappa (die ook een kleine rol in HEAD had gespeeld) en zijn band The Mothers of Invention worden hierin gevolgd tijdens een denkbeeldige tournee, waarbij de vreemdste dingen gebeuren. Ehrenstein en Reed vinden dat 200 MOTELS een film is die in vele opzichten van The Beatles verwacht had mogen worden, als opvolger van HELP. Maar tegen 1971 waren The Fab Four al niet langer als groep bijeen. Wel heeft Ringo een kleine rol in 200 MOTELS, niet alleen als "Larry the Dwarf", maar ook als Frank Zappa! De eerstvolgende films die The Beatles wél maakten waren de psychedelische MAGICAL MYSTERY TOUR (1967) en de animatiefilm YELLOW SUBMARINE (1968) waarop ik in de volgende paragraaf zal terugkomen.

De laatste film waarin The Beatles samen voorkwamen, was de documentaire LET IT BE (1970), van Michael Lindsay-Hogg, waarin hun opnamesessies voor het gelijknamige album, als ook enkele nummers van hun *Abbey Road* elpee, worden gevolgd en geregistreerd. Hoewel de muziek die ze spelen (zoals "Across The Universe" en "Get Back") niet te versmaden is en ze hierin hun beroemde live-optreden op het dak van de Apple studio's ten gehore geven, is het in deze documentaire al duidelijk te merken dat de vier niet meer een (muzikale) eenheid vormen zoals ze dat voorheen deden. Het scheiden der wegen liet dan ook niet lang op zich wachten, namelijk april 1970, waarna ieder van The Beatles geheel zijn eigen pad koos: Paul McCartney richtte samen met zijn vrouw Linda de band Wings

op; Ringo Starr ging als enige verder met acteren in diverse (televisie)films; George Harrison begon een solocarrière en maakte deel uit van de band The Travelling Wilburys; John Lennon stortte zich samen met zijn vrouw Yoko Ono op avant-garde kunst (zowel muziek als films).

Afgezien van de grote en meer commerciële Beatles-films die ik in deze paragraaf de revue heb laten passeren, is er ook nog een drietal concertfilms die het vermelden waard zijn. Dat zijn THE WASHINGTON COLISEUM CONCERT (1964), THE TOKYO CONCERT (1966) en THE SHEA STADIUM CONCERT (1965). De eerste twee zijn volgens Ehrenstein en Reed voornamelijk voor echte *die hard* Beatles-fans, aangezien de kwaliteit van het geluid en het beeld van deze registraties te wensen over laat, maar toch interessant om te zien.³⁵ De laatst genoemde concertfilm echter laat The Beatles zien die met zeer veel bravoure 55 minuten lang spelen, terwijl een stadion vol krijsende fans hen toejuicht. "Rock and roll music" indeed.

1.8 De overgang van de jaren '60 naar de jaren '70

Zowel in Amerika, Engeland als in de rest van Europa waren de jaren zestig een tijd van verandering en vernieuwing, ook binnen de media film en muziek. Bovendien waren de jaren zestig en zeventig eveneens de tijd van de oorlog in Vietnam, free love, drugs, vrijheid, hippies en vooral veel geëxperimenteer, op elk mogelijk gebied. Al deze elementen kwamen in de films van die tijd op meerdere of mindere mate wel naar voren, veelal begeleidt door een soundtrack die de muziek van die periode of het thema van de film weerspiegelde. In het kader van het experiment werden er ook verschillende vormen van film met elkaar gecombineerd, bijvoorbeeld documentairstijlen en onderwerpen samen met de stijl van de conventionele fictiefilm. Geheel in de sfeer van die tijd kwamen er films uit over drugsgebruik en de gevolgen hiervan, zowel positieve als negatieve. In THE TRIP (Roger Corman, 1967) -- met onder anderen Dennis Hopper, Peter Fonda en Jack Nicholson -- werd bijvoorbeeld het effect van LSD met veel kleuren en visuele effecten in beeld gebracht, terwijl Mike Bloomfield en The Electric Flag met hun muziek voor de aparte sfeer zorgden bij de psychedelische beelden. Ondertussen waren de 'swingin' sixties' ook in Engeland, en met in name Londen, volop aan de gang. The Beatles brachten hun psychedelische en zelfgeproduceerde film THE MAGICAL MYSTERY TOUR (1967) uit, die bij de critici weinig lof oogstte, maar waarvan de soundtrack wel voor enkele wereldhits zorgde.³⁶ In hun volgende film, YELLOW SUBMARINE (1968), een

surrealistisch sprookje, speelden The Beatles wederom de hoofdrollen, maar nu als getekende figuren. Wederom werden de nummers uit de film grote hits.

De film die het meest verantwoordelijk is voor de impact die rockmuziek uiteindelijk op serieuze verhaallijnen/vertellingen heeft gehad, en het subgenre *soundtrackrock* initieerde, kwam uit de 'underground filmscène'. SCORPIO RISING (1963) van Kenneth Anger³⁷ is een dertig minuten durende film over de homoseksuele leer- en motorscene met een "legendary rock 'n roll soundtrack"³⁸, waaronder de nummers 'My Boyfriend's Back' door The Angels en 'Hit The Road Jack' door Ray Charles. Anger's concept om (al bestaande) rockmuziek op deze manier te integreren in een film en daarmee een diepere laag in het verhaal aan te brengen, zorgde voor navolging in Hollywood. EASY RIDER (1969), van en met Peter Fonda, was de eerste meer commerciële film die intensief gebruik maakte van rocksongs als extra verteller. 'Born To Be Wild' van Steppenwolf, 'Wasn't Born To Follow' van The Byrds en Jimi Hendrix's 'If Six Was Nine' zijn enkele van de nummers die in de film over twee hippies (Fonda en Dennis Hopper) en een geflipte advocaat (Jack Nicholson) *on the road* gebruikt worden. Aan het eind van de film worden alle drie de hoofdpersonen vermoord door conservatieve 'rednecks'. Deze (mis)daad vatte in essentie de frustratie en het geweld van de Vietnam-periode samen. Volgens Ehrenstein en Reed zorgde de rockmuziek bij de film voor een stem die de gevoelens en denkbeelden van zowel de personages in het verhaal als het publiek verwoordde zoals geen van beide dat anders ooit had kunnen uitdrukken.³⁹ De reactie van het publiek op EASY RIDER was dan ook gigantisch, aangezien ze in de film herkenden wat voor hen op dat moment belangrijk was: motoren, hippe dialogen, drugs, rocksongs met betekenis en het 'on the road'- en vrijheidsgevoel. Geïnspireerd door EASY RIDER werden er talloze rocksoundtrack-films gemaakt, uiteraard gericht op het jeugdige publiek. Helaas waren de meeste hiervan niet van erg goeie kwaliteit, zowel wat betreft verhaal als muziekkeuze. In ieder geval raakten serieuze filmmakers ervan overtuigd dat de boodschap die ze door middel van film over wilden brengen niet per se begeleid hoefde te worden door muziek van filmcomponisten, en dat de opkomende rockmuziek de boodschap of het verhaal aan de jeugd -- sowieso de meerderheid van het publiek -- misschien zelfs nog beter zou kunnen overbrengen.

1.9 De opkomst van de concertfilm en daarmee de "Rockumentary"

Tegen het eind van de jaren zestig ontstond er wederom een nieuw fenomeen binnen de rockmuziek, die tot op heden enorm veel succes geniet, namelijk de grote (openlucht) rockfestivals en -concerten. Waarom deze rockconcerten toen zo populair werden heeft onder andere te maken met het dualisme van de tijdsgeest waar ik het in de vorige paragraaf al over had. Er was een oorlog aan de gang in Vietnam waar vele jongeren de dood vonden, terwijl anderen tegelijkertijd 'peace and love' propageerden en zich bij de vredelievende hippies aansloten. In deze verwarrende tijden kon je voor drugs als protest of uitweg uit de werkelijkheid kiezen, maar een legaler alternatief was de rockmuziek die veelal voor hetzelfde effect zorgde. Filmmakers zagen het potentieel van dit nieuwe fenomeen al snel in en registreerden enkele van de grootste concerten, waarmee ook het begin van een nieuw soort rockfilm werd ingeluid: de rockumentary. De rockumentaries vallen grofweg in drie groepen uiteen: de (rock)concertfilm, de tournee-concertfilm en de rockbiofilm. In hoofdstuk 3 kom ik nog uitgebreid terug op wat deze categorieën precies inhouden en wat voor conventies er voor dit genre gelden.

Ondertussen had de uitvinding en opkomst van lichtgewicht camera's plaatsgevonden waardoor de Direct Cinema zich kon manifesteren. Dit zorgde voor een enorme verandering van het filmklimaat, voor zowel non-fictie als fictie. Ook hier kom ik in hoofdstuk drie nog op terug wanneer ik uitgebreider op de conventies en definities van de documentaire in zal gaan. Wat nu van belang is, is dat één van de eerste rockumentaries over een artiest, een zogenoemde rockbiofilm, in de direct cinemastijl werd opgenomen, namelijk *DON'T LOOK BACK* (1967) van D.A. Pennebaker. De toeschouwer krijgt hierbij, door middel van Pennebaker die Dylan als een vlieg op de muur constant gefilmd heeft, niet alleen concertopnames te zien, maar ook een kijkje achter de schermen tijdens de tournee, bij persconferenties, in hotelkamers en gedurende ontmoetingen met andere (bekende) muzikanten, afgewisseld met fragmenten van de liedjes van Dylan.

De film die vervolgens de geschiedenis ingaat als de eerste rockconcertfilm, *THE T.A.M.I. SHOW* uit 1965, is volgens Ehrenstein en Reed meteen ook één van de beste die er ooit gemaakt is, mede omdat de tijdsgeest van de vroege jaren zestig, waarbij rockmuziek een goed excuus was voor het hebben van een 'swell time' duidelijk door de film wordt overgebracht. *THE T.A.M.I. SHOW* is een verslag van de presentatie van de "Teenage Awards Music International", waarbij zowel gerenommeerde Britse als Amerikaanse artiesten optraden.⁴⁰ Bovendien wordt uit

deze film duidelijk dat zwarte muzikanten eindelijk als meer volwaardige artiesten werden gezien.

De eerstvolgende grote rockconcertfilm die uitkwam was van de hand van Pennebaker: MONTEREY POP (1968), een registratie van het gelijknamige festival, en zoals Ehrenstein en Reed zeggen: “the granddaddy of all rock fests- and as such an indispensable document”, waar weer vele grote namen uit die tijd optraden.⁴¹ De film zelf is echter van stukken minder kwaliteit dan de artiesten die het vastgelegd heeft. Er zitten veel onscherpe en heen en weer schokkende beelden in, die vaak weer onnodig ingezoomd worden, waardoor een warrig geheel ontstaat. Misschien dat Pennebaker en zijn cameramannen een bepaald psychedelisch gevoel wilden visualiseren, of ze waren aan het uitproberen wat voor beelden het beste zouden werken/passen bij zo'n concertfilm. Hoe dan ook, het doet de film en de optredende artiesten niet echt veel goeds, maar niettemin is en blijft het een belangrijk tijdsdocument alsmede één van de eerste rockconcertfilms. Echter, de meest bekende en historische rockconcertfilm uit deze jaren is nog altijd WOODSTOCK (1970), een registratie van 'The Woodstock Music and Art Fair'. Historisch mede doordat aan de ene kant de organisatie niet op de half miljoen mensen had gerekend die er uiteindelijk op af kwamen, en aan de andere kant door de legendarische muziek die er ten gehore werd gebracht. De regisseur van de film, die uiteindelijk drie uur en vier minuten (!!) duurde, was Michael Wadleigh, die eerst als onafhankelijke producent aan het project was begonnen, maar gedurende het proces hulp kreeg van Warner Brothers, waarschijnlijk omdat ze geld begonnen te ruiken.

Amper vier maanden na Woodstock vond tijdens een gratis concert van The Rolling Stones, in Altamont, Californië, een incident plaats dat ervoor zorgde dat de 'peace and love' gedachte en sfeer van die tijd een flinke butts opliepen: een zwarte jongen werd tijdens het concert door een Hell's Angel neergestoken (die beweerde dat de jongen een pistool op Mick Jagger had gericht) waarna hij overleed. De tournee van The Rolling Stones, dit concert en de consternatie rondom de steekpartij werden door de gebroeders Maysles en Charlotte Zwerin op film vastgelegd, wat resulteerde in GIMME SHELTER (1970), een muzikaal document van een tijd die duidelijk aan het veranderen was.

Ondertussen waren zowel de vele festivals als de concertfilms die ervan werden gemaakt, niet meer te stuiten. Bijna bij elk groot live-concert, en soms ook tijdens de tournees, liepen er cameramensen mee. Er kwamen films uit zoals FILLMORE (1972), KEEP ON ROCKIN' (1972), opnames van een festival in Toronto met grote namen als Chuck Berry en Jerry Lee Lewis (weer van de hand van Pennebaker), CONCERT FOR BANGLA DESH (1972), georganiseerd door George Harrison en THE SONG REMAINS THE SAME (1976) 'starring' Led Zeppelin. Zelfs Nederland blijft niet achter met STAMPING GROUND (1971), een verslag van 'het Hollandse Woodstock' in het Rotterdamse Kralingse Bos. Een aanverwant genre uit deze tijd zijn de films die zich op één persoon of groep (dood of levend) richten, zoals JIMI PLAYS BERKELEY (1971), ELVIS- THAT'S THE WAY IT IS (1970), MAD DOGS AND ENGLISHMEN (1971, over de tournee die Joe Cocker door Amerika maakte) en JANIS (1975). Hoewel al deze films hun eigen charme en interessante en muzikale momenten hadden, waren ze toch meer voor de die-hard fans dan het grote publiek. In 1978 kwam er echter weer een rockumentary uit die een grote groep mensen aansprak: THE LAST WALTZ, van de hand van Martin Scorsese. In wezen is deze film een verslag van het afscheidconcert van The Band, bijgestaan door vele bekende artiestenvrienden. Daarnaast worden er tussen de optredens door delen van interviews getoond die Scorsese met de bandleden van The Band afnam, als mede enkele nummers die op een 'sound stage' van MGM zijn opgenomen. Het is dus een unieke combinatie van de verschillende elementen van de rockumentary.

De meeste rockumentaries blijven vaak steken bij een registratie van festivals en optredens, afgewisseld met interviews, waarmee ze voornamelijk de impact en uitwerking van de 'rock performers' over laten komen. Toch wijken sommige af van het rockconcertstramien van de rockumentary, waardoor zowel de artiesten als de muziek op een totaal andere en vaak betekenisvollere manier benaderd worden. Twee voorbeelden hiervan zijn THE KIDS ARE ALRIGHT (1979) en RUDE BOY (1980). De rockumentary over The Who, THE KIDS ARE ALRIGHT, is qua opzet uitzonderlijk binnen dit nieuwe genre omdat er niet alleen filmmateriaal van live-concerten wordt getoond, maar ook promotiefilms en televisieoptredens, terwijl onder meer Ringo Starr in beeld voor de narratie zorgt. RUDE BOY gaat over The Clash en is bijzonder door het feit dat bijna de helft van de film zich richt op één van de echte en grootste fans van de band, Ray Gange, waardoor de relatie tussen rocksterren en hun fans eens onder de loep wordt genomen.

Een andere rockumentary die afwijkt van het stramien, voornamelijk door het feit dat het een *fictiefilm* is, is THIS IS SPINAL TAP. De film is zowel een verslag van de tournee en de concerten die Spinal Tap in Amerika houdt, als een persoonlijke kennismaking met de leden van de band. THIS IS SPINAL TAP heeft de drie categorieën van de rockumentary in één film weten samen te bundelen, een zeldzaamheid in het muziekdocumentaire-genre.

1.9.1 Subcategorieën van de rockfilm

Voordat ik dit hoofdstuk over de geschiedenis van de muziekfilm afrond, wil ik in deze paragraaf nog enkele subcategorieën van de rockfilm aanstippen, die voor mijn onderzoek niet belangrijk genoeg zijn om uitgebreid bij stil te staan, maar wel zo van belang dat ze niet overgeslagen dienen te worden omdat ze onderdeel zijn van de film- en rockgeschiedenis.

Rock acting

Dit subgenre omvat de films waar pop/rockmuzikanten in acteren. In navolging van jazz en swing grootheden als Al Jolson, Bing Crosby, Frank Sinatra, Dean Martin etc., maakte Elvis Presley de overstap van zingen naar acteren, wat direct een groot succes was. Hiermee was Elvis één van de eerste van talloos veel pop- en rocksterren die deze overgang van podium naar doek maakten. "Rock stars have the attitude and the ability to perform and, or so the logic goes, should bring their fans with them."⁴²

Een selectie van enkele van deze, veelal bekende en succesvolle films: PERFORMANCE (1969, met Mick Jagger), HOW I WON THE WAR (1967, met John Lennon), PURPLE RAIN (1984, met Prince), MYSTERY TRAIN (1989, met Joe Strummer), THAT'LL BE THE DAY (1973, met Ringo Starr), PAT GARRETT AND BILLY THE KID (1973, met Bob Dylan), THE MAN WHO FELL TO EARTH (1976, met David Bowie), RADIO ON (1979, met Sting), DICK TRACY (1990, met Madonna) en VIDEODROME (1983, met Debbie Harry).

'The rock biopic'

Er zijn door de jaren heen talloos veel fictiefilms gemaakt die het levensverhaal van een (meestal overleden) rockster reconstrueren, of losjes hierop gebaseerd zijn. Soms worden de muziekglegendes door nog levende idolen vertolkt, zoals bij THE LADY SINGS THE BLUES (1972) met Diana Ross als Billy Holiday, of THE ROSE (1979), met Bette Midler en gebaseerd op het leven van Janis Joplin. Andere voorbeelden

van deze rock biopics zijn: SID & NANCY (1986), het levensverhaal van Sid Vicious van The Sex Pistols, en zijn vriendin; GREAT BALLS OF FIRE (1989) waarin het turbulente leven van Jerry Lee Lewis wordt herverteld; LA BAMBA (1987) over de kortstondige carrière van chicano-rocker Richie Valens; WHAT'S LOVE GOT TO DO WITH IT (1993) waarin de carrière en het privé-leven van Ike en Tina Turner voorbijrazen en VELVET GOLDMINE (1998) dat het verhaal vertelt van een Engelse glamrocker die verdacht veel op David Bowie lijkt.

Rockopera's en musicals

Tegen het midden van de jaren zeventig leidt het spoor van de psychedelische pop/rockfilm naar groots opgezette rockopera's als TOMMY van The Who (1975) en THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (1975), die gekenmerkt worden door een overdaad aan barokke beelden. De trends in de popmuziek volgen elkaar zeer snel op na 1975 waardoor de variatie in het aanbod van pop/rockfilms ook steeds groter wordt. SATURDAY NIGHT FEVER (1977) vertegenwoordigt dé nieuwe dans- en muziekrage die in dat jaar opkomt: de disco. In navolging worden er diverse discofilms uitgebracht: THANK GOD IT'S FRIDAY (1978) met discodiva Donna Summer en CAN'T STOP THE MUSIC (1980) rond The Village People. Een aanverwant genre zijn de films die de discobeat mengen met nostalgie, zoals GREASE (1978), THE WIZ (1978) en HAIR (1979). Nadat tegelijkertijd de punkrevolutie plaats heeft gevonden met als één van de belangrijkste groepen The Sex Pistols, wordt er ook over hen een rockmusical in elkaar gedraaid: THE GREAT ROCK 'N' ROLL SWINDLE (1979). In de jaren tachtig zijn er veel verschillende genres die elk hun eigen musical voortbrengen: THE BLUES BROTHERS (1980) met onder anderen Aretha Franklin en Ray Charles, FAME (1980) en FOOTLOOSE (1984). Deze laatste twee films spelen in op de breakdancerage die er ondertussen is ontstaan.

In de loop van de jaren zeventig en begin jaren tachtig is er van ongeveer elk denkbare rockact, rockster of stroming wel een concertfilm of een ander soort rockumentary gemaakt. Ten tijde van het uitbrengen van veel van deze films waren ze niet of nauwelijks populair, maar door de jaren heen zijn er mede door revivals van de jaren zestig, zeventig en tachtig, als ook het uitbrengen van de films in arthouses weer talloze nieuwe fans gewonnen voor de rockumentaries van weleer. De fans hebben er sowieso door de jaren heen voor gezorgd dat de rockfilm, en uiteindelijk de rockumentary, immer een grote groep 'volgelingen' heeft gehad, waardoor het fenomeen niet een vroege dood gestorven is, maar juist alleen maar populairder is geworden. Opvallend is dat het publiek tijdens de vertoningen van

deze rockdocumentaries vaak op de films reageert zoals bij een echt concert: applaudisserend, meezingend, rokend en al dansend tussen de stoelen. Precies zoals dat in 1955 bij de allereerste film met rockmuziek, ROCK AROUND THE CLOCK, ook al voorkwam. Wat dat betreft is de impact en het gevoel dat het publiek bij rockmuziek heeft weinig veranderd.

HOOFDSTUK 2: KLASSIEKE ROCKUMENTARIES

Het fenomeen rockfilm, en de daaruit voortvloeiende rockumentary, kwam, zoals ik in het vorige hoofdstuk beschreven heb, op tussen 1955 en 1984. Na 1984 zijn er natuurlijk nog vele rockdocumentaries gemaakt, maar er zijn twee doorslaggevende redenen voor het feit dat ik dit jaar als eindpunt van de opkomst genomen heb.

Ten eerste begon in 1984 MTV aan te slaan met het uitzenden van programma's, waardoor de hele muziekwereld drastisch veranderde. Ten tweede werd in dit jaar THIS IS SPINAL TAP uitgebracht, de film waar deze scriptie om draait. De volgende stap in mijn onderzoek om deze film nader te duiden en in een breder perspectief te plaatsen ten opzichte van 'echte' rockdocumentaries, volgt in dit hoofdstuk, waarin ik gedetailleerder op enkele, volgens mij, belangrijke rockdocumentaires in zal gaan. Films die invloed op THIS IS SPINAL TAP hebben gehad, sommige uitzonderlijk veel, andere in mindere mate, maar die in elk geval niet kunnen ontbreken in een onderzoek naar deze cultfilm uit 1984.

Voordat ik de diverse films ga bespreken, wil ik eerst nog even ingaan op de aparte status van de rockster, die door de intrede van de rock 'n roll een nieuwe weg insloeg. Dat artiesten altijd een bijzonder aanzien genoten is niets nieuws. Maar naarmate de rockmuziek steeds meer terrein begon te winnen, nam de status van de uitvoerenden ook steeds meer toe. Vanaf het begin stond rockmuziek gelijk aan rebellie, maar daarnaast was het vooral ook een excuus om een 'swell time' te hebben. Tegen de jaren zestig begint dit te veranderen wanneer er steeds meer echt grote sterren op het toneel verschijnen die van hun optreden een heuse *performance* maken. In THE T.A.M.I SHOW uit 1965 is te zien hoe The Rolling Stones feitelijk vereerd werden door het publiek, en hoe de mythe van de rockster als godheid of Messias gecreëerd wordt. In de jaren zestig en zeventig, turbulente tijden van oorlog en opstand, zocht het jonge publiek een nieuw soort godsdienst of iets waar ze in konden geloven, en dat vonden ze in de muziek. Zoals Ehrenstein en Reed het

verwoorden: “By 1969 when the Woodstock event took place, rock and it’s practitioners had come to be so awesomely regarded that this gathering and their fans took on the significance of a religious pilgrimage or the founding of a new social order (..).”⁴³

2.1 A Hard Day’s Night (1964)

Het concept om een film op te bouwen rondom één enkele rockband, in plaats van één artiest, startte met A HARD DAY’S NIGHT. Hierdoor stond de film model voor de vorm, stijl, het gedrag en de carrière van een rock ‘n roll band. Het geheel was deels fictie deels documentaire, gebaseerd op een scenario van de schrijver Alun Owen, aangevuld met improvisaties die volgens de *cinema vérité*-methode gefilmd waren (een term waar ik in hoofdstuk 3 op terug zal komen.) De flinterdunne verhaallijn is in eerste instantie gebaseerd op het leven van de rocksterren, met dramatische toevoegingen die vertellen over de moeilijkheden die ze hebben met hun manager en de opa van Paul (gespeeld door Wilfrid Brambell). De dialogen en scènes zijn over het algemeen vrij surrealistisch, waarvan de bekendste, en voor dit onderzoek de belangrijkste, zich afspeelt tijdens een persconferentie die de jongens geven. Deze scène is deels gebaseerd op de werkelijkheid en voor een deel een parodie op de filmstijl van de Maysles broers (die kort hiervoor de film WHAT’S HAPPENING maakten, ook over The Beatles). Tijdens deze persconferentie geeft George Harrison als antwoord op de vraag hoe hij zijn haar “noemt”: “Arthur.” En wanneer er aan Ringo Starr wordt gevraagd of hij nou een “mod” of een “rocker” is, zegt hij dat hij een “mocker” is.⁴⁴

De grote aantrekkingskracht van de film, te danken aan Richard Lester, waren echter de vele liedjes die de band op een theatrale, musicalachtige wijze ten gehore bracht. Bijvoorbeeld bij het nummer “Can’t Buy Me Love”, waarin de ‘The Fab Four’ steeds op een andere manier poseren, springen of gebaren op het ritme van de muziek. Lester creëerde vervolgens met een snelle montage de suggestie dat er gedanst wordt. Deze montage, samen met het camerawerk, maakten A HARD DAY’S NIGHT tot een film vol beweging en muziek, die een frisse wind deed waaien in zowel de rockmuziek als de rockfilm.

Michael Atkinson beweert in zijn essay “Long black limousine: *pop biopics*.”

dat de film een semi-fictieve versie is van het leven van The Beatles: “Few viewers then and now have bothered to recognise what an odd, metatextual creature Richard

Lester's movie is, what with the Fab Four playing themselves - internationally worshipped pop idols named John, Paul, George and Ringo constantly besieged by fans and fame(..)."⁴⁵ Atkinson stelt dat *A HARD DAY'S NIGHT* zowel biografie, documentaire als fictiefilm is en daarmee de beste biopic die een rockster maar kan krijgen.

2.2 Don't Look Back (1967)

In 1965 begon Bob Dylan aan zijn eerste tournee door Engeland. Zijn manager, Albert Grossman, besloot dat deze tournee op celluloid vastgelegd moest worden. D.A. Pennebaker werd hiervoor uitgekozen, omdat hij als één van de interessantste documentairemakers van die tijd beschouwd. Uit deze samenwerking ontstond de zwart-wit film *DON'T LOOK BACK*, een verslag van Dylan's tournee in 1965, naar aanleiding van zijn derde album *The Times They Are A-Changin'*, gefilmd in de 'hand-held style', één van de kenmerken van de direct cinema. We krijgen als kijker hierdoor het gevoel dat we gedurende de hele tour met Dylan en zijn entourage, achter de schermen, mee mogen lopen: vanaf het begin wanneer ze door de douane heen moeten op het vliegveld, tot aan het eind wanneer Dylan in zijn auto stapt na een optreden. De camera is steeds aanwezig. Toch krijg je als kijker niet per se de indruk dat je Dylan beter hebt leren kennen na deze documentaire. Eerder krijg je het gevoel dat Dylan de hele tijd een rol heeft gespeeld. De proloog van de film bestaat bovendien uit één van eerste videoclipps ooit en heeft verder weinig met de rest van de rockumentary te maken. Dylan staat in een steegje terwijl hij *cue cards* met woorden en zinnen uit het nummer "Subterranean Homesick Blues" aan de camera toont en het nummer op de soundtrack te horen is. Dylan bedacht zelf deze proloog, die niets met direct cinema of een documentaire te maken heeft. De kijker wordt zo al vanaf het begin op het verkeerde been gezet. Zien we de echte Dylan of speelt hij 'zichzelf' zoals in de clip?

Bij de aftiteling wordt ook vermeld dat de film mede geproduceerd is door Dylan's manager, Albert Grossman, die bovendien vele malen zelf in de film voorkomt, waardoor duidelijk wordt dat wat we gezien hebben "the family stamp of approval" draagt.⁴⁶ Hoewel Pennebaker zijn best heeft gedaan om zich zo objectief en verdekt mogelijk op te stellen, *DON'T LOOK BACK* is welbeschouwd, mede door Grossmans medewerking en Dylans spel als opstandige folkmuzikant, voor een groot deel een 'promo' voor Dylan.

Veel van de vaste ingrediënten van de rockumentary, die we nu als clichés ervaren, vinden hun oorsprong in deze film. Scènes waarin de muzikant en zijn muzikantenvrienden rondhangen, drinken en muziek spelen in het hotel, zoals Dylan dat met onder anderen Joan Baez en Donovan doet, of wanneer Dylan in de auto met vrienden zit te praten op weg naar zijn volgende optreden, zijn nu algemeen bekend in het rockumentary-genre, maar waren toentertijd innovatief. De wijze waarop Pennebaker Dylan volgt richting podium was ook nieuw: beginnend in de kledkamer zien we Dylan eerst door donkere gangen dwalen, waarna hij dan pas het podium bereikt. Het staat vast dat *DON'T LOOK BACK* veel van de codes en conventies van de rockumentary heeft vastgesteld. Hier kom ik in hoofdstuk 3 nog uitgebreid op terug.

2.3 Woodstock (1970)

In 1969 wordt de “Woodstock Music And Arts Fair” gehouden, of zoals op de poster vermeld stond: ‘three days of Love, Peace and Music’, in het plaatsje Woodstock, in de staat New York. Om dit festival te documenteren worden er ruim veertig cameramensen en geluidstechnici ingezet, samen met specialisten op het gebied van muziek, synchronisatie en montage (waaronder de jonge Martin Scorsese), wat resulteert in 120 uur ruw beeldmateriaal, waaruit een bioscoopversie van drie uur rolt, geregisseerd door Michael Wadleigh. De film *WOODSTOCK* toont het festival en het publiek, dat bekend kwam te staan als ‘the Woodstock Nation’, in zijn vele facetten: de hippies, drugsfreaks, naaktlopers, trippende en dansende mensen én natuurlijk de optredende artiesten. Grote namen als The Who, Joan Baez, Joe Cocker, Jimi Hendrix, Crosby Stills Nash and Young, Santana, Sly and the Family Stone traden tijdens Woodstock op.⁴⁷ Warner Brothers, die tijdens het project te hulp was geschoten, voorzag Wadleigh en crew van de nieuwste montage- en geluidsapparatuur, die dan ook duidelijk ten volle werd benut, te zien aan “the most elaborate display of split-screen imagery and stereophonic thrust ever put on the screen.”⁴⁸ En hoewel de muziek voor zichzelf spreekt en nog steeds met evenveel kracht overkomt -- zoals wanneer Jimi Hendrix de ‘Star Spangled Banner’ ten gehore brengt -- is het na drie uur psychedelische montages en dansende hippies wel weer mooi geweest. Toch symboliseert *WOODSTOCK* als geen andere film uit deze periode de kracht en uitstraling die de rockmuziek in die tijd had op een nieuwe generatie die zich vrij, jong en hip voelde.

2.4 Gimme Shelter (1970)

In principe is GIMME SHELTER een registratie van de tournee van de Stones en van de opbouw naar en het uiteindelijke gratis concert dat The Rolling Stones, samen met nog wat andere artiesten, in de Altamont Speedway, Californië, gaven op 6 december 1969. Deze beroemde en beruchte film werd door de gebroeders Albert en David Maysles gemaakt, samen met Charlotte Zwerin. Naast The Rolling Stones, laat de film ook optredens van Ike and Tina Turner, Jefferson Airplane en The Flying Burrito Brothers zien. Helaas, maar gelukkig voor de film, liep niet alles zoals gepland. Slechts vier maanden eerder had Woodstock plaats gevonden, die de peace & love-generatie definieerde. Wat het 'Woodstock' van de Stones had moeten worden, liep uit op een catastrofe die de vredelievende sfeer voorgoed veranderde. Vanaf het begin van het concert is het al duidelijk dat er een grimmige sfeer hangt rond het podium. Her en der vinden er relletjes plaats en het publiek is zichtbaar al ver heen. Om de orde te handhaven, waren de Hell's Angels erbij gehaald, die hun taak (te) serieus opvatten waardoor het geweld steeds ernstigere vormen aanneemt. De chaos die daardoor ontstaat, mondt uit in de moord op een jonge, zwarte man, Meredith Hunter. Hij wordt neergestoken door een Hell's Angel die beweert dat de man een pistool op Jagger had gericht. De film gaat door deze gebeurtenis de geschiedenis in als het keer- en eindpunt van de tegencultuur, oftewel de peace & lovegedachte.

Naast beelden van het concert in Altamont, en de voorbereidingen hiervoor, laat GIMME SHELTER in het eerste gedeelte ook een wervelend optreden zien dat The Rolling Stones in Madison Square Garden (New York) gaven met een jonge Mick Jagger als de provocerende godheid die hij in die tijd was. De ultieme popster die een rolmodel was voor vele jongeren. Daarnaast zijn er enkele scènes van de Stones in de studio, terwijl ze nummers opnemen of ernaar luisteren, enigszins stoned van de hallucinerende middelen, naar het mij voorkomt. Een leuk detail aan deze film is dat één van de cameramensen van GIMME SHELTER, Peter Smokler, later dé cameraman van THIS IS SPINAL TAP is geworden. Al met al is het een bijzondere rockumentary vanwege twee dingen: het fatale voorval tijdens Altamont, er zijn weinig muziekdocumentaires met zo'n climax, en ten tweede staat de film voor het keerpunt dat volgde in de (muziek)geschiedenis.

2.5 The Song Remains The Same (1976)

Cameron Crowe, nu bekend filmregisseur⁴⁹, was op zijn zestiende al journalist bij het popblad *Rolling Stone*, waarvoor hij artikelen schreef over onder andere The Allman

Brothers en Led Zeppelin. Om deze reportages te kunnen maken, ging hij op tournee met deze bands en leerde zo de bandleden persoonlijk kennen. Het is daarom ook niet verwonderlijk dat op de website van Led Zeppelin THE SONG REMAINS THE SAME, een concertregistratie van deze band, door Crowe wordt besproken. Crowe komt in zijn bespreking meteen tot de essentie van de rockumentary: "For the first time, a Led Zeppelin performance is not just a memory. The film as well as this soundtrack (van de film, red. SALJ), can be experienced again and again."⁵⁰

De hoes van de VHS-band van deze rockumentary vat de film als volgt samen:

"The live on stage material is intercut with insights into the individual band member's most private thoughts and for the first time lays bare the inspiration behind the music."⁵¹ De film, die voor het merendeel bestaat uit een concert dat Led Zeppelin in 1973 in Madison Square Garden (New York) gaf en geregisseerd werd door Peter Clifton en Joe Massot, begint met een wonderlijke proloog waarin te zien is hoe de verschillende bandleden in Engeland samen worden gebracht voor hun eerst volgende tournee in Amerika. Deze openingssequentie is behoorlijk surrealistisch: Robert Plant is bijvoorbeeld te zien terwijl hij met wat kinderen (waarschijnlijk de zijne) wandelt door een weide en zwemt in een beek terwijl de manager van de band, Peter Grant, als gangster boeven aan het neerknallen is, wanneer plotseling iemand op een fiets aan komt scheuren en een blaadje met de tourdata overhandigt, waarbij blijkt dat het eerstkomende optreden de volgende dag is. Het daaropvolgende shot toont van de band die in Amerika uit het vliegtuig stapt, waarna ze in auto's afgevoerd worden door New York op weg naar het optreden. Na deze proloog volgt het concert zelf, afgewisseld met een vijftal psychedelische fantasiesequenties, die inzicht moeten geven in de betekenis en visie van de muziek. Volgens Crowe is THE SONG REMAINS THE SAME dan ook veel meer dan een concertfilm: "(..) it is a rare series of glimpses into the visions and symbolism of the men who make the music. Fulfilling a long-held desire to express themselves in a cinematic setting, each band member and manager Peter Grant, have contributed their own 'fantasy sequence.' " ⁵² Aan de fantasiesequenties is te zien dat de band inspiratie opdeed bij oude culturen en mythen en sagen: "Led Zeppelin added mysticism to hard rock through evocations of the occult, the supernatural, Celtic legend, and Eastern modality."⁵³

Er zijn veel stijlovereenkomsten met THIS IS SPINAL TAP. Met name het concertgedeelte van THE SONG REMAINS THE SAME lijkt goed bestudeerd te zijn door de makers van de mock-documentary. Beide films maken gebruik van flitsende en veelkleurige lichten, rook en explosies, voornamelijk in de buurt van de drummer -- waardoor het bij de ene film lijkt of deze ontploft, en bij de andere ook echt zo is-- gecombineerd met draaiende camerabewegingen. Daarbij heeft het Tap-duo Nigel en David, qua uiterlijk en uitstraling, enorm veel weg van Plant en Page, terwijl Derek, de bassist van Spinal Tap, veel uiterlijke kenmerken heeft van de drummer van Led Zeppelin, John Bonham, die overigens in 1980 dood ging door verstikking. De managers in beide films, Peter Grant en Ian Faith, hebben ook wat van elkaar weg: ze kunnen beiden opeens enorm gaan vloeken en tieren over niets, ondanks hun Engelse voorkomen.

2.6 The Kids Are Alright (1978)

De Who-compilatiefilm THE KIDS ARE ALRIGHT werd door de Amerikaan Jeff Stein samengesteld en geregisseerd. Het geeft een vrij compleet, maar soms wat verwarrend overzicht van vijftien jaar The Who --die bekend staan als Engeland's hardste, wildste en meest destructieve band aller tijden-- bestaande uit interviews, beelden uit tv-shows, oude en recente concertopnames en promotiefilmpjes, soms in beeld van (absurd) commentaar voorzien door Rick Danko, Keith Richard, Steve Martin, Ken Russell en Ringo Starr.

De eerste twee nummers, tegelijkertijd ook de eerste twee scènes van de film, geven een goed beeld van de verschillende (muzikale en uiterlijke) periodes in de geschiedenis van The Who. Eerst wordt er een tv-optreden getoond dat de band ten gehore gaf bij 'The Smothers Brothers Comedy Hour' in 1967⁵⁴, in een flowerpowerachtig decor, waarbij Pete Townsend en Keith Moon (respectievelijk gitarist en drummer), zoals van hen verwacht wordt, de boel kort en klein slaan aan het eind van het nummer. Hierna laat de film een optreden in zwart-wit van de band zien, waarschijnlijk uit het begin van de jaren zestig, waarbij de jongens er nog jong en onschuldig uitzien met hun Beatle-look en -sound en hun korte haren. Ook aan het eind van dit optreden slaat Pete Townsend zijn gitaar aan diggelen, wat een 'trademark' werd van de band, zoals hij zelf later in de film uitlegt. Als ze ergens optraden en er ging niets kapot dan werd er 'boe' geroepen vanuit de zaal.

Bij de concertuitvoeringen in de film, zitten ook twee nummers die The Who op Woodstock ten gehore bracht en die niet in WOODSTOCK, de film, voorkomen. Zo vullen de twee films elkaar mooi aan. Tussen de fragmenten van tv-shows en

concertopnames door, verschijnen de bandleden, waarvan Keith Moon het vaakst is te zien, plotseling in wonderlijke (fantasie)scènes. Moon wordt bijvoorbeeld geïnterviewd door iemand die off-screen staat, terwijl hij met een leren masker op in een sm-kamer staat en door een vrouw met een zweep wordt geslagen. John Entwistle, de bassist, verschijnt in een soort droomsequentie waarin hij door een huis, zijn eigen waarschijnlijk, loopt alwaar talloze gitaren en bassen langs en rondom de trap staan opgesteld. Dat bandleden niet altijd vrienden van elkaar (hoeven te) zijn, wordt door Pete Townsend bevestigd in een interview in de film, waarin hij zegt: “ Off stage the group get on terribly badly. There’s a lot of despite and things which flush around.”

The Who zelf was niet zo enthousiast over het uiteindelijke resultaat van de film, omdat ze als producers te weinig controle erover hadden, en achteraf gezien ook te onervaren waren, volgens Roger Daltrey.⁵⁵ Misschien was Daltrey wel jaloers omdat Townsend, met zijn wijze praatjes, en Moon met zijn gekkigheden, de show stelen in de film.

2.7 The Last Waltz (1979)

Volgens Ehrenstein en Reed: “(...) the most meticulously crafted concert film ever made.”⁵⁶ THE LAST WALTZ, het afscheidconcert van The Band, na een 17-jarige samenwerking, georganiseerd door Bill Graham in de Winterland Auditorium in San Francisco, vond plaats op Thanksgiving Day 1976. Bijzonder aan The Band was dat deze Canadese groep een grote stempel op de Amerikaanse rock- en folkmuziek had gedrukt. Ontstaan als begeleidingsband van rockzanger Ronnie Hawkins, waarna ze vervolgens samenwerkten met Bob Dylan tijdens zijn elektrische periode en zo hun bekendheid vergrootten, waren ze uiteindelijk zelf uitgegroeid tot beroemde muzikanten. Hoe bekend ze wel niet waren is af te zien aan dit afscheidconcert, waarbij het lijkt of de halve muziekwereld langs is gekomen om passend afscheid te vieren.

Scorsese zocht contact met The Band toen hij van het concert hoorde. De leadgitarist, Robbie Robertson was enthousiast en toen er ook nog geld bleek te zijn voor dit project, werd er besloten om op 35 mm te draaien, met 24-sporen geluidsopnameapparatuur. Scorsese bracht vervolgens ongeveer acht goede cameramensen bij elkaar⁵⁷, hing twintig kroonluchters aan het plafond en liet een stuk van het decor van La Traviata aanrukken als achtergrondsetting. Maar het allerbelangrijkste is het feit dat Scorsese van te voren een 200 pagina’s tellend script uitwerkte van hoe de film precies moest verlopen. Zoals Ehrenstein en Reed

zeggen: "Director Scorsese left nothing to chance as he choreographed and storyboarded almost every musical sequence in the film in advance, down to the last detail."⁵⁸

De film zelf bevat drie soorten opnamen: beelden van het eigenlijke concert, interviews met de verschillende bandleden en enkele nummers gefilmd in een MGM soundstudio. De reden voor en zin van de muzieknummers in de studio zijn waarschijnlijk te vinden in het feit dat Scorsese met de volgorde van de nummers een soort van historisch overzicht van de rock muziek wilde geven: van de blues, via de rock 'n roll, folk, country en soul naar de muziek van The Band zelf.⁵⁹

Deze opzet komt ook weer terug in de diverse deelnemers aan het concert, die allen op hun eigen manier invloed op de rockgeschiedenis hebben gehad: Joni Mitchell, Neil Diamond, Bob Dylan, The Staple Singers, Dr. John, Muddy Waters, Ron Wood, Eric Clapton, Van Morrison, Emmylou Harris, Ringo Starr en Ronnie Hawkins.

Het bijzondere en belangrijke aan THE LAST WALTZ is het al eerder genoemde feit dat Scorsese de tijd en de moeite heeft genomen om dezelfde soort voorbereidingen en zorg te stoppen in een rockfilm die meestal alleen voor fictiefilms gelden, waardoor de muzikanten en de muziek eer wordt aangedaan. In vergelijking met andere rockdocumentaries heeft deze film bovendien opvallend goed geluid. Zoals van Bambost het stelt: "THE LAST WALTZ getuigt van eerbied voor de materie, met gepaste close-ups, mediumshots en algemene beelden, bijna klassiek gefilmd, zonder overbodige zoomeffecten of storende zwenkbewegingen. Met andere woorden: THE LAST WALTZ kan als voorbeeld dienen van hoe zo een concert- of festivalfilm er eigenlijk zou moeten uitzien, wil de muziek evenwaardig aan de filmvormgeving naar voren treden."⁶⁰ Opvallend is dat Scorsese ervoor gekozen heeft om het publiek niet of nauwelijks te laten zien in de film, iets wat meestal wel bij de rockdocumentary gebruikelijk is.

Ook al volgt THE LAST WALTZ niet de geijkte paden van de meeste rockdocumentaries, voornamelijk door het feit dat de film opgebouwd is aan de hand van een script, toch bevat ook deze rockdocumentaire veel van de clichés die eigen zijn aan het genre. Met name de sterke verhalen die in de interviews naar voren komen -- over hun jaren 'on the road', vrouwen, geld, macht, muziek en summier over drugs -- en de jamsessies van de bandleden zijn hier een goed voorbeeld van. Tijdens de interviews is Scorsese vaak voor een gedeelte in beeld te zien en aan zijn gezicht te zien en manier van ondervragen te horen is hij duidelijk onder de indruk van de

band. Hierdoor heeft hij een respectvolle en passende afscheidsfilm van The Band kunnen maken.

2.8 All You Need Is Cash / The Rutles (1978)

Hoewel ALL YOU NEED IS CASH zowel een tv-film als een mock-documentary is, in tegenstelling tot de 'echte' celluloid-rockumentaries die ik in dit hoofdstuk bespreek, kan deze film niet onvermeld blijven in dit onderzoek. Deze parodie op The Beatles, gemaakt voor NBC televisie in 1978, staat namelijk bekend als de eerste film die de mock-rockumentary vorm heeft gebruikt en is sindsdien uitgegroeid tot een ware cultfilm, net als THIS IS SPINAL TAP. Bedacht en geregisseerd door Monty Python-lid Eric Idle, gaat ALL YOU NEED IS CASH over de geschiedenis van de band The Rutles, bestaande uit Dirk, Nasty, Stig en Barry, die volgens de overlevering ook wel bekend stonden als de 'Prefab Four'. De film is opgebouwd volgens de *classic expository documentary mode*, waarbij gebruik wordt gemaakt van een verteller, archiefbeelden en interviews.⁶¹ De carrière van The Rutles loopt geheel parallel aan die van The Beatles: ze beginnen met optredens in the Cavern, reizen af naar Duitsland, worden gemanaged door een excentrieke homofiele man, worden bekend in Amerika, zijn onder de indruk van een goeroe, trouwen en gaan uiteindelijk uit elkaar. De equivalent van Yoko Ono is in dit verhaal een nazi-artiest die haar werk tentoonstelt in de 'Prententious Gallery'. Ook de nummers die ze ten gehore brengen, komen zeer bekend voor en zijn voor Beatle-fans makkelijk te herkennen, zoals: "Get Up And Go", "Ouch!", "Yellow Submarine Sandwich", "The Tragical History Tour" en "Sgt. Rutters Only Darts Club Band." Gastoptredens van onder andere Paul Simon, Mick Jagger en Ron Wood zorgen ervoor dat het verhaal een zekere geloofwaardigheid en echtheid uitstraalt. George Harrison vervult ook een kleine gastrol, als televisieverslaggever, en geeft daarmee 'his official seal of approval'⁶² aan de film.

Aangezien ALL YOU NEED IS CASH slechts op televisie te zien was, had de film makkelijk na de uitzending in vergetelheid kunnen raken. Maar er bleek een grote groep fans te zijn ontstaan die de film in ere wilden houden. Mede door de grote respons en het enthousiasme van die vele fans werd de film op video uitgebracht in 1983. Helaas ging het bedrijf dat de video's op de markt bracht, Pacific Arts, in 1994 failliet, maar in 1996 kocht Rhino de rechten op en is de film weer op video en DVD verkrijgbaar, zodat een nieuwe generatie fans de geschiedenis van de beroemde Rutles opnieuw kan beleven.⁶³

HOOFDSTUK 3: DE GENRE-CONVENTIES

“Genre may be defined as patterns/forms/styles/structures which transcend individual films and which supervise both their construction by the filmmaker and their reading by an audience.”⁶⁴

LA SORTIE DES USINES uit 1895, van de gebroeders Lumière, was de eerste in het openbaar vertoonde film, en gelijk ook de eerste vertoning van een documentaire.⁶⁵ Louis Lumière filmde alleen maar gebeurtenissen die echt hadden plaatsgevonden, zoals arbeiders die de fabriek verlaten, de aankomst van een trein of vissers die hun vangst binnen halen, omdat hij een enorme afkeer had voor het kunstmatige van het theater. Ondertussen was de Amerikaan Thomas Edison bezig met het maken van de eerste speelfilms, die geheel geënceneerd in zijn zelfgebouwde studio werden opgenomen. Het grote contrast in de werkwijzen van deze pioniers had alles te maken met het verschil in het type camera dat ze tot hun beschikking hadden. Lumière had een handzame, lichtgewicht camera die hij zelf ontworpen had en in één koffer paste, de Cinématographe, die bovendien als onderdeel van een projector kon fungeren.⁶⁶ Edison daarentegen had een camera die nauwelijks te verplaatsen viel vanwege z'n totale gewicht van ongeveer vijfhonderd kilo.⁶⁷ Tegen 1897 was het medium film wijd over de wereld verspreid, en kwamen mensen in drommen op de vertoningen af. In veel gevallen bestonden deze voorstellingen uit verslagen van het nieuws. Omdat de cameramensen vaak niet ter plekke konden zijn, en ook om geld uit te sparen, werden de gebeurtenissen nagespeeld in de studio. In 1898 bijvoorbeeld werd het zinken van het slagschip 'Maine', tijdens de oorlog tussen Spanje en Amerika, door middel van een scheepsmodel gereconstrueerd. Het publiek van toen geloofde waarschijnlijk niet dat deze nep scènes ook daadwerkelijk opnames waren van de actuele gebeurtenis. In plaats daarvan accepteerden ze de beelden als zijnde representaties van de voorvallen.⁶⁸ Zo zijn er in deze beginjaren van de (documentaire)film al legio voorbeelden aan te wijzen waarbij fictieve en in scène gezette elementen worden aangewend bij documentaires en reportages. De reden hiervoor heeft voornamelijk te maken met praktische en pragmatische motieven. Men kon gewoonweg niet snel genoeg met een camera ter plaatse zijn bij een oorlog of een ongeluk.

Een grote ontwikkeling in de technologie, die aan het eind van de jaren twintig ingevoerd werd en van doorslaggevende betekenis was voor de gehele filmindustrie, was de komst van de geluidsfilm. Documentairemakers konden nu door middel van

tekst of muziek hun beelden krachtiger laten spreken. In ditzelfde decennium kwam het documentairegenre erg in zwang vanwege zijn aansluiting bij de meer kunstzinnige cinema. Er waren toentertijd drie stromingen binnen de documentaire: de 'exotische' film, het streven om de werkelijkheid direct vast te leggen, en de compilatie documentaire. Eén van de bekendste exotische documentaires uit deze tijd, die veel fictiever blijkt te zijn dan men op het eerste gezicht dacht, is NANOOK OF THE NORTH (Robert Flaherty, 1922), over een Eskimofamilie en hun cultuur en gebruiken. Flaherty bleek elke scène van te voren uitgeschreven te hebben, terwijl Nanook tijdens het filmen suggesties deed over wat voor handelingen er toegevoegd moesten worden.⁶⁹ Tegelijkertijd met deze ontwikkelingen in Amerika en Europa, was met name in de Sovjet-Unie de documentairestijl van filmmaken erg populair en van belang, waarbij alle drie de stromingen uit tijd aanwezig waren -- compilatie, exotische films en het willen vastleggen van de realiteit. De filmmaker Dziga Vertov stelde in deze periode zijn theorie over het "kino-oog" op, waarbij hij beweerde dat de lens van een camera, door zijn objectieve manier van vastleggen, het menselijk oog overtreft.⁷⁰ Aan de hand van deze theorie maakte hij een serie filmjournals met als titel *Kino-Pravda*.⁷¹ Hoewel Vertov objectiviteit en waarheid nastreefde, zijn vrijwel al zijn films heel duidelijk gemonteerd in een structuur die een bepaalde betekenis aan de beelden moest geven, waardoor de keuze, en dus de subjectiviteit, van de maker toch onmiskenbaar naar voren komt.

In de jaren veertig voerde de Engelse filmmaker, criticus en theoreticus John Grierson de documentaire weer echt terug naar de realiteit met zijn "first principles of documentary". Hij was net als Lumière afkerig van alles wat met theater van doen had. Grierson vond dat de documentaire voornamelijk tot doel had om sociale vooruitgang teweeg te brengen en politieke vraagstukken te beïnvloeden. Tot op de dag van vandaag zijn er nog veel documentairemakers te vinden die deze opvatting zijn toegedaan. Met documentaires als DRIFTERS (1929) en HOUSING PROBLEMS (1935) wilde Grierson door middel van het medium film het publiek bewust maken van sociale problemen en vraagstukken. Daarnaast legde Grierson de nadruk op het belang van een creatieve interpretatie van 'stories taken from the raw'. Door structuur en ritme aan een documentaire te geven, wordt er volgens Grierson een dramatische lading aan het alledaagse toegevoegd; hij noemde dit 'the creative use of actuality'.⁷²

In de beschrijvingen van de geschiedenis van de documentaire wordt veelal uitgegaan van de maker. Zowel filmhistoricus Erik Barnouw als de filmtheoreticus Bill Nichols onderscheiden hierbij verschillende typen van deze makers. Barnouw verdeelt de documentairemakers in vijf groepen, namelijk de 'explorer', de 'advocate', de 'chronicler', de 'painter' en de 'poet'. Deze vijf termen zijn vervolgens terug te brengen tot twee handwijzen: de journalistieke en de poëtische.⁷³ Wanneer een maker de journalistieke houding aanneemt dan probeert diegene vooral te onderzoeken, informeren of te onthullen. Etnografische films, reisreportages en documentaires met een wetenschappelijk uitgangspunt behoren tot deze journalistieke manier van filmen. Zowel Flaherty als Grierson behoren duidelijk tot deze categorie. Bij de poëtische wijze van filmmaken is de maker meer een kunstenaar dan een verslaggever.

Bill Nichols maakt bij de makers een onderscheid tussen de wijzen van representatie, oftewel de vier 'modes of representation', namelijk: 'expository', 'observational', 'interactive' en 'reflexive'.⁷⁴ Opvallend is dat Roscoe en Hight het over vijf 'modes of representation' hebben, met als vijfde de 'performative' mode'.⁷⁵ De eerste, expository, methode is weer toepasbaar op Flaherty en Grierson. De tweede, observational, methode wordt door de oprichters en uitvoerenden van de *direct cinema* gebruikt, een stroming waar ik later in dit hoofdstuk nog op terug zal komen. De derde, interactieve, derde, modus legt een extra accent op de relatie tussen de filmmaker en zijn object of onderwerp. Deze wijze van filmmaken is vooral te zien bij de documentaires die in de traditie van de *cinéma vérité* zijn gemaakt, ook een stroming die ik later nog zal bespreken. De vierde, reflexieve, methode stelt het standpunt van de maker in combinatie met de aanwezigheid van de camera ter discussie. Bij de fake-documentaire, of 'mock-documentary', spelen de reflexieve (en de performatieve) modus een belangrijke rol, aangezien het publiek, simpel gezegd, wordt gevraagd om deel te nemen aan de belevenis. Hoe deze reflexiviteit een onderdeel is van de mock-documentary is heel wat complexer dan ik nu stel, vandaar dat ik daarop, en op de 'performative mode', nog uitgebreid terugkom verderop in dit hoofdstuk, én in de paragraaf over de mockumentary.

In de hierna volgende paragrafen zal ik de diverse conventies van, alsmede de verschillen tussen, het documentaire-, fictie-, muziekdocumentaire- en mock-documentarygenre beschrijven, zodat ik door middel van deze beschrijvingen aan kan tonen hoe THIS IS SPINAL TAP zich verhoudt tot deze genres en iets van ieder van

die genres in zich heeft. Maar voor ik hier aan begin is het belangrijk om eerst in te gaan op de termen 'objectiviteit', 'werkelijkheid', 'waarheid' en de daarmee samenhangende dunne scheidslijn tussen feit en fictie.

3.1 Objectiviteit, werkelijkheid, waarheid en (andere) misvattingen

*Pure textual exemplifications of a single genre do not exist; and this, not merely because pure manifestations of anything are rare, but...because texts always come into being at the intersection of several genres and emerge from the tensions in the latter's multiple force fields.*⁷⁶

De camera wordt vanaf het begin van zijn bestaan gezien als een objectief medium dat accuraat de omliggende wereld vastlegt en documenteert, net als andere wetenschappelijke instrumenten, zoals de thermometer en de barometer. Roscoe en Hight geven het als volgt aan: "Importantly, these instruments were seen to be removed from human judgement; their credibility was linked to their perceived objectivity. (...) Such a connection has led to a focus in documentary on facts, evidence and objectivity."⁷⁷ Dat die omliggende wereld soms werd nagespeeld en niet direct werd vastgelegd, zoals ik in de introductie van dit hoofdstuk heb vermeld, deed niet af aan de waarheid van de beelden. Daarnaast is het vertrouwen in de waarheidsgetrouwe representatie van de camera gebaseerd op ons geloof dat de camera nooit liegt. Dit komt door de volgende twee toegekende eigenschappen: het gezag van de foto en de 'discourses' van realisme en naturalisme. We nemen namelijk als kijker aan dat wat op een foto staat ook in de echte wereld te vinden is, en deze veronderstelling passen we vervolgens eveneens toe bij de documentaire. Net als bij de journalistiek, is de status van de documentaire gebaseerd op de wijze waarop het genre cultureel geaccepteerd wordt door middel van de waarheidswaarde die het in zich heeft. Zowel de documentaire als de journalistiek verkrijgen door deze status een bevoorrechte positie, omdat het publiek in het waarheidsgehalte van deze genres blijft geloven.

Absolute objectiviteit of werkelijkheid kan nooit bereikt worden, hoe graag filmmakers en kijkers dat misschien ook zouden willen. De discussie omtrent de

(vaak dunne) scheidslijn tussen fictie en werkelijkheid bij de documentaire is één van de oudste en meest wijd verspreide. Al sinds de opkomst van de film hebben diverse filmmakers, onder wie Grierson, aangegeven dat objectiviteit in de film niet kan bestaan, terwijl de meeste mensen (film- en televisiewetenschappers niet uitgezonderd) nog steeds denken dat een documentaire de werkelijkheid laat zien, objectief is en op een of andere manier de waarheid onthult. Net als bij de fictiefilm weet de documentairemaker van te voren welk verhaal hij of zij wil overbrengen. Door middel van voorgesprekken, research en een script wordt er een (verhaal)lijn uitgestippeld, lang voordat er ook maar één shot gedraaid is. Zodra er gefilmd wordt, heeft de documentairemaker invloed op kadreringen en camerastandpunten, waarmee de maker de kijker meeneemt naar wat hij of zij wil vertellen. Vervolgens maakt de maker tijdens de montage opnieuw keuzes over het te tonen materiaal. In elke fase van het productieproces worden er subjectieve selecties gemaakt. Hét criterium dat meestal gebruikt wordt om het 'documentaire gehalte' van een film te bepalen, is de aanwezigheid van acteurs, gespeelde scènes en decors: hoe meer er sprake is van enscenering, des te meer is de bewuste film een fictiefilm.

Er is eigenlijk nooit sprake van een onmiskenbare scheidslijn tussen werkelijkheid en fictie, omdat er doorgaans een voortdurende vermenging van genres plaatsvindt. Fictie en non-fictie zijn namelijk vaak zowel in speelfilms als documentaires onlosmakelijk met elkaar vermengd. Lizzie Francke stelt in haar essay "When Documentary is not Documentary" dat de scheidslijn tussen documentaire en fictie nooit echt scherp is geweest: "Fiction films have also enthusiastically appropriated the techniques and stylistics of the documentary -- to such an extent that it often seems that 'documentary' is no more than a *style* a director choses to indicate (or mock) authenticity." ⁷⁸

Daarbij is het ook nog zo dat de beleving van een film sterk afhankelijk is van de culturele en historische context waarin de film bekeken wordt, als ook de voorkennis van de kijker. Je kijkt toch anders naar een film wanneer je denkt, of voorgehouden wordt, dat het een documentaire is, dan wanneer je een fictiefilm voorgeschiedeld denkt te krijgen. Verwachtingen, voorkennis en conventies spelen hierbij een grote rol, zoals we later nog bij de fake-documentaire, of 'mock-documentary', zullen zien, als de verschillende genres zo in elkaar overgelopen zijn dat er nieuwe vormen en subgenres uit ontstaan. Bij deze mock-documentaryfilms wordt het getoonde gepresenteerd alsof het om een documentaire gaat, terwijl alles fictie is. Zo ook bij

THIS IS SPINAL TAP , die als documentaire overkomt maar geheel fictief is. Dat dit niet hoeft te betekenen dat alles wat we in de film te zien krijgen 'nep' is, daar ga ik later nog uitgebreid op in. Stienen meent dat de mockumentary om verscheidene redenen een voortvloeisel is uit het postmoderne gedachtegoed, met name de postmodernistische opvatting dat de relatie tussen fictie en werkelijkheid op een ingrijpende manier herzien moet worden. Eén van de belangrijkste uitgangspunten van het postmodernisme is dat er geen eenduidige, objectief vast te stellen waarheid bestaat, omdat we de werkelijkheid elk op onze eigen subjectieve manier meemaken. Hierbij zijn wetenschappelijk onderzoek en bevindingen net zo belangrijk en significant als fictieve verhalen van filmmakers en schrijvers.⁷⁹ Roscoe en Hight zeggen dat er argumenten aangevoerd zijn "that at the heart of postmodernism is a crisis of representation, an implosion of meaning and a collapse of the real. Baudrillard (...), in introducing the notion of simulation, argues that there is no 'gap' between media representations and the originary event or image in the postmodern world. Both must be considered real, with the implication that neither can be accorded the status of the authentic."⁸⁰

De documentairemaakster Trinh T. Minh-Ha stelt dat elke goede film zowel documentaire als fictieve componenten bevat: "Want de beste speelfilms zijn die films, die zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid blijven en de realiteit als basis gebruiken om een verhaal op te bouwen. De beste documentaires zijn die, waarbij de maker er van doordrongen is dat, om bepaalde aspecten van het leven naar boven te halen, je er iets aan toe moet voegen."⁸¹

Door de claim die de documentaire heeft op het vertonen van de werkelijkheid en van een waarheidsgetrouwe weergave van de sociaal-historische wereld, neemt het een bevoorrechte positie in binnen de maatschappij. Deze claim veronderstelt namelijk dat er een directe relatie bestaat tussen het getoonde documentaire beeld en waar het aan refereert (die werkelijkheid en de 'sociale wereld'). Generaliserend, heeft het documentairegenre, volgens Roscoe en Hight, namelijk altijd net proberen te doen alsof het maar één doel nastreefde: "objectively recording reality."⁸² Maar zoals in het voorgaande relaas te lezen valt, is dit doel in de praktijk niet uitvoerbaar. Roscoe en Hight geven er daarom de voorkeur aan om de documentaire te zien bestaan "(...) along a fact-fictional continuum, each text constructing relationships with both factual and fictional discourses."⁸³

Filmtheoretica Stella Bruzzi zet in haar boek *New Documentary: A Critical Introduction to Documentary*⁸⁴ uiteen dat het er niet om gaat of een documentaire authentiek is of niet, omdat de realiteit die de toeschouwer te zien krijgt altijd het (subjectieve) resultaat is van de ontmoeting tussen filmmaker en onderwerp. Daarom pleit zij ervoor de documentaire eerder als een *performance* te zien, een neerslag van het moment toen de film gemaakt werd, waarbij de aanwezigheid van de filmmaker en crew een centrale rol spelen. Hieruit volgt dat deze performance slechts een werkelijkheid toont die buiten het doek strikt gezien niet eens bestaat. Bruzzi stelt dat documentaires de werkelijkheid openstellen voor meerdere interpretaties. Hiermee vormen ze een transparant venster op een veronderstelde werkelijkheid die niet in zijn puurste vorm vast te leggen is.⁸⁵

Doordat het postmodernisme de begrippen 'waarheid' en 'werkelijkheid' van de documentairegenre ondermijnd heeft, is de dunne, maar traditionele, scheidslijn tussen documentaire en drama, als ook tussen feit en fictie steeds waziger geworden. De conclusie kan dus niet anders zijn dan dat er eigenlijk geen verschil is tussen fictie en non-fictie omdat daar nooit een onbetwistbare scheidslijn tussen bestaan heeft. Alle films zijn subjectief, een performance volgens Bruzzi, en absolute objectiviteit of werkelijkheid kan niet bereikt worden, hoe graag filmmakers dat ook zouden willen.

3.2 Conventies van de documentaire

Zoals Annelotte Verhaagen in haar essay "De documentaire methode" al aanstipt, is het erg lastig, zo niet onmogelijk om de documentaire als genre te definiëren. Verhaagen stelt wel dat je kunt spreken van een 'documentaire aanpak': "een manier van filmen en monteren die de kijker steevast herkent als documentaire."⁸⁶

Roscoe en Hight halen ook aan dat: "Documentary had never been a static genre, but has been continually extended and re-formed through internal transformations."⁸⁷

Het is dus niet zo simpel om dé codes en conventies van hét documentairegenre te bespreken. Daarom lijkt mij het beste om uit te gaan van een 'aanpak', zoals Verhaagen dat aanduidt. Deze aanpak is door velen op zulke diverse wijzen beschreven dat ik die niet allemaal hier kan en zal aanhalen. Wel wil ik een korte schets proberen te maken van deze wijzen en methodes die de documentairefilmaker meestal aanwendt voor het maken van zijn of haar film. Eén belangrijke maatstaf echter, die elke documentairmaker als uitgangspunt voor zijn films neemt, is dat zijn onderwerp ontleend is aan de realiteit, waarna de maker zelf

moet bepalen hoe hij het materiaal, verkregen door het filmen van de feitelijkheden, verder gebruikt voor zijn specifieke doeleinden. Annelotte Verhaagen stelt het zo: "Blijkbaar is het niet zozeer het putten uit de realiteit dat het specifieke van het genre van de non-fictiefilm bepaalt, maar de positie die de maker hierin inneemt. Documentairemakers hebben met elkaar gemeen dat ze de omringende werkelijkheid als inspiratiebron gebruiken. Ze verschillen echter in de positie die ze ten opzichte van die werkelijkheid innemen. Het standpunt van de maker, zowel in letterlijke, filmtechnische, als in meer filosofische zin, is bepalend voor de vorm en stijl van diens film."⁸⁸

Jack Ellis zet in zijn boek *The Documentary Idea* al op de eerste pagina's erg duidelijk uiteen hoe het documentairegenre allereerst beschreven kan worden, waarna hij het genre vervolgens aan de hand van definities omschrijft. Zijn beschrijving is als volgt: "Characteristics documentaries have in common that are distinct from other film types (especially from fiction film) can be thought of in terms of: 1) subjects; 2) purposes, points of view, or approaches; 3) forms; 4) production methods and techniques; and 5) the sorts of experiences they offer audiences."⁸⁹ Dan wordt er per begrip ingegaan op de betekenis, wat ik hier nu ook zal doen.

Ten eerste: *subjects*. Onderwerpen dus. Volgens Ellis houden documentaires zich veelal niet bezig met de algemene gesteldheid van de mens, daarmee verwijzend naar individuele menselijke acties en relaties. Dit onderwerpsgebied is voorbehouden aan narratieve fictie en drama. Over het algemeen gaan documentaires over specifieke en op feiten gebaseerde publieke onderwerpen. De locaties, mensen en gebeurtenissen die in de documentaire voorkomen hebben werkelijk plaatsgevonden en zijn meestal contemporain.

Purpose/point of view/approach is punt twee en houdt volgens Ellis in wat de filmmakers proberen te zeggen met/over het onderwerp van hun films. Dat wil zeggen dat door middel van het informeel informatie over brengen aan de kijker, de makers ervoor hopen te zorgen dat we als kijkers voelen dat ons leven een graadje meer verrijkt is met informatie en intelligentie. Hoe dan ook, het doel of de aanpak van de makers van de meeste documentaires is om de actualiteit die zich voor de camera afspeelt te registreren en te interpreteren, zodat de kijker geïnformeerd en/of aangespoord wordt om een houding ten opzichte van hun onderwerpen aan te nemen, of om de toeschouwer zelfs tot actie te bewegen.

Ten derde: *form*. Dit is het proces van het vormgeven van de film -- waar ook het oorspronkelijke idee van de filmmaker bij hoort, de geluiden en beelden die geselecteerd worden voor gebruik, als ook de structuren waarbinnen deze in te passen zijn. In tegenstelling tot makers van fictie beperken documentairefilmmakers zich tot het selecteren en organiseren van wat al bestaat. Ofschoon de makers van een documentaire soms een chronologische tijdslijn in hun films stoppen, en er meestal ook mensen in voorkomen, betekent dit niet dat daar automatisch een plot of karakterontwikkeling uit voortkomt, zoals bij fictiefilms wel gebruikelijk/standaard is. De vorm wordt toch voornamelijk bepaald door drie dingen, namelijk het onderwerp, het doel en de werkwijze/aanpak.

Term vier, *production methods and techniques*, verwijst naar de manier waarop de beelden en geluiden zijn vastgelegd en hoe deze twee elementen vervolgens tot een geheel worden gemonteerd. Factoren die de basis vormen van het documentairegenre, zijn het gebruik van 'echte mensen' (dus geen acteurs), én het filmen op locatie. Er worden (over het algemeen) geen sets gebouwd voor documentaires. De belichting bestaat meestal uit het licht dat al op de locatie aanwezig is, en er wordt slechts wanneer nodig, om bijvoorbeeld de geïnterviewde goed zichtbaar te maken, bijgelicht. Er bestaan natuurlijk uitzonderingen op deze generalisaties, maar over het algemeen geldt dat elke manipulatie van het beeld of geluid grotendeels is "(..)confined to what is required to make the recording of them possible, or to make the result seem closer to the actual than inadequate technique might."⁹⁰

De laatste term, *audience experience*, is dikwijls tweeledig wat betreft het doel dat de documentairemakers nastreven. Aan de ene kant wordt er gestreefd naar een esthetische ervaring, aan de andere kant hoopt men op een uitwerking van standpunten, eventueel leidend tot het overgaan op actie. De documentairemaker is veel meer uit op *communicatie* dan op *expressie*. Over het algemeen is, volgens Ellis, de beste manier om de intenties van documentairemakers te begrijpen en te waarderen, het in gedachte houden van de woorden van de Romeinse dichter Horatius, namelijk dat kunst zowel moet behagen als onderwijzen.⁹¹

Hoewel niet al deze methodes alleen voorbehouden zijn aan de documentaire, zijn de specifieke manieren waarop ze toegepast worden duidelijk anders dan hun gebruik in fictieve teksten. Het doel van de documentaire is om een gevoel van realisme over te doen laten komen, door middel van de genoemde methodes. Naast deze gemeenschappelijke kenmerken maken veel documentaires gebruik van een

narrator (zowel on- als offscreen), om de kijkers hun betoog en verhaal duidelijk te maken. Traditioneel is deze 'narrator' meestal een blanke man uit de middenklasse die veel gezag uitstraalt. Behalve de 'narrator' is er vaak een *expert* aanwezig die een bevoorrechte positie verkrijgt omdat hij/zij ons materiaal en kennis verstrekt waar we anders nooit toegang toe zouden hebben, waarmee deze deskundige de kijker helpt om de waarheid te achterhalen. Veel documentaires maken bovendien intensief gebruik van foto-stills en verschillende typen film- en videomateriaal. Al deze codes en conventies worden zo veelvuldig gebruikt dat we er nauwelijks meer bij stil staan. We nemen aan dat foto's en beelden van nieuwsreportages oorspronkelijk en authentiek zijn. We nemen aan dat de deskundige gelijk heeft. Deze conventies zijn deel geworden van hoe we documentaires begrijpen omdat ze onderdeel zijn van de visuele en verbale "steno" van de documentaire. Daarbij zijn de conventies onderdeel van de codes van het realisme en naturalisme, waarmee de documentaire zijn positie verwerft als vastlegger van de werkelijkheid.

De documentaire gebruikt codes en conventies binnen een aantal 'modes of representation', die eerst door Bill Nichols in vier categorieën zijn verdeeld en daarna door Roscoe en Hight in vijf ⁹², zoals ik in de inleiding van dit hoofdstuk al heb aangestipt. Deze vijf categorieën bestaan uit de *expository*, *observational*, *interactive*, *reflexive* en *performative* 'modes', die elk op verschillende wijze omgaan met de positie van de filmmaker, het onderwerp en de kijker. Vooral de laatste twee modi, *reflexive* en *performative*, zijn van belang bij de recente veranderingen binnen de documentaire, die uiteindelijk tot de *mockumentary* hebben geleid. Voordat ik in paragraaf 3.5 dieper op de materie van de *mockumentary* in ga, geef ik hier alvast een nadere uitleg van deze twee modi, zodat het verband tussen documentaire en *mockumentary* duidelijk naar voren komt.

3.2.1 'Reflexive and performative mode'

Reflexive mode

Bij deze 'mode' wordt, in tegenstelling tot de andere, de focus gelegd op de representatie van de historische wereld. De meeste 'reflexive texts' maken gebruik van parodie, ironie en satire om bij het publiek vragen op te roepen over de vanzelfsprekendheid dat documentaires waarheidsgetrouw zijn. Deze middelen worden samen met het toepassen van de codes en conventies van de fictie

meestal gebruikt om het realisme van de documentaire te onderbreken of omver te werpen. Nichols merkt op: "Reflexive texts are self-conscious not only about form and style, as poetic ones are, but also about strategy, structure, conventions, expectations and effects."⁹³ De reflexieve documentaire heeft de documentaire vorm op essentiële wijzen uitgebreid, door middel van het vaak innovatieve gebruik van codes en conventies van de fictie en hoe deze vorm de sociale wereld representeert en in twijfel trekt. Voorbeelden van reflexieve documentaires zijn THE THIN BLUE LINE (USA: Errol Morris, 1987) en ROGER & ME (USA: Michael Moore, 1989).

Sommige theoretici hebben in hun analyses van de documentaire vorm enkele mock-documentaries als reflexief aangeduid. Het is zeker waar dat de twee vormen veel met elkaar gemeen hebben, aangezien ze beide een poging doen om zowel kritische vraagstekens te zetten bij het documentairegenre als de vanzelfsprekendheden ervan te ondergraven. Bovendien onderzoeken en betwijfelen beide vormen de deugdelijkheid van de claim die de documentaire heeft op het vastleggen, representeren of reconstrueren van de sociaal-historische wereld op een objectieve en accurate wijze. Er zijn echter ook een aantal belangrijke verschillen tussen de twee vormen, die het gevolg zijn van de mate van 'referentiality' die elke vorm ten opzichte van de sociaal-historische wereld construeert. Reflexieve documentaires worden opgebouwd uit beelden "with a *direct relationship to the real*"⁹⁴ terwijl de inhoud van mock-documentaires geheel uit fictie bestaat. "(...) reflexive documentaries deconstruct the genre from *within*, while mock-documentaries operate from *outside* of the genre. This is an obvious but important point to make."⁹⁵

Performative mode

Net als de 'reflexive mode' legt de 'performative mode' veel nadruk op de kijkers, die voor zichzelf moeten beslissen of de documentaire die ze bekijken de wereld verdienstelijk en waarheidsgetrouw weergeeft. Terwijl de 'reflexive mode' ons wil wijzen op de manier waarop die sociaal-historische wereld wordt gerepresenteerd, tracht de 'performative mode' een meer volledige breuk met het verwijzende karakter van de documentaire te maken. De prioriteit van deze modus komt te liggen bij de subjectieve kanten van de wijze waarop documentaire verslag doet van de realiteit. Terwijl deze modus *realisme* afwijst, betekent dit niet dat *realiteit* eveneens wordt afgewezen. Documentaires die onder de 'performative mode' vallen zijn zowel bewust bezig om de grenzen tussen feit en fictie te doen vervagen als uitermate gestileerd.

Bruzzi heeft aangetoond en uitgelegd dat elke documentaire in feite een *performance* is, maar sommigen zijn performatiever dan anderen. Daarbij gelooft ze stellig dat een goede performatieve documentaire kennis kan overdragen aan het publiek. Een voorbeeld van zo'n performatieve documentaire is *THE LEADER, HIS DRIVER AND THE DRIVER'S WIFE* (Engeland; Nick Broomfield, 1991), waarbij de toeschouwer informatie opdoet over racisten in Zuid-Afrika en daarna zelf kan beslissen wat hiermee te doen.

Roscoe en Hight betwijfelen dan ook geenszins de waarde en invloed van deze *reflexive* en *performative mode* op de mock-documentary, want:

"The reflexive and performative modes of documentary are the factual precursors for the mock-documentary. Parody, irony and various dramatic codes and conventions are utilised in order to make less familiar the documentary genre."⁹⁶

Toch betekent dit niet dat de 'reflexive' en 'performative mode' de documentaire aan het wankelen hebben gebracht: "These forms have significantly expanded the documentary repertoire, yet, crucially, while they have challenged the assumed boundaries of 'fact' and 'fiction' they have nevertheless effectively left the foundations of documentary intact."⁹⁷

3.2.2. Direct cinema en cinema vérité

Het maken van documentaires onderging tussen 1958 en 1963 een totale verandering door het feit dat er lichtere en daardoor meer beweeg- en verplaatsbare 16mm camera's geïntroduceerd werden, als ook de techniek om synchroon geluid op te nemen met kleinere microfoons. Het gevolg hiervan was dat documentairemakers kleinere crews nodig hadden om opnames te maken. Deze technologische revolutie zorgde ervoor dat traditionele ideeën over structuur en scripts vervaagden, wat een geheel nieuwe manier van filmmaken voortbracht die voornamelijk gericht was op het onthullen van de situatie zoals die stap-voor-stap had plaatsgevonden, met als speerpunt het individu. Met name geïnspireerd door de manier waarop het Italiaanse neorealisme het gewone dagelijkse leven op en in (de) film had vastgelegd, gingen documentairemakers na de Tweede Wereldoorlog in Amerika, Frankrijk en Canada aan de slag met de nieuwe apparatuur en uitgangspunten. Deze nieuwe trend kreeg vele namen, waaronder 'candid cinema', 'observational cinema' en 'uncontrolled cinema', maar de naam waaronder het bekend werd, was *Direct Cinema*. Volgens Thompson en Bordwell houdt *cinéma vérité* ook hetzelfde in als *direct cinema*, en is het slechts de Franse benaming

ervan⁹⁸, maar daar ben ik het niet mee eens omdat de twee termen totaal andere uitgangspunten hebben wat betreft het maken van een documentaire. Terwijl *direct cinema* uitgaat van de observatiemethode, en de makers ervan telkens op zoek zijn naar de meest neutrale manier om het onderwerp aan te pakken, wordt bij *cinéma vérité* de interactie tussen de regisseur en het object of onderwerp dat hij/zij met de camera vastlegt duidelijk zichtbaar gemaakt voor de kijker, waarbij eerder een journalistieke methode wordt toegepast. De filmstijl van de *direct cinema* houdt daarnaast in dat er absoluut geen commentaar wordt gegeven of van een voice-over gebruik wordt gemaakt, en dat de cameravoering gekarakteriseerd wordt door grofkorreligheid door een gebrek aan licht, abrupte bewegingen en onscherpte van het beeld. Verder wordt het geluid bij *direct cinema* altijd synchroon opgenomen en probeert men tijdens de montage om een zo chronologisch mogelijk verhaal te vertellen. De maker van *cinéma vérité* documentaires doet vaak juist duidelijk hoorbaar de interviews terwijl ook de aanwezigheid van de camera absoluut niet wordt verborgen. Soms fungeert de maker zelfs als aanstichter om bepaalde gebeurtenissen teweeg te brengen. Aanhangers van de *cinéma vérité* menen dat door deze aanpak de onderwerpen en hoofdpersonen van hun films gestimuleerd worden om zich geheel open te stellen, waarbij de camera als een soort katalysator optreedt. Deze werkwijze wordt soms door het toeval bepaald, maar is meestal van te voren al uitgedacht. *Direct cinema*-film makers streven er vooral naar om de spreekwoordelijk 'vlieg op de muur' te zijn, en trachten daarom zo onopvallend mogelijk ter plaatse van het gefilmde onderwerp te zijn. Pas in de wijze waarop het opgenomen materiaal in de montage tot een geheel/verhaal wordt gevormd, moet de aanwezigheid van de maker merkbaar zijn, terwijl *cinéma vérité* films veelal bij wijze van spreken in de camera gemonteerd worden waarna ze in hun geheel, zonder te knippen, vertoond worden.

De term en de stroming *cinéma vérité* ontstonden in de jaren vijftig in Frankrijk, met als belangrijkste vertegenwoordiger Jean Rouch, die met zijn film *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (1960) de aanzet voor de *cinéma vérité* gaf. Andere film makers die deel uitmaakten van deze Franse stroming waren Jacques Rozier, Chris Marker en François Reichenbach. Vanuit Frankrijk verspreidde de stroming zich naar het tweetalige Canada. *Direct cinema* werd in Amerika door de fotojournalist Robert Drew opgezet, ondersteund door Time/Life Inc. Drew nam enkele gedreven film makers aan met als doel om het dramatisch realisme dat hij in de fotografie zag op de televisie over te brengen en een nieuw soort filmverslaggeving te ontwikkelen.

Het was de bedoeling de camera zo beweeglijk mogelijk te laten zijn. Enkele van de filmmakers die Drew had gerekruteerd groeiden uit tot boegbeelden van de direct cinema: Donn A. Pennebaker, David en Albert Maysles en Richard Leacock, die dan ook al vrij snel hun eigen productiemaatschappijen opzetten. De gebroeders Maysles maakten onder andere WHAT'S HAPPENING! THE BEATLES IN NEW YORK (1964), hoofdzakelijk een verslag van de tournee van The Beatles, wat tevens de eerste Amerikaanse direct cinemafilm zonder voice-over was. Na in 1966 DON'T LOOK BACK over Bob Dylan gemaakt te hebben, specialiseerde Pennebaker zich in het documenteren van (Amerikaanse) pop(ulaire) muziek (MONTEREY POP (1968); KEEP ON ROCKIN' (1970); ZIGGY STARDUST AND THE SPIDERS FROM MARS (1982); JIMI PLAYS MONTEREY (1986); DEPECHE MODE 101 (1989); SUZANNE VEGA: OPEN HAND (1990); CHUCK BERRY, LITTLE RICHARD (1991); BRANFORD MARSALIS (1992)).⁹⁹ Het is opvallend dat deze direct cinemapiëners veelal rockdocumentaries gingen maken. Dit komt voor een groot deel doordat de direct cinema zich goed leent voor het maken van observaties. De rockumentary valt dan ook onder de *observational mode*, waarbij er over het algemeen slechts geregistreerd wordt, zonder inmenging van de maker. Deze observational mode wordt ook door THIS IS SPINAL TAP toegepast, zodat de film als een documentaire overkomt, maar in feite een fictiefilm is. Hoe dit in z'n werk gaat bespreek ik later in dit hoofdstuk, bij de paragraaf over de mock-documentary.

3.3 Conventies van de fictie film

In tegenstelling tot een documentaire gaan we er bij fictiefilms vanuit dat de beelden die we van mensen, gebeurtenissen en locaties te zien krijgen denkbeeldig zijn. Bij fictionele films hoeft niet alles wat we zien voorstelbaar te zijn. Er wordt vaak een werkelijkheid getoond die we als toeschouwer niet kunnen meemaken, zoals bij sprookjes. Echter, wanneer een film fictief is, betekent dit niet dat deze meteen verre van de werkelijkheid staat, omdat niet alles wat er getoond en geïmpliceerd wordt denkbeeldig hoeft te zijn. Sommige fictieve verhalen kunnen op historische feiten en gebeurtenissen gebaseerd zijn, waardoor er een geloofwaardig kader gecreëerd wordt waarbinnen het bedachte verhaal zich afspeelt. Een andere manier waarop fictieve verhalen met de actualiteit verbonden zijn, is door middel van het commentaar dat ze geven op de 'echte wereld', via het onderwerp, thema of andere middelen. Ook bijzonder van belang is het gegeven dat er in fictiefilms *acteurs* spelen die een (eventueel bestaand en historisch) personage tot leven brengen, terwijl in documentaires mensen als zichzelf naar voren worden gebracht. Bij de fictiefilm is het ook ontzettend belangrijk dat het publiek meegaat met de 'suspension

of disbelief', waarbij de veronderstelling geldt dat de parameters van de werkelijkheid bepaald worden door de tekst zelf. Je moet dus als kijker meegaan en bereid te zijn om te geloven in de fictie die je voorgeschoteld krijgt.

Karakteristiek aan fictiefilms is het feit dat ze gebeurtenissen insceneren en produceren. Het te filmen tafereel wordt eerst ontworpen, daarna uitgevoerd, vervolgens ingepland, waarna er gerepeteerd wordt zodat het uiteindelijk opgenomen kan worden, waarna er nog eventueel bijgefilmd dient te worden. Voornamelijk dit aspect van de uitgebreide (pre)productie zorgt voor een scheidslijn tussen fictie- en non-fictiefilms. Soms is er echter geen onderscheid tussen fictie en documentaire wat betreft de wijze waarop de beelden en geluiden geproduceerd worden. Fictiefilms bevatten bijvoorbeeld weleens beelden van journaals om hun verhaal kracht bij te zetten, terwijl documentaires af en toe filmbeelden van in scène gezette voorvallen toevoegen (een bekend voorbeeld hiervan is *THE THIN BLUE LINE*, van Errol Morris). Uit deze vermenging van feit en fictie ontstaan vervolgens volwaardige kruisingen, waarvan de mockumentary (of mock-documentary) er één is.

Volgens Bordwell, na te lezen in zijn boeken *Narration in the Fiction Film* en *Film Art. An Introduction*¹⁰⁰, is de 'classical Hollywood narration' de meest gebruikte vorm van vertelling bij fictionele cinema. Natuurlijk is het aantal 'modes of narration' schier oneindig, waarbij de 'classical Hollywood narration' slechts één van de talloos veel vormen is die er bij het in elkaar zetten van een film gebruikt kunnen worden. Toch wil ik mij met name richten op deze 'classical narration' omdat die naar mijn mening het duidelijkst de fictieve film vertegenwoordigt en zo het meest toepasbaar is op mijn onderzoeksgebied.

De conventies waaruit deze classical narration is opgebouwd, zijn als volgt: *individuele karakters* (voornamelijk door filmsterren vertolkt) brengen de narratieve voortgang tot stand. De psychologische drijfveren en botsingen van deze karakters zorgen voor een keten van oorzaak en gevolg die het verhaal voortstuwt (*cause and effect*). Belangrijke ingrediënten bij deze voortstuwing zijn *desire* (verlangen) en *change* (verandering): het karakter wil dat er iets verandert, waardoor een doel wordt gesteld en het verloop van het verhaal aan het bereiken ervan wordt opgehangen. Natuurlijk wordt dit doel niet zonder tegenslagen bereikt, en worden er de nodige conflicten en problemen naar voren gebracht gedurende het traject dat de

hoofdpersonen afleggen. Bij klassieke Hollywoodfilms zit de psychologische opbouw van een personage vast aan het soort film. Ruimte en tijd staan in dienst van deze causaliteit, en worden coherent en continu opgebouwd (*time and space continuity*). De structuur van het verhaal verloopt meestal volgens een vast stramien: in het begin is er harmonie, waarna er een verstoring optreedt, die uiteindelijk tegen het eind van de film opgelost wordt, en er weer orde heerst. De classical Hollywood narration is hierdoor erg communicatief, aangezien het verhaal makkelijk te volgen is. In de klassieke Hollywoodfilm staan de conventies om de camera onzichtbaar te maken echter het meest centraal: de stijl staat in dienst van het plot, die een realistische, objectieve wereld moet verbeelden. De continuïteit van het verhaal wordt met behulp van talloze technieken, zoals montage, zo geconstrueerd dat de focus van de kijker op het beeld zelf, in plaats van op de constructie ervan is gericht.

3.4 Conventies van de muziekdocumentaire

Volgens Adrian Wootton zijn er twee redenen waarom mensen naar rockconcertfilms kijken: "(...)either they were not present at the concert being filmed, and so want to experience it vicariously, or they were and want to relive their memories of the event."¹⁰¹ Daarbij zegt hij dat: "(...) the purpose of a rock film is to convey the essence of performance and the sense of an event (...)." ¹⁰²De klassieke rockdocumentaries, die ik in hoofdstuk 2 besproken heb-- zoals WOODSTOCK en GIMME SHELTER, maken daarvoor grotendeels gebruik van de *observational documentary mode*, die op de direct cinema en cinéma vérité gestoeld is. Het gaat er bij de constructie van de *observational* rockdocumentary dan vooral om dat het 'realisme' en directheid van de in het verleden liggende evenement vastgelegd wordt. Rockdocumentaries zorgen er dan ook voor dat ze een transparante stijl gebruiken waardoor het publiek de beleving steeds maar weer herhaald wil zien. Sarchett merkt hier over op: "That is, the rockdocumentary, like most documentary, is an inherently nostalgic genre which posits a retrieval of the pretextual."¹⁰³ Dit realisme wordt vooral door middel van stijlkenmerken van de 'observational mode' (en dus de direct cinema), naar voren gebracht. Deze kenmerken zijn meestal: de schokkerige hand-held camera, die veel in en uit zoomt en zwiepende bewegingen maakt; zwart-wit- afgewisseld met kleurbeelden; grof(korrelig) filmmateriaal. De rockdocumentary valt, zoals ik hoofdstuk 1 al aanstipte, grofweg in drie groepen in te delen:

- 1.registraties van (rock)concerten: de (rock)concertfilm
- 2.verslag en registratie van een tournee: de tour concertfilm

3. het documenteren van één band (of artiest) tijdens een concert en/of tournee eventueel gekoppeld aan informatie over de opkomst (en soms ook ondergang) van de band, die ik bij deze wil aanduiden als de *rockbiofilm*. Deze laatste categorie bevat ook de films die er worden gemaakt over muzikanten die al gestorven zijn.

De concertfilm toont sowieso beelden van live-optredens en in vrijwel elke film van de andere twee groepen wordt wel van concertfootage gebruik gemaakt. Soms volgt uit de eerste categorie een film die in de tweede categorie thuishoort, of een film uit de tweede die ook in de derde categorie te plaatsen valt. Natuurlijk bestaan er ook weer diverse tussenvormen van deze drie categorieën, waar ik verder niet op in zal gaan, omdat ik dit niet van belang acht voor mijn onderzoek.

Muziekdocumentaires zorgen er bovenal voor dat de mythe van de rockster in stand wordt gehouden in de fantasie van de fan, die vermoedelijk maar een alledaags leven leidt. Zoals Ehrenstein en Reed stellen: “..the potential textual interplay between film and viewer is much greater in a rockumentary than with other types of movie fare. Fans attend with highly pre-conceived notions of what they’ll be seeing.”

¹⁰⁴ Een bekend gegeven van de rockumentary is dat de kijker door middel van dit genre zicht krijgt op het ‘backstage’ gebied. ‘Backstage’ is namelijk een bijna heilige plek, omdat deze voor niet-rocksterren meestal niet zichtbaar is, en daarmee één van de factoren waaraan de rockster zijn sterrendom ontleent. Het backstage-gebied kan letterlijk de ruimte achter het podium zijn, maar het kan ook staan voor de gebieden die zich ‘off-screen’ bevinden: de hotelkamer, de tourbus of het interview waarin de rocksterren “zichzelf zijn”. ‘Backstage’ is volgens Jonathan Romney het meest krachtige van alle concepten die bedacht zijn om de performer en de fan van elkaar te scheiden. Hoewel het publiek dus meestal geen toegang heeft tot deze ‘backstage-area’, is het een belangrijke conventie van muziekdocumentaires om scènes op te nemen die de kijker naar dit mythische gebied meeneemt.¹⁰⁵ Er is bovendien een subgenre uit deze conventie en onze nieuwsgierigheid als kijker ontstaan (vaak gepaard gaand met een flinke dosis zelfingenomenheid van de rockster in kwestie), namelijk de “Making of” film.

Niet alleen wordt je als kijker tijdens backstage-scènes een blik gegund in de muziekwereld (in het algemeen), maar je krijgt ook de kans om de rockster mee te kunnen maken zoals diegene eigenlijk ‘is’. Hiermee wordt ons een zogenaamde ‘Access All Areas pass’, of passe-partout, aangeboden, waarbij bovenal mee wordt beloofd dat de waarheid (ook) toegankelijk is, terwijl dat natuurlijk geenszins het

geval is. Backstage is, zeker als er filmcamera's aanwezig zijn, net zozeer een toneel als het podium waarop opgetreden wordt. Barry Sarchett merkt hierover op: "For in its primary subject matter, the concert, the rockumentary seeks to capture a "real-life" event which is unabashedly theatrical, performative, constructed."¹⁰⁶

Rocksterren spelen in rockumentaries zichzelf en laten voorkomen dat alles wat vertoond wordt ongecensureerd is. Zoals in DON'T LOOK BACK, waarbij we als kijkers het gevoel hebben dat Bob Dylan zowel zichzelf is als een rol speelt in zijn eigen film. Je krijgt als kijker daarbij ernstig het gevoel dat Dylan zowel 'on' als 'off stage' een performance aan het geven is. Bovendien is het backstage-gebied zowel aan verandering onderhevig als potentieel riskant omdat je nooit weet wie je er tegen zal komen: groupies, concurrenten, camera crews. Deze risicovolle elementen van het backstage-gebied worden in een scène van THIS IS SPINAL TAP dan ook heel duidelijk naar voren gebracht. De leden van Spinal Tap raken namelijk, op weg naar het podium, ontzettend de weg kwijt in het labyrint dat het backstage-gebied kan zijn, terwijl een klusjesman ter plaatse hen steeds tevergeefs de weg probeert te wijzen. Een dergelijk soort voorval komt ook in DON'T LOOK BACK voor, wanneer Dylan en zijn entourage na een optreden pogingen doen om de uitgang te vinden, waarbij Dylan zich afvraagt: "Where's the door?"

DON'T LOOK BACK, als één van de eerste documentaires over een muzikant en zijn muziek, heeft veel van de codes en conventies van de muziekdocumentaire, en daarmee ook tegelijkertijd de conventies van de representatie van 'backstage', vastgesteld. Deze rockumentary uit de derde categorie bevat ingrediënten die we nu als vanzelfsprekend aan rockumentaries toeschrijven en in dit genre tegenkomen: de hotelkamer inclusief jammende bevriende muzikanten; managers die onderhandelen over geld; recalcitrante rocksterren die de pers op de kast jagen. Eén (belangrijk) aspect dat wel in DON'T LOOK BACK voorkomt en niet in andere rockumentaries is de wijze waarop het publiek benaderd wordt, of eigenlijk hoe het *niet* benaderd, maar eerder genegeerd wordt. Dylan wordt in de film praktisch als een godheid gepresenteerd, die nauwelijks mensen in zijn omgeving verdraagt. De registraties van de optredens laten ook nooit het publiek zien. Dit gegeven sijpelt door in wijze waarop er contact met het publiek wordt gemaakt, namelijk geen. Tegen het eind van de jaren zestig kwam er verandering in deze aanpak en begonnen de makers van documentaires over muziek zich meer op het publiek te richten. In Michael Wadleigh's WOODSTOCK, een rockumentary uit categorie één, was het publiek duidelijk onderdeel van de film zelf, en werd er veel tijd en aandacht besteed aan

'the Woodstock nation' die naar het festival was toegestroomd. Zoals Sarchett aanhaalt in zijn essay over THE LAST WALTZ: "(..) in most rockumentaries the concert audience is filmed in order to serve as a surrogate for the movie audience: this is another attempt to transport us back to an original experience."¹⁰⁷ Bij GIMME SHELTER, die in categorie twee van de rockumentary-onderverdeling past, was het publiek ook onmiskenbaar aanwezig tijdens het optreden van The Stones in Altamont, maar werd deze keer meer als een bedreigende menigte getoond, die steeds het podium betreedt en met niemand rekening houdt. Uiteindelijk loopt het dan ook volledig uit de hand wanneer het steekincident plaats vindt. De enige plek waar The Rolling Stones backstage en semi-veilig zijn is in de montageruimte van de Maysles, alwaar ze gefilmd worden terwijl ze de opnames van hun uit de hand gelopen concert bekijken. Echt veilig voor de buitenwereld zijn ze hier natuurlijk niet, aangezien de gebeurtenis op film is vastgelegd, die vervolgens aan die buitenwereld vertoond zal gaan worden. Maar dat is blijkbaar de consequentie van het rocksterendom. Wat evenzeer een onvermijdelijke consequentie van het bestaan van de rockster, of andere creatieve beroepen, lijkt te zijn, is het niet meer in de belangstelling staan en het verliezen van 'the golden touch.' Rockmuziek en het rock 'n roll bestaan draaien over het algemeen om rebellie, seks en jeugdigheid. Er zijn altijd rocksterren die koste wat het kost doorgaan met het rockleven, omdat ze meestal simpelweg niets anders kunnen of willen, terwijl allang duidelijk is dat hun carrière erop zit. Deze rocksterren gedragen zich nog steeds als sterren, omdat ze niet toe willen geven dat hun jeugd, carrière en sterrenbestaan echt voorbij zijn, en kunnen worden bestempeld als *the survivors*. Deze 'survivor' komt vaak als thema terug in rockumentaries, zo ook bij THIS IS SPINAL TAP, waarbij de bandleden hun mislukkingen negeren en geen benul hebben van hun aftakeling, zowel lichamelijk als muzikaal.

3.5 Wat is een mock-documentary ?

Wanneer men een film bekijkt, spelen verwachtingen altijd een rol, die voornamelijk met het genre en eerdere kijkervaringen te maken hebben. Omdat je al eerder een western gezien hebt, weet je als kijker naar welk soort genre je aan het kijken bent als je de conventies (en de cowboys) van de western over het scherm ziet denderen. Maar wat als gedurende de film, of aan het eind pas, blijkt dat de film een parodie was op dat genre ? Dan blijkt zomaar dat je naar een *mock-documentary* hebt gekeken. De documentaire begon ooit als een genre waarbij de registratie van waargebeurde voorvallen voorop stond, maar in de loop der tijd is er veel veranderd

en hebben nagespeelde en bedachte scènes hun intrede in het genre gedaan. Zo ontstonden er weer nieuwe vormen, waaronder de ‘fakedocumentaire’ die op zijn beurt de dunne scheidingslijn tussen feit en fictie doorbroken heeft. Mock-documentaries worden veelal gepresenteerd alsof het om een documentaire gaat, terwijl praktisch alles in de film fictie is. Het is echter niet zo dat elke (fictie)film die parodieert en documentaireconventies gebruikt een mock-documentary is. Bovendien zijn er drie gradaties in de wijze waarop een film een mock-documentary is. In deze paragraaf zal ik de geheimen van de mock-documentary onthullen, als ook op de term *parodie* in gaan. Allereerst een uitleg over het gebruik van de term *mock-documentary*.

Er worden talloos veel termen gebezigd voor het aanduiden van de ‘fakedocumentaire’. Wat opvalt is dat het woord ‘fake’ in bijna alle (recente) documentaireoverzichtswerken ontbreekt, zoals “Representing Reality” (Bill Nichols, 1991) of “Imagining reality: The Faber book of documentary” (Kevin MacDonald en Mark Cousins, 1996). Lizzie Francke heeft het, in laatstgenoemd overzicht, wel over de ‘faux documentary’, maar eerder kiest men in besprekingen van de fakedocumentaire voor het begrip ‘mockumentary’, afgeleid van het Engelse werkwoord ‘to mock’, dat bespotten of misleiden betekent. Jane Roscoe en Craig Hight kiezen in hun boek “Faking It” (2001) voor de term *mock-documentary* (inclusief koppelteken), waar ik het, mede door de twee goede redenen die ze hiervoor aandragen, roerend mee eens ben:

- “1. because it suggests its origins in copying a pre-existing form, in an effort to construct (or more accurately, re-construct) a screen form with which the audience is assumed to be familiar
2. because the other meaning of the word ‘mock’ (to subvert or ridicule by imitation) suggests something of this screen form’s parodic agenda towards the documentary genre. This is an agenda which we argue is inevitably constructed (...) from mock-documentary’s increasingly sophisticated appropriation of documentary codes and conventions.”¹⁰⁸

3.5.1 Parodie en satire

Bij het bespreken van parodie, ironie en satire wordt tegenwoordig in één adem het postmodernistische gedachtegoed genoemd, terwijl het concepten zijn die een lange historie hebben.¹⁰⁹ Grof gezegd gaat het bij postmodernisme om de buitenkant en de stijl, in tegenstelling tot diepzinnigheid en inhoud, waarbij de postmodernistische

'teksten' worden bekeken door een 'begrijpend publiek' en gekarakteriseerd worden als reflexief en intertekstueel. In deze context wordt parodie vaak in stilistische termen besproken en geassocieerd met ironie en het carnavaleske.¹¹⁰ Er wordt zo weinig aandacht besteed aan de kritische aspecten van de parodie. Volgens Fredric Jameson¹¹¹ is de eigenlijke bedoeling van parodie het genereren van kritisch commentaar, waarbij parodie stijlvormen leent om deze vervolgens te bekritisieren en 'mocken' (bespotten). Parodie maakt zichzelf tot een belangrijk onderdeel van het mikpunt, waarbij imitatie, transformatie en komische citaten aangewend worden. 'Teksten' die parodie bevatten kunnen vaak op meer dan één manier uitgelegd worden, omdat elke discourse zowel slachtoffer kan zijn als model kan staan voor de parodie in kwestie. Parodie gaat te werk door middel van het scheppen van verwachtingen rondom een specifieke tekst (zoals een documentaire), waarna het teleurstellend is als we erachter komen dat de tekst niet is wat het lijkt (geen documentaire), maar desalniettemin een 'non-factual' tekst produceert waarmee een nieuwe en uitgebreide verbintenis aangegaan kan worden: de mock-documentaire. Op deze manier gaat de parodie op diverse niveaus te werk, zodat er kansen worden gecreëerd voor humor, woede en kritische reflectie.¹¹² Er zijn vele complexe relaties mogelijk tussen de filmmaker, de kijkers en de tekst zelf, als het om parodie gaat. Soms wordt een tekst geparodieerd uit minachting ervoor, soms komt de parodie voort uit sympathie voor de tekst. Karakteristiek aan parodie is dat het deze ambivalentie en dubbelzinnigheid combineert. De ambivalente en complexe houding die parodie aanneemt ten opzichte van zijn onderwerp, is een strategie die het meest overtuigend naar voren komt bij vormen van fictie, en staat daardoor centraal bij de *mock-documentary* vorm. Het is daarom dan ook alleen voor vormen van fictie weggelegd om het werkelijke vermogen van de parodie ten volle te benutten. Het publiek is van groot belang bij het 'lukken' van een parodie. Roscoe en Hight menen dat: "(...) it is the audience that turns a 'bad imitation' or the intention of the comic into a critical parody."¹¹³ En Plantinga haakt daar op in: "Both parody and satire depend on the sophistication of the viewer, and on some familiarity with the satiric or parodic target."¹¹⁴ De komische elementen van een parodie kunnen dus alleen gewaardeerd worden wanneer we als kijkers het onderwerp (h)erkennen dat bespot (ge'mocked') wordt. Zo kan de mock-documentaire de complexiteit die eigen is aan de parodie alleen doen ontstaan als het publiek bekend is met de serieuze bedoelingen en codes en conventies van de documentaire.

THIS IS SPINAL TAP is naast een parodie op rockdocumentaries voor een groot gedeelte ook een *satire* op de heavy metalcultuur, -muziek en -muzikanten. Plantinga benadrukt dat parodie en satire niet één en hetzelfde zijn, hoewel ze vaak als elkaars synoniemen worden gebruikt: “ Yet satire implies ridicule of its target, while a parody need not devalue its object, but may range from an ethos of condemnation to one of homage and celebration.”¹¹⁵ Ook de werking van satire, en de komische aspecten die erbij horen, hangt voornamelijk af van de herkenning van de kijker. Plantinga komt tot de conclusie dat THIS IS SPINAL TAP “(...) uses satire to examine and critique heavy metal generally, and in particular, its promotion of a “hypermale” mythology (...)”¹¹⁶ In hoofdstuk vier kom ik terug op de heavy metalcultuur in het algemeen en de satire die THIS IS SPINAL TAP ervan heeft gemaakt.

3.5.2 Mock-documentary conventies

De mock-documentary is een vorm die je ‘fact-fictional’ zou kunnen noemen, waarbij zowel drama en fictie als de documentaire een hechte band met de mock-documentary hebben. Niet alleen gebruikt de mock-documentary codes en conventies van de documentaire, maar het construeert bovendien een uitzonderlijke relatie met de ‘discourse of factuality’.¹¹⁷ In het bespreken en onderzoeken van de mock-documentary gebruik ik hetzelfde driedelige model van Nichols¹¹⁸ dat Roscoe en Hight toepassen, waarbij er op de intenties van de filmmaker, ‘textual conventions’ en de positie van het publiek wordt ingegaan. Roscoe en Hight maken vervolgens van hun ondervindingen een mooi schema, waarbij de diverse genres met elkaar worden vergeleken aan de hand van het driedelige model. Nadat ik inga op de intenties, constructie en het publiek, zal ik ook een model maken, maar wel met enige toevoegingen en aanpassingen mijnerzijds.

De intentie van de filmmaker(s)

Over het algemeen is het uitgangspunt van de makers van mock-documentaires het maken van een bepaalde connectie met ‘factual discourse’. Roscoe en Hight vatten het zo samen: “Mock-documentary’s agenda is ultimately to parody the assumptions and expectations associated with factual discourse, to ‘mock’ the cultural status of documentary’s generic codes and conventions.”¹¹⁹ Omdat de makers van de mock-documentary doelbewust de codes en conventies van de documentaire hanteren, lijkt het of deze makers specifiek op zoek zijn naar een manier om commentaar te leveren op aspecten van de hedendaagse cultuur. Dit kan zich op diverse manieren manifesteren-- het zij door middel van het toepassen van parodie, of door

bijvoorbeeld politieke kritiek op te nemen in de film, of door middel van het becommentariëren van het karakter van het documentaire project zelf. Voor de meeste filmmakers die ervoor kiezen om een mock-documentaire te maken, is het doel de kijkers op een reis van feit naar fictie te nemen. Hiermee hangt samen dat er aangenomen wordt dat het publiek herkent wat echt is en wat niet. Deze aanname wil nog wel eens voor verwarring zorgen als het publiek deze signalen niet op blijkt te pakken. Rob Reiner vertelt dat na previews van *THIS IS SPINAL TAP* in een winkelcentrum in Dallas: “A small section of the audience laughed. The rest asked why we would make a serious documentary about a terrible band they had never heard of.”¹²⁰ De voornaamste opzet van mock-documentaires is om met de documentaire vorm te spelen, en die uit te dagen en eventueel te ondermijnen. Lizzie Francke stelt het zo: “At it’s most simplistic, *faux* documentary (...) draw one’s attention to the way that the truth can be so easily falsified (as such they are the flip side of the propaganda films that peddle lies for verities).”¹²¹

‘Textual conventions’

Mock-documentaires zijn fictieve ‘teksten’ die de codes en conventies van de documentaire gebruiken, en zo in zekere zin op documentaires lijken. Daarnaast maken mock-documentaires vaak gebruik van enkele modi die de documentaire ook toepast, namelijk de *observational mode* (die weer veelvuldig voorkomt bij rockumentaries), de *interactive* en de *expositional mode*. Hoewel sommige mock-documentaires één van deze modi hanteren, is het gebruikelijker dat de mock-doc van elke ‘mode’ wat meeneemt. Bovendien representeren deze drie modi samen de klassieke documentaire vorm, oftewel de “Classic Objective Argument”¹²², die de mock-documentaires zich het makkelijkst toe-eigenen, vanwege twee redenen: ten eerste omdat de ‘look’ van de codes en conventies van de documentaires van deze modi makkelijk na te maken zijn, ten tweede doordat deze drie modi zich positioneren als ‘morally superior in their representation of the social world.’¹²³ Wat is nu eigenlijk het nut van het toepassen van de ‘look’ van deze modi? Volgens Roscoe en Hight wordt dit zich toe-eigenen van de codes en conventies van de documentaire gedaan om kritisch commentaar te kunnen leveren op de echte wereld en de waarheid.¹²⁴ Mock-documentaires laten doelbewust beelden zien die de indruk wekken de sociaal-historische wereld juist te representeren, maar die bij nadere beschouwing vervalsingen zijn. Hierdoor ontstaat de vraag: Kunnen we echt geloven wat we zien? Hoe dichterbij de mock-documentaire bij het documentaire genre komt,

des te groter is de deconstructie van de relatie tussen documentaire esthetiek en 'factual discourse'.

De positie van het publiek

Het publiek is van groot belang bij de mock-documentary, omdat het mediageletterde en pientere kijkers vereist. Het publiek moet namelijk uitgaan van het kijken naar een documentaire, maar tegelijkertijd volledig beseffen dat er gekeken wordt naar een *fictieve* tekst. Tot op zekere hoogte wordt er van het publiek verwacht ze de intenties achter zich het toe-eigenen van de codes en conventies van de documentaire kunnen waarderen, en deze herkennen, en dat ze zich bewust zijn van de grappen en bereid zijn die te accepteren. Bij mock-documentaires wordt er dus van het publiek verwacht dat ze een verbintenis aangaan met de tekst, met wisselende gradaties van reflexiviteit. Op deze manier wordt de belangrijkste kwestie de *mate* waarin de constructie van de tekst reflexiviteit ten opzicht van het documentaire genre aanmoedigt. Roscoe en Hight beweren daarbij dat mock-documentaires een 'latent reflexivity' bevatten. 'Latent' omdat het moeilijk is om te voorspellen hoe het publiek exact op de tekst zal reageren of het zal interpreteren.¹²⁵ Zoals ik eerder opmerkte, maken Roscoe en Hight een schema van hun ondervindingen aangaande het positioneren van de mock-documentary tussen de documentaire, drama-documentary en fictieve teksten. In mijn versie van het schema laat ik de verhandeling over de drama-documentary weg, omdat ik dit genre niet relevant vindt voor mijn onderzoek, maar voeg ik wel de rockumentary toe, een genre dat zeker essentieel is voor mijn stelling.

	intenties v/d filmmaker(s)	'textual conventions'	positie van het publiek
documentaire	een betoog over de sociaal-historische wereld presenteren om daarmee te berichten, onderwijzen en/of te vermaken	de tekst biedt rationeel en 'objectief' bewijs van de sociaal-historische wereld, gebruik makend van de codes en conventies van de documentaire vorm	de tekst biedt een betrekkelijk 'unmediated' reflectie van de realiteit
fictie film	een dramatisch verhaal opbouwen dat zich toespitst op fictieve karakters en gebeurtenissen, met als voornaamste doel amusement	gebruikt voornamelijk de klassieke realistische 'narrative', waarbij de conventies van de karakters en de actie vast staan; hierbij gebruik makend van een veelvoud aan culturele en intertekstuele middelen	<i>suspension of disbelief</i> , waarbij de veronderstelling geldt dat de parameters van de werkelijkheid bepaald worden door de tekst zelf
rockumentary	om een <i>performance</i> te registreren en daarmee te vermaken, onthullen en mythologiseren	gebruikt veelal de (stijl)merken van <i>observational documentary mode</i> , die met direct cinema geassocieerd wordt.	de muziek/het concert (opnieuw) beleven het openstellen van het

			backstage-gebied (door middel van een fictieve 'Access All Areas- pass')
mock-documentary	om een fictieve tekst te presenteren die als opzet heeft om een cultureel aspect of het documentaire genre zelf te parodiëren of te bekritisieren	eigent zich de codes en conventies van de documentaire toe een fictieve tekst die een aangrijpend narratief presenteert in de vorm van een betoog/bewijs maakt gebruik van de verwachtingen en veronderstellingen van <i>de factual discourse</i> , waarbij verschillende <i>degrees of reflexivity</i> worden toegepast	spanning tussen documentaire en de 'suspension of disbelief' (fictieve tekst) <i>degree of reflexivity</i> : of latent aanwezig in, of geactiveerd door de tekst

3.5.3 'The three degrees of mock-documentary'

Omdat de mock-documentary vele vormen kent, hebben Roscoe en Hight de 'three degrees' opgesteld, om zo de diverse soorten van elkaar te kunnen onderscheiden en de plaats van de mock-documentary tussen de conventionele(re) genres nader te definiëren. Met de 'degrees' worden echter vooral de relatie die de mock-documentary met 'factual discourse' heeft, gemeten. Roscoe en Hight benadrukken dat de categorieën die ze opgesteld hebben niet vastomlijnd zijn, omdat de mock-documentaire een complexe vorm is. Hun doel is om een discussie omtrent de mock-doc te aan te zwengelen die de onmiskenbaar complexe vorm erkent, "and especially the degree of *reflexivity* which these texts construct towards the documentary genre."¹²⁶ Verder is de aanpak van Roscoe en Hight gebaseerd op de grote verscheidenheid die er bestaat aan research over het publiek. Heel kort samengevat bestaan er binnen dit research gebied drie algemene constructies van de reactie van het publiek op media teksten: 'social', 'active' en 'critical'.¹²⁷

Bij de mock-documentaire hangt er, zoals ik hiervoor al aangaf, vooral veel af van hoe de tekst het publiek aanmoedigt om de *reflexivity* te aanvaarden. Er wordt gerekend op het vermogen van de kijkers om het fictieve karakter, als ook de typische wijze van parodiëren en het zich toe-eigenen van 'factual' codes en conventies, van de tekst te herkennen, erkennen en te waarderen. Dit hangt weer nauw samen met de voorkennis en verwachtingen die het publiek van de tekst heeft. Na het bespreken van de drie afzonderlijke 'degrees' zal ik uitgebreider ingaan op degree 1 en de 'subdegree' waar THIS IS SPINAL TAP inpast: de *mock-rockumentary*.

Degree 1: parodie

Deze eerste 'degree' (graad) omvat die fictieve teksten die betrekking hebben op het welwillend (*benevolent*) toepassen (of in ieder geval niet opzettelijk reflexief gebruiken) van de codes en conventies van de documentaire. De intentie van de teksten is over het algemeen om een bepaald aspect van de 'popular culture' te parodiëren. Het zijn fictieve teksten die zowel hun fictieve karakter duidelijk naar voren brengen als betrekkelijk stilzwijgend zijn in hun uitdaging van de aard van het documentaire project zelf. Bij teksten van de eerste degree wordt de esthetiek van de documentaire vooral toegeëigend op stilistische gronden. De 'Classic Objective Argument' wordt over het algemeen opgebouwd als rekwisiet, zodat er een cultureel referentiekader van rationaliteit en bevattelijkheid voor de mock-documentary in kwestie bestaat. Zo komt de humor in deze teksten ten dele voort uit het contrast tussen het rationele en het irrationele. Teksten uit de eerste degree hebben daarbij sterk de neiging om culturele aspecten vanuit een conservatieve invalshoek te benaderen, in de zin dat het ultieme doel en effect van het behandelen van een onderwerp op een documentaireachtige manier is het versterken van een cultureel referentiekader. Niet geheel onverwachts worden de fictieve onderwerpen die centraal staan in de teksten van deze degree door het publiek verheerlijkt. Bij mock-documentaries als *THIS IS SPINAL TAP* en *THE RUTLES* worden de muziek en de muzikanten door het publiek net zo gewaardeerd en geëvalueerd als bij een 'echte' band, inclusief fanclubs en echte tournees. Terwijl de documentaire in feite een oproep is om tot actie over te gaan, bouwen mock-documentaires een gevarieerder en meer complexe relatie met hun publiek op. In zekere zin hebben deze fictieve modellen een 'echt' bestaan ontwikkelt, niet omdat ze zo overtuigend zijn als simulatie van de werkelijkheid, maar juist vanwege de waardering die de kijkers hebben voor hun commentaar op bestaande culturele beelden en personen.

Degree 2: critique

Net als teksten uit de eerste degree, vertonen mock-documentaires uit degree twee enigszins een aanvaarding van de veronderstellingen en verwachtingen van *factual discourse*, of erkennen ze in ieder geval de culturele status van de codes en conventies die met de *factual discourse* geassocieerd worden. Niettemin bevat degree twee ook gevallen van mock-documentaires waarbij het zich toe-eigenen van de documentaire esthetiek als 'ambivalent' beschouwd kan worden. 'Ambivalent' omdat de teksten in deze degree over het algemeen gedeeltelijke of stilzwijgende kritiek bevatten op de gebruiken en gewoontes van de media, met name op de

documentaire als een vorm van onderzoeken en ondervragen. 'Ambivalent' omdat ondertussen wel de 'Classic Objective Argument' wordt toegepast om een vertrouwelijk kader te creëren waarbinnen kritiek en parodie geuit kunnen worden op aspecten van de *popular culture* waar een personage of een gebeurtenis binnen de tekst voor staat. Mock-documentaires van de tweede degree hebben veelal een duidelijk politiek onderwerp en willen plaats maken voor een publiek dat (h)erkent hoe problematisch het zich toe-eigenen van documentaire codes en conventies eigenlijk is. Degree twee mock-documentaries houden zich dan ook specifiek bezig met de *latent reflexivity* van de mock-documentaire vorm ten aanzien van codes en conventies. Een voorbeeld hiervan is de televisie special BAD NEWS TOUR (Engeland: Sandy Johnson, 1983), waarin de meeste humor ontstaat door de wrijvingen die er zijn tussen de filmcrew en de onwillige (en slechte) heavy metal band.

Degree3: deconstruction

Deze derde degree van mock-documentary laat teksten zien die op een 'vijandige' wijze de documentaire esthetiek aanwenden: "Their central distinguishing characteristic is that even if they focus on other subjects their real intention is to engage in a sustained critique of the set of assumptions and expectations which support the classic modes of documentary. The documentary project itself, then, is ultimately their true subject."¹²⁸ Mock-documentaires van deze degree leveren kritiek op veronderstellingen als: gefilmde beelden zijn een directe weergave van de realiteit en filmmakers zijn in staat om zich objectief op te stellen ten opzichte van hun onderwerp. Teksten van de derde degree verwezenlijken dus de 'latent reflexivity' die inherent is aan mock-documentaires als vertoningvorm.

Er zijn zelfs mock-documentaires die iets van elke degree in zich hebben, waardoor ze op diverse manieren door het publiek geactiveerd en geïnterpreteerd kunnen worden. De taak van het vaststellen welke aspecten van de tekst fictief zijn en welke niet komt zo steeds meer bij de kijker te liggen.

Door de mock-documentary in drie categorieën (degrees) onder te verdelen, is er een grove selectie gemaakt in een vorm die gevarieerd en complex is en alsmaar verder groeit. Hoewel diverse stijkenmerken, vormvarianten en een kenmerkende rol voor het publiek te onderscheiden valt bij de mock-documentary, typerende eigenschappen voor een genre, pleiten Roscoe en Hight er dan ook voor om de mock-documentary een *discourse* te noemen, vanwege de dynamische aard van de

vorm.¹²⁹ De mock-documentary wordt namelijk geïnspireerd en gevormd door de relatie die het heeft met de documentaire, de ‘discourse of factuality’, en in hoge mate door de complexe verbintenis die het aangaat met het publiek.

Mock-rockumentary

Eerder in dit hoofdstuk ben ik al ingegaan op de rockumentary zelf, een populaire vorm, of subgenre, van de documentaire, die relatief goedkoop en makkelijk te maken is. Tegenwoordig wordt de rockumentary veelal ingezet als promotiemateriaal voor de band, en even zo vaak zijn de makers ervan fans van hun onderwerp. Omdat de rockumentary over het algemeen een eenvoudige, herkenbare en geijkte opbouw heeft, is het een makkelijk genre om te parodiëren, en daarmee zijn we bij de mock-rockumentary aangekomen.

Bij mock-rockumentaries wordt er verwezen naar de klassieke rockumentaries, zoals de films die ik in hoofdstuk twee besproken heb. Met name DON'T LOOK BACK speelt bij de mock-rockumentary een essentiële rol, ten eerste omdat de film de archetypische rockumentary vertegenwoordigt, ten tweede door de claim van Pennebaker dat hij nergens ingegrepen heeft tijdens het registreren van Dylan. Jeanne Hall analyseert en bekritiseert deze tweede veronderstelling in haar essay “Don't You Ever Just Watch?”¹³⁰, waarin ze beargumenteert dat de film een handige constructie is van de mythe rondom de direct cinemastijl, waarbij wordt beweerd dat dit dé werkwijze is die het meest in staat is om de ‘waarheid’, en daarmee een gebeurtenis of persoonlijkheid, over te brengen. Dit ligt ten grondslag aan de rechtvaardiging van de rockumentary: de meeste filmmakers beweren dat ze een accuraat beeld schetsen van de muzikant(en) en het concert, en ontkennen dat ze medeplichtig zijn aan het creëren van een rockmythe rondom de artiesten. Een veelbetekenend uitgangspunt van de rockumentary is daarentegen dat ze gebeurtenissen vastleggen die zelf al als een theatrale performance opgebouwd zijn. Met andere woorden, het is dus niet zo dat de rockumentary er op uit is om een ‘slice-of-life’ te tonen van een band of artiest, maar in plaats daarvan de presentatie en creatie van een persoonlijke mythologie vast wil leggen. Hiermee wordt de mock-rockumentary in een interessante positie geplaatst, omdat deze een band, gebeurtenis of persoon die al, in sommige opzichten, wordt beschouwd als een fictieve constructie van een parodie of satire voorziet. Dit laatste is zeer relevant bij de archetypische en meest invloedrijke mock-documentary ooit: THIS IS SPINAL TAP.

HOOFDSTUK 4: THIS IS SPINAL TAP

In OOR's Popencyclopedie wordt THIS IS SPINAL TAP aangeduid als: "(..) de grappigste én briljantste popfilm van '84: de documentaire over de fictieve rockband Spinal Tap."¹³¹ Mijn inziens geldt dit niet alleen voor het jaar 1984 maar ook voor alle jaren erna, want hoewel velen hebben getracht een zelfde soort film te maken, geen van alle evenaart het origineel. Het grappige en goede aan de film is dat deze opvallend actueel is gebleven, onder andere doordat de rock 'n roll nog steeds een springlevende muziekstroming is. Daarbij wordt de film steeds meer gezien als een echte klassieker. Niet alleen draaide THIS IS SPINAL TAP het afgelopen jaar mee met het 'klassiekerprogramma' van het filmmuseum, maar is er bekend gemaakt dat de film in the Library of Congress in Washington voor het nageslacht bewaard zal worden door the National Film Registry.¹³²

Het succes van de film is veelal te danken aan mond tot mond reclame en het uitbrengen op video, aangezien de film in de bioscopen niet echt een klapper was. Tegenwoordig is een tourbus van een band niet compleet zonder de video van THIS IS SPINAL TAP aan boord. Karl French haalt in zijn boek *This Is Spinal Tap: The Official Companion* de journalist Charles Murray aan, die schrijft: "The movie which most rock musicians accept as the most accurate portrayal of their existence is the mock-rockumentary *This Is Spinal Tap*." Waar French aan toevoegt: "It is this quality that makes the film so unusual and enduring popular."¹³³

4.1 De echte en fictieve geschiedenis van THIS IS SPINAL TAP

Rob Reiner, net uit de serie *All in the Family* gestapt, startte in 1978 met *The TV Show*, waarin reguliere tv-programma's op de hak werden genomen, oftewel ge 'spooved'. Het idee ontstond om voor dit programma een parodie te maken op een show genaamd *Midnight Special*, een rock 'n roll concert/variété show. Reiner was bevriend met Michael McKean, die op zijn buurt weer bevriend was met Christopher Guest, één van de schrijvers van *The TV Show*. Guest stelde voor om een sketch die hij en McKean eerder bedacht hadden, over een "pea-brained English rock band"¹³⁴ uit te breiden. Harry Shearer, de producent van het programma, en McKean maakten bovendien deel uit van The Credibility Gap, een rondreizende satirische rockband, die voor veel materiaal en inspiratie zorgde voor de uiteindelijke Spinal Tap. Vervolgens schreven Chris, Rob, Michael en Harry het nummer 'Rock 'n Roll Nightmare' en kozen ze na vele afwegingen voor de bandnaam Spinal Tap, wat letterlijk een chirurgische ingreep aan het ruggenmerg betekent. Anderhalf jaar later vatte Reiner het plan op om een 'feature' film te maken over deze slechte band, die

in de vorm van een nepdocumentaire gegoten zou worden. McKean, Shearer, Guest en Reiner kwamen zodoende vanaf 1980 steeds vaker samen om een geloofwaardig verleden te creëren voor de band, waaruit uiteindelijk een humoristisch heden moest ontstaan. Om een goed beeld van de rockmuziek te krijgen bekeken ze heel veel rock 'n rollconcerten en -documentaires, waaruit een interessant thema tevoorschijn kwam: “ the *survivor* – the yeoman road warrior who never says die, no matter how clearly the market suggests he do so.”¹³⁵ Ze maakten een demo en stuurden deze naar diverse productiemaatschappijen die allemaal niet geïnteresseerd waren, totdat Embassy Pictures, de producenten van *All in the Family*, wel met hun in zee wilden gaan. Vanaf 1982 begon het viertal (Shearer, Reiner, McKean en Guest) met het schrijven van het script, casten van de spelers en het uitzoeken van de crew en het opnemen van de film zelf, waarna de film gemonteerd en wel in 1984 in de bioscopen uitkwam. Twee belangrijke medewerkers van de crew waren documentaire producente Karen Murphy, die garant moest staan voor het ‘echte’ voorkomen van de film en cameraman Peter Smokler, die meegewerkt had aan GIMME SHELTER.¹³⁶

Bij de release van THIS IS SPINAL TAP had de film slechts een bescheiden commercieel succes, hoewel praktisch alle critici unaniem lovend waren. Door de jaren heen heeft de film een enorme cult status verworven, want niet alleen bij muziek- en film liefhebbers maar met name onder muzikanten is de film ontzettend populair. Waarbij de quote: “*This Is Spinal Tap* is a great rock and roll film – without great rock”¹³⁷ de film goed samenvat.

Ik heb bewust gekozen om het in 1993 uitgebrachte reünieconcert van Spinal Tap, *The Return of Spinal Tap*, niet bij mijn onderzoek te betrekken. Dit heeft als voornaamste reden dat het mij gaat om de originele film uit 1984, en de muziekgedenes en conventies die hieraan ten grondslag liggen, terwijl zo'n reünieconcert slechts voortborduurde op het oorspronkelijke idee. Dan is er nog de DVD van de film, die in 1998 werd uitgebracht, met vele out-takes en extra scènes die niet in de film uit 1984 zaten. Natuurlijk leuk voor de fans en nieuwsgierigen, maar die scènes zijn er niet voor niets uitgehaald, daarom betrek ik deze ook niet in mijn onderzoek.

Voor de diehard fan is er in 2000 het boek *This Spinal Tap: The Official Companion*, van de hand van Karl French, uitgekomen, waarin niet alleen de geschiedenis en het

volledige script (inclusief de out-takes) staan, maar bovendien ook een A-Z van praktisch alles wat er in de film voorkomt, aangevuld met onderwerpen die zich buiten de film plaatsvonden maar van belang zijn voor het begrijpen van THIS IS SPINAL TAP. Een boek waar ik natuurlijk enorm blij mee was, mede vanwege de overzichtelijkheid ervan. Het opmerkelijke aan het boek van French is dat hij bij het bespreken van de film feit en fictie steeds door elkaar laat lopen, net als in de film zelf eigenlijk. Om de beurt wordt namelijk zowel de levensloop van de acteurs die in de film spelen besproken, afgewisseld met besprekingen van de fictieve karakters die ze speelden en hoe het deze karakters is vergaan. Zo ook bij de biografie van de band die voorin het boek staat, die ik hier nu integraal over zal nemen. Het verraderlijke van deze historie is dat het meeste ervan fictief is, terwijl er vanaf 1984 tot en met 2000 gebeurtenissen tussen staan die echt plaats hebben gevonden. In de fictieve wereld van Spinal Tap, heeft de band vijftien albums op hun naam staan, drie opgenomen die nooit uitgebracht zijn en daarbij diverse solo- en andere projecten ondernomen. In het echt heeft Spinal Tap twee albums en enkele singles uitgebracht, is verschillende malen op tournee geweest, heeft samengewerkt met echte rock legendes en wordt veelvuldig gecovered door andere bands. Shearer, Guest en McKean hebben zelf alle muziek voor de film geschreven en uitgevoerd, in die zin zijn ze zeker een echte band.

Voordat ik de geschiedenis van Spinal Tap (veelal fictief, soms echt) zal prijsgeven, eerst maar even een introductie van de bandleden. Spinal Tap bestaat uit: Nigel Tufnel (Christopher Guest) op (solo)gitaar: getalenteerd gitarist en sekssymbool van de groep, David St. Hubbins (Michael McKean) als leadzanger en slaggitarist: traag van begrip en samen met Nigel frontman, Derek Smalls (Harry Shearer) op basgitaar: ook traag van begrip en gezegend met de wonderlijke gave om middels veel woorden niets te zeggen¹³⁸, Viv Savage (David Kaff) op toetsen: de enige echt getalenteerde muzikant in de band en Mick Shrimpton (R.S. Parnell) op drums: echte rocker, stil en vervangbaar.

Tap' istory

1941: Derek Smalls born in Nilford-on-Null

1943: David St. Hubbins born in Squatney

1944: Nigel Tufnel born in Squatney

1951: David and Nigel meet in Squatney

1958: Derek enrolls at the London School of Design

1961: David and Nigel record 'All the Way Home' (December)

- 1964:** David and Nigel form The Originals, change its name to The New Originals, then abandon the band to travel with the Johnny Goodshow Revue. While on the road, they meet drummer John 'Stumpy' Pepys and form The Thamesmen; bassist Ronnie Pudding joins the group soon after
- 1965:** Thamesmen tour Benelux nations with keyboardist Jan van der Kvelk on strength of hit single 'Gimme Some Money', return to England and begin massive rotation of band members
- 1966:** A young Marty DiBergi watches The Thamesmen perform at the Electric Banana in New York; Spinal Tap forms with David, Nigel, Pepys, bassist Ronnie Pudding and keyboardist Denny Upham and makes its debut at London's Music Membrane (December)
- 1967:** '(Listen to the) Flower People' released (July); Derek joins Tap to replace Pudding; Tap tours 'world and elsewhere'
- 1968:** Sophomore album, *We Are All Flower People*, bombs; keyboardist Upham fired; after a stint fronting for the Matchstick Men, Spinal Tap begins to develop its distinctive twin-guitar style during performances at the Electric Zoo in Wimpton
- 1969:** Megaphone rereleases *We Are All Flower People* as *The Incredible Flight of Icarus P. Anybody*; *Silent But Deadly* released as live album; drummer John 'Stumpy' Pepys dies in bizarre gardening accident
- 1970:** *Brainhammer* released
- 1971:** *Nerve Damage* released
- 1972:** *Blood to Let* released
- 1974:** *Intravenous de Milo* released; keyboardist Ross MacLochness joins group; drummer Eric 'Stumpy Joe' Childs chokes to death on (someone else's) vomit
- 1975:** Tap tours Far East, releases live *Jap Habit* and *The Sun Never Sweats*. Manager Glyn Hampton-Cross and keyboardist MacLochness leave to pursue other interests
- 1976:** *Bent for the Rent* and *Tap Dancing* released: Tap sues Megaphone for back royalties, Megaphone countersues for 'lack of talent'; director Marco Zamboni casts Derek in his film *Roma 79*; Tap begins performing under names Anthem and The Cadburys after settlement with Megaphone
- 1977:** *Rock 'n' Roll Creation* released; Viv Savage comes aboard on keyboards as Tap regroups on strength of single 'Nice 'n' Stinky' and tours US to support

- Bent for the Rent*; David meets future wife Jeanine Pettibone at a wake; drummer Peter 'James' Bond spontaneously combusts and is replaced by Mick Shrimpton
- 1978:** Tap performs on ABC-TV variety show, *The TV Show*; backstage, Nigel is introduced to Marty DiBergi
- 1979:** Nigel releases solo album, *Nigel Tufnel's Clam Caravan*
- 1980:** Polymer signs Tap; *Shark Sandwich* released
- 1982:** *Smell the Glove* released and supported by US tour and one Japanese date; Ian Faith takes hiatus as manager and is replaced by Jeanine Pettibone
- 1983:** *Heavy Metal Memories* released
- 1984:** *This Is Spinal Tap* released in cinemas (March); Tap performs on NBC-TV's *Saturday Night Live* (May); Tap's *Intravenous de Milo* goes bronze (1 million copies returned)
- 1985:** An official band biography, *Inside Spinal Tap*, by rock journalist Peter Occhiogrosso, is published in the United States
- 1986:** David marries Jeanine Pettibone
- 1988:** Derek joins the Christian heavy metal band Lambsblood
- 1990:** Ian 'dies', Tap regroups
- 1991:** Tap begins search for new drummer; begins recording *Break like the Wind*; announces reunion during MTV Video Music Awards (September 5); performs first live set since botched Japan tour at *RIP* magazine party at Hollywood Palladium (October 6); conducts drummer auditions for upcoming tour (October 31)
- 1992:** *Inside Spinal Tap* updated and published in Great Britain; Ric Shrimpton joins the band (January 30); Tap begins ten-day tour of the United Kingdom, Sweden, Norway and Germany (February 16); Tap begins eight-day tour of Australia and attends the Australian Record Industry Awards (March 2); *Break Like the Wind* released (March 17); Tap appears on *Late Night With David Letterman* (March 27); episode of *The Simpsons* features Tap (April); Tap plays at the Freddie Mercury tribute at Wembley Stadium (April 20); Tap launches US Tour at Arnold Hall, Air Force Academy, Colorado Springs (May 17); Tap causes controversy at Great Woods Center for the Performing Arts near Boston when two biker chicks appear topless on stage during 'Big Bottom' (June 26); Tap jets across five time zones to perform in St John's, Barrie and Vancouver as part of Much Music's 'Great Canadian Party' to celebrate Canada Day (July 1); Tap plays the Royal Albert Hall, London:

concert is filmed for American television (July 7); Tap plays on ABC's *Halloween Jam at Atlantic Studios* (October 31); NBC airs *A Spinal Tap Reunion* (December 31)

- 1993:** *The Return of Spinal Tap* released on home video; Tap takes part in a Voters for choice benefit at the Civic Center in Santa Monica because 'we heard women would be there'
- 1994:** Criterion releases enhanced laserdisc and CD-ROM reissues of *This Is Spinal Tap*
- 1996:** Tap plays an ACLU benefit in Los Angeles (March 11); IBM commercial featuring Tap premieres on NBC-TV featuring a new song called 'Goat Boy'; official Spinal Tap site opens on the Web at <spinaltap.com>
- 1998:** Tap agrees to present an award at the Brit Awards to The Eels, who won for Best International Newcomer. *Rolling Stone* reports that the exchange did not go well. 'They were bitter about being passed up as best Newcomer for the past 35 years,' the Eels' singer said. 'Nigel had a particularly large amount of attitude.' (March); Criterion releases an enhanced DVD version of *This Is Spinal Tap* (July).
- 1999:** Rumours swirl about possible Tap2K tour
- 2000:** Tap performs live on VH1's *The List* with guest drummer Mick Fleetwood (June); a remastered and remixed version of *This Is Spinal Tap* is released in cinemas (September); MGM releases newly enhanced video and DVD versions of the rockumentary (September); Tap performs at the premiere of the remastered *This Is Spinal Tap* at the House of Blues in Los Angeles (September)

4.2 THIS SPINAL TAP : de deconstructie

Om THIS IS SPINAL TAP goed te kunnen vergelijken met de klassieke rockumentaries en de vele theorieën en conventies die ik in hoofdstuk twee en drie besproken heb, leek het mij handig om dit te doen aan de hand van de opbouw en het script van de film, zodat elk element in elke scène tot zijn recht kan komen bij het bespreken ervan. Gelukkig heeft French in zijn *Official Companion* het gehele script opgenomen, met titels boven de scènes, die ik nu zal aanhalen en zelf van een nummer zal voorzien, wat het makkelijk maakt om naar de afzonderlijke scènes te verwijzen tijdens het bespreken. Vervolgens geef ik een korte samenvatting van de theorieën over de codes en conventies van de verschillende genres, zodat ik de film daarna uitgebreid kan bespreken. Dit zijn de scènes van THIS IS SPINAL TAP :

1. Film Studio
2. Outside concert venue
3. JFK Airport, New York
4. Back outside the venue
5. Onstage
6. Garden Interview I
7. Opening Night Party, New York
8. Limo
9. Garden Interview II
10. Recording Industry Convention, Atlanta, Georgia
11. Polymer Records Hospitality Suite
12. Interview in restaurant
13. Vanderbilt Auditorium
14. Guided tour of Nigel's guitar collection
15. Hotel Lobby, Memphis, Tennessee
16. Ian's office
17. Hotel room, Memphis, Tennessee
18. Elvis's grave, Graceland, Memphis, Tennessee
19. Garden Interview III
20. Soundcheck, Shank Hall, Milwaukee, Wisconsin
21. Mick Shrimpton in bathtub
22. Tour Bus
23. David and Jeanine interview
24. Nigel plays piano
25. Airport security
26. Holiday Inn, Chicago, Illinois
27. Disc an' Dat autograph session
28. Xanadu Star Theater, Cleveland, Ohio
29. Seasons Restaurant
30. Interview in Nigel's guitar room I
31. Room in Austin, Texas
32. Hotel Room
33. Airport
34. Interview in Nigel's guitar room II
35. Rainbow Trout Studio

- 36. Derek's office
- 37. Limo
- 38. Lindberg Air Force Base, Seattle, Washington
- 39. Hotel lobby
- 40. Themeland Amusement Park, Stockton, California
- 41. End of Tour Party, Los Angeles
- 42. Dressing Room, last gig of the tour
- 43. Closing credits

4.2.1 THIS IS SPINAL TAP en de conventies

De documentaire

De belangrijkste maatstaf die elke documentairemaker als uitgangspunt neemt, is dat het onderwerp ontleend is aan de realiteit, waarna de maker zelf kan bepalen hoe het opgenomen materiaal verder te vormen voor specifieke doeleinden. Makers van documentaires streven er daarbij naar om hun onderwerpen zo objectief mogelijk weer te geven, wat praktisch een onmogelijke taak is, aangezien absolute objectiviteit niet bestaat. Wel kunnen makers proberen daar zo dicht mogelijk bij in de buurt te komen, zoals de makers van de direct cinema dat hebben gedaan door middel van hun 'fly on the wall'- tactiek. Zij redeneerden dat als je als maker je onderwerp op een neutrale manier volgde en filmde, zonder in te grijpen in de situatie, er een waarheidsgetrouwe film uit voort zou komen. De observatiemethode wordt dit ook wel genoemd. Door de uitvinding van de handheld-camera kon direct cinema doorbreken en zijn eigen stijlkenmerken ontwikkelen, zoals: grofkorrelig beeld door gebrek aan licht, synchroon geluid, abrupte bewegingen en onscherpte van het beeld. De direct cinema leent zich, door de observatiemethode die het toepast, goed voor het maken van rockumentaries. Zowel de rockumentary als de direct cinema vallen dan ook onder de *observational documentary mode*.

Het voornaamste *doel* van de documentaire is om een gevoel van realisme over te doen laten komen, waarbij deze bovendien wordt geacht de wereld te representeren zoals deze in werkelijkheid is. Dit houdt dus in dat het getoonde niet waarheidsgetrouw en werkelijk hoeft te zijn, maar er wel zo uit dient te zien. De documentaires met een 'reflexive' of 'performative mode' haken op dit idee in, aangezien ze bewust spelen met de codes en conventies van de documentaire.

Als filmmaker is het namelijk niet erg moeilijk om de codes en conventies van de documentaire toe te passen op de fictie. Het is vooral een kwestie van afkijken en na-apen.

De conventies van de fictiefilm

Karakteristiek aan de fictiefilm is het verzinnen, produceren en insceneren van een verhaal en dat is precies wat de makers van *THIS IS SPINAL TAP* hebben gedaan. De band is verzonnen en bestaat dus uit acteurs die de 'suspension of disbelief' bij het publiek aangaan, wat in dit geval verbazingwekkend goed is gelukt.

De film is duidelijk als een narratief verhaal opgebouwd, waarbij de conventies van de 'classical narration' gelden: individuele karakters creëren de narratieve voortgang; een oorzaak- en gevolgsamenhang, die door de psychologie van de karakters wordt voortgestuwd, waarbij verlangen (desire) en verandering (change) van groot belang zijn. Ook de verhaalstructuur die bij de 'classical narration' wordt toegepast, geldt voor *THIS IS SPINAL TAP*: eerst is er harmonie, daarna treedt er verstoring op, samengaand met conflicten en tegenslagen, die tegen het eind van de film worden opgelost waardoor er weer orde heerst.

De muziekdocumentaire (rockumentary)

De *observational documentary mode* van de direct cinema werd door rockumentary-makers overgenomen. Deze modus wil het 'realisme' en de directheid van het in het verleden liggende evenement vastleggen. De stijlkenmerken die hierbij worden toegepast zijn duidelijk en begrijpelijk, zodat het publiek het evenement steeds weer terug wil zien, zoals: schokkerige en in- en uitzoomende hand-held camera, zwart/witbeelden afgewisseld met kleur. De rockumentaries kunnen in drie categorieën worden onderverdeeld:

1. de (rock)concertfilm, 2. de tour concertfilm, 3. de rockbiofilm.

In elke categorie wordt er concertfootage vertoond. De onthulling van het 'backstage-gebied' is de bekendste en één van de belangrijkste conventies van de muziekdocumentaire. Daarbij wordt de kijker de kans gegeven om de rockster mee te maken zoals diegene 'echt' is, wat in de praktijk, mede door de aanwezige camera's, net zozeer een performance is als op het podium. De rockumentary legt gebeurtenissen vast die al als een theaterstuk geheel opgebouwd zijn, en is er slechts op uit om een mythologie te creëren waarin de rocksterren zichzelf spelen.

De uiteindelijke ondergang van de rockster lijkt onvermijdelijk te zijn, aangezien de rock 'n roll is gebaseerd op rebellie en jeugdigheid. De 'survivor' gaat echter stug door, negerend dat zijn/haar jeugd en carrière voorbij zijn. De leden van Spinal Tap

zijn hier het ultieme voorbeeld van. *THIS IS SPINAL TAP* is daarom niet alleen een scherpzinnige samenvatting van het genre van 'back-stage' rockdocumentaries maar ook van de muziekwereld zelf.

De mock-rockumentary

Mock-rockdocumentaries bieden een parodie en een satire van een band of persoon die in principe al een fictieve constructie is, zoals ik vermeld heb bij kenmerken van de rockumentary. *THIS IS SPINAL TAP* gebruikt de mock-documentaire 'mode' om commentaar te leveren op de heavy metal mythologie van Amerika én Engeland, aangezien de band zelf voor Engels door moet gaan. Makers die met de mock-documentaire vorm aan de slag gaan, halen deze film vaak aan als de grootste invloed op hun eigen werk en hun voornaamste referentiekader. Dit bewijst eens te meer hoe succesvol *THIS IS SPINAL TAP* is geweest in het creëren van een geloofwaardige achtergrond en leefwereld voor de fictieve band Spinal Tap. Het is niet moeilijk voor de kijkers om te geloven dat dit een echte documentaire is en dat de band echt zo ontzettend onnozel is, zoals één van de eerste viewings dan ook bewees. Naast de kritiek die *THIS IS SPINAL TAP* levert op de muziekwereld in het algemeen, en de heavy metal cultuur in het bijzonder, is er een duidelijke genegenheid jegens de band af te lezen aan de film. Afgezien van hun komische functie, zijn de bandleden geloofwaardige en menselijke karakters, sympathieke losers. Daardoor is *THIS IS SPINAL TAP* de ideale tekst om de ambivalentie te tonen die de parodie ten opzichte van zijn onderwerp heeft.

Nadat de film uitgebracht was, waren er onnoemlijk veel (heavy metal) bands die beweerden dat *THIS IS SPINAL TAP* gebaseerd was op hun leven en muziek. Sommigen suggereerden zelfs dat ze afgeluisterd waren: "As Michael McKean explained in an interview in the *Guardian* on 15 November 1998: 'We were accused by someone from Foghat (Britse boogie-blues band die in de jaren zeventig succesvol werd in de Amerika, red. SALJ) of planting a bug in their bus because they swore that we had ripped off the whole idea of the girlfriend taking over and using astrology to plan the tour.'"¹³⁹ Harry Shearer heeft wel toegegeven dat hij ter voorbereiding op zijn rol als metalbassist, op tournee is geweest met de Britse metalband Saxon, maar verder houden McKean, Guest en Shearer zelf bij hoog en laag vol dat de gebeurtenissen in de film niet op specifieke bands, persoonlijkheden of karakters gebaseerd zijn. Maar dat neem ik niet zomaar voor waar aan. Karl French staat mij daarin bij door in zijn boek *This Is Spinal: The Official Companion*

expliciet in te gaan op de invloed die specifieke films, muzikanten, rock 'n roll gebeurtenissen en muziekstromingen op het ontstaan van de film hebben gehad. Spinal Tap is ontegenzeggelijk gebaseerd op en een satire van de heavy metalmuziek en -cultuur, daarom hier eerst een beknopte geschiedenis van de opkomst van het heavy metal genre.

Heavy Metal

De precieze oorsprong van de term 'heavy metal' is onduidelijk. Er zijn drie verklaringen mogelijk: ten eerste de metaalachtige gitaareffecten, ten tweede de oorspronkelijke militaire term voor zwaar geschut of ten derde de ontlening van de term aan William S. Burroughs boek *Nova Express* (1964), waarin sprake is van een 'heavy metal kid'.¹⁴⁰

Meestal beginnen 'rock historici' de geschiedenis van de heavy metal met de blanke muzikanten (doorgaans Brits) die tegen het midden van de jaren zestig de stedelijke bluesstijl gingen kopiëren. Bands als the Yardbirds, Cream en the Jeff Beck Group combineerden de ruige blues van Muddy Waters en Howlin' Wolf met de rock 'n roll die Chuck Berry maakte. Deze Britse bands bepaalden, samen met Jimi Hendrix, het geluid dat 'metal' kwam te heten: "heavy drums and bass, virtuosic distorted guitar and a powerful vocal style that used screams and growls as signs of transgression and transcendence."¹⁴¹De muziek die als heavy metal bekend zou komen te staan werd in 1970 belichaamd door het uitbrengen van *Led Zeppelin II*, *Deep Purple in Rock* en *Paranoid* van Black Sabbath. Met name het geluid van Led Zeppelin werd gekenmerkt door snelheid en energie, ongewone ritmes, en natuurlijk de jammerende stem van zanger Robert Plant en het gierende gitaarspel van Jimmy Page. Daarbij waren hun nummers vaak opgebouwd rond thema's, die 'riffs' genoemd worden, wat direct afgeleid was van de stedelijke bluesstijl. Een 'tweede heavy metal generatie' was ook tijdens de jaren zeventig actief: Kiss, Aerosmith, AC/DC, Judas Priest, Motörhead, Rainbow, Blue Öyster Cult, Scorpions. De shows van deze bands werden steeds spectaculairder door het gebruik van vuurwerk, lichtshows en diverse special effects. Het heavy metal publiek werd in de jaren zeventig alsmaar groter, mede door het onophoudelijke touren van deze tweede generatie met hun indrukwekkende shows. Tegen de tweede helft van de jaren zeventig zakte de verkoop van heavy metal platen niettemin enorm in, vanwege de

opkomst van nieuwe muziekstromingen als punk, disco en mainstream rockbands zoals Fleetwood Mac. Maar, gedurende de jaren tachtig werd de op apegapen liggende heavy metalstroming opgevormd tot een dominerend Amerikaans muziekgenre, mede door de revolutionaire gitaartechnieken die Eddie Van Halen op het debuutalbum van Van Halen ten gehore bracht. Het echte succes voor de heavy metal kwam in de jaren tachtig wederom van Britse kant, en wordt ook wel de “new wave of British heavy metal”¹⁴² genoemd. Bands als Def Leppard, Saxon en Iron Maiden werden ontzettend populair. De volgende muziekgolf kwam rond 1983 weer uit Amerika, om precies te zijn Los Angeles, alwaar bands als Mötley Crüe, Ratt, W.A.S.P. en Quiet Riot glamour aan de metal toevoegden. De populariteit van de metal schoot razendsnel de hoogte in: “in 1983, heavy metal recordings accounted for only 8 percent of all recordings sold in the United States; one year later, that share had increased phenomenally, to 20 percent.”¹⁴³ De groei van de heavy metal scène tijdens de jaren tachtig ging evenwel samen met de fragmentatie ervan. Subgenres ontstonden als thrash metal, commercial metal, lite metal, black (satanic) metal, white (Christian) metal, death metal, speed metal en glam metal. Toen MTV in 1988 een enquête onder de kijkers deed met de vraag “Wie was de eerste heavy metal band?” werden Led Zeppelin, Black Sabbath, Alice Cooper en Metallica het meest genoemd.¹⁴⁴ Zo wordt duidelijk dat elke fan, en muzikant, zijn eigen muzikale voorvaderen kiest.

Uit deze beknopte geschiedenis van de heavy metal is af te leiden dat de metaalscène (en breder genomen: rockmuziek in het algemeen) voornamelijk een mannen aangelegenheid is, waarbij de vrouwen een ondergeschikte rol toebedeeld krijgen. Heavy metal legt de nadruk op mannelijkheid en ‘power’. Vrouwen zijn er slechts om de lusten van de rockers te bevredigen. Hoewel dit erg zwart-wit is gesteld en recente ontwikkelingen in het genre vrouwvriendelijker zijn, ten tijde van het uitbrengen van THIS IS SPINAL TAP in 1984, vierde heavy metal, en daarmee het mannelijke macho-ego, hoogtij. Zoals ik al eerder aangaf, bij mijn bespreking van parodie en satire, is de band Spinal Tap een duidelijke satire op de heavy metalmuziek en cultuur, in al zijn vrouwonvriendelijke, overdreven en belachelijke facetten.

Nog even over de bandnaam Spinal Tap. Ten eerste hoort er eigenlijk, bij de officiële weergave van de naam, net tussen de i en de n van het woord Spinal een volledig nutteloze trema te staan, zoals het een echte heavy metalband betaamt. Deze trema is afgeleid van de bandnamen van andere heavy metalbands zoals Blue Öyster Cult,

Motörhead en Mötley Crüe die, naar het mij dunkt, deze willekeurig boven een letter hebben gezet. Ten tweede betekent Spinal Tap dus letterlijk een chirurgische ingreep aan het ruggenmerg, maar French merkt op dat dit de Amerikaanse benaming is voor zo'n operatie en dat een Engelse band zich dus nooit zo zou noemen. De Engelse term voor een dergelijke ingreep is een 'lumbar puncture'. Klinkt toch een stuk minder rock 'n roll.

4.2.2. THIS IS SPINAL TAP : de uiteenzetting

1. Film Studio, 2. Outside cnrt venue, 3. JFK Airport, 4. Back outside the venue

De openingssequentie van THIS IS SPINAL TAP is zeer duidelijk afgeleid van het rockumentary-genre. Hierin wordt namelijk de status van de band als het muziekgenre vastgesteld. Marty DiBergi (gespeeld door Rob Reiner zelf), staat in een studio en introduceert 'Britain's now legendary Spinal Tap' en de rockumentary die de kijker te zien zal krijgen. De term *rockumentary* wordt hier voor het allereerst in de geschiedenis van de muziekfilm gebruikt. Reiner en consorten bedachten deze term voor THIS IS SPINAL TAP, een fictiefilm en mock-documentary. De term is hierna een eigen leven gaan leiden en wordt tegenwoordig te pas en onpas gebruikt voor documentaireachtige films en reportages die iets met muziek te maken hebben.

De naam Marty DiBergi is hoofdzakelijk een verwijzing naar Martin Scorsese, die de rockumentary THE LAST WALTZ regisseerde, maar daarnaast een samenraapsel van diverse bekende regisseurs: Marty van Scorsese, Di van Brian De Palma, Berg van Steven Spielberg en de i van verscheidene Italiaanse kopstukken, bijvoorbeeld Antonioni en Fellini.¹⁴⁵ Het feit dat DiBergi een Amerikaan is die een film maakt over een Engelse rockband, verwijst naar THE KIDS ARE ALRIGHT, waarbij de Amerikaan Jeff Stein voor deze film, over een behoorlijk Engelse band, de regie in handen nam. Vervolgens zet DiBergi de zeventienjarige carrière van de band uiteen, waarbij hij zijn eerste ontmoeting met de band, in 1966 in New York, beschrijft. Dan legt hij uit dat de film een registratie is van de tournee die de band in 1982 in de Verenigde Staten maakte, om hun nieuwe album *Smell the Glove* te promoten, en wat zijn doel was: "I wanted to capture the sights, the sounds, the smells, of a hard-working rock band on the road. And I got that. But I got more, a lot more." Dit gezegd hebbend, komt de titel van de film in beeld: 'This Is Spinal Tap: A Rockumentary by Marty DiBergi.' met op de achtergrond een vliegtuig dat gaat landen.

Vervolgens wordt er een serie scènes getoond die archetypisch zijn voor het begin van een rockumentary: korte onzinnige quotes van de fans over hun idolen, de aankomst van de band --inclusief entourage van groupies en manager-- op het vliegveld, backstage voorbereidingen door de roadies op het concert, gevolgd door beelden van het optreden. Op het vliegveld worden ze opgewacht door een chauffeur die klaarstaat met het bordje 'Spinal Pap'. Deze misspelling is de eerste van vele misverstanden en onduidelijkheden en geeft aan dat het een zware tournee zal gaan worden.

5. Onstage

Het eerste nummer dat we de Tap live zien en horen spelen is 'Tonight I'm Gonna Rock You Tonight'. Tijdens dit nummer worden elk bandlid voorgesteld door middel van titels die ook aangeven wat ze doen in de band. Gedurende de rest van de film geven dit soort titels aan met wat voor nieuwe mensen we als kijker te maken hebben of waar we nu zijn tijdens de tournee in Amerika, zoals het hoort in een documentaire. Het concert is precies wat je van een registratie van een rockconcert verwachten mag: veel rook, een wervelende lichtshow, gillende fans, abrupt bewegende camera's, snoeiende gitaren en rockende muzikanten met uitgestoken tongen.

6. Garden Interview I

De film gaat vervolgens over op het eerste interview dat DiBergi met de bandleden afneemt, waarbij het verleden van de band besproken wordt. Zo'n soort interview is een standaard onderdeel van een rockumentary als de band al lang bij elkaar is, zoals bij The Band, die in *THE LAST WALTZ* door Scorsese ondervraagd worden. De interviewsequenties in *THIS IS SPINAL TAP* doen sowieso erg denken aan die in *THE LAST WALTZ*. DiBergi is net zo naïef en geboeid als Scorsese en ook de onderwerpen komen overeen. Nigel en David blijken elkaar sinds hun jeugd te kennen en vormden vanaf het begin de kern van de band. Ze halen de diverse namen aan die de band door de jaren heen heeft gehad: The Originals, The New Originals en The Thamesmen. Voordat The Band The Band heette, waren ze eerst nog The Crackers, The Canadian Squires en daarna een tijdlang The Hawks.¹⁴⁶ Met The Thamesmen wordt een hitje gescoord: 'Gimme Some Money'. Er volgt een fragment uit 1965, van de fictieve tv-show *Pop, Look & Listen*, waarin de hit door de band ten gehore wordt gebracht. In zwart-witbeelden worden brave jongens getoond, gedecideerd swingend, in hun Beatlesque pakjes. Dit fragment doet denken aan de zwart-

witbeelden van The Who in hun begintijd, te zien in THE KIDS ARE ALRIGHT. Nigel, Derek en David vertellen na dit fragment over hun eerste twee drummers, John ‘Stumpy’ Pepys en Eric ‘Stumpy Joe’ Childs, die beiden onder wonderlijke omstandigheden om het leven kwamen. Pepys was het slachtoffer van een “bizarre gardening accident”, terwijl Childs gestikt is in iemand anders z’n kots. De geschiedenis van de rock ‘n roll kent zeer veel te jong, en vaak op een bizarre wijze, gestorven muzikanten, zoals Jimi Hendrix, John Lennon, Buddy Holly en Brian Jones. De dooie drummers zijn gebaseerd op en verwijzen naar twee rocklegendes, en drummers, die beiden wild leefden en jong stierven: Keith Moon van The Who en John Bonham van Led Zeppelin. Moon stierf niet lang na de opnames voor THE KIDS ARE ALRIGHT aan een overdosis medicijnen die de symptomen van het stoppen met drinken van alcohol moesten verlichten, terwijl Bonham in 1980 in zijn eigen kots stikte tijdens z’n slaap.¹⁴⁷

7. Opening Night Party, 8. Limo

Wat is een comebacktournee zonder een openingsparty. Op dit hippe feest wordt Bobbi Flekman geïntroduceerd (gespeeld door Fran Drescher), de A&R (artists and repertoire) manager van Polymer Records, de platen maatschappij van Spinal Tap, en Sir Denis Eton-Hogg (gespeeld door Patrick MacNee), de president van Polymer. De naam Polymer is afgeleid van het bestaande Polydor platenlabel, en de naam Eton-Hogg is waarschijnlijk gebaseerd op de naam van de regisseur van een documentaire over The Beatles (LET IT BE): Michael Lindsay-Hogg. Flekman is een typische New Yorkse, snel babbelende, dame, die alles en iedereen kent of denkt te kennen en het allemaal wel even regelt. De muziekwereld zit vol met dit soort mensen.

Scènes in de auto kunnen absoluut niet ontbreken in een rockumentary. DON'T LOOK BACK zette de trend door Dylan te filmen, al rijdend door Londen met zijn manager en vrienden, pratend over actuele onderwerpen. Bij Spinal Tap in de limo zitten wat groupies en hun manager, Ian Faith. Het karakter van Faith, dat gespeeld wordt door de acteur Tony Hendra, is een mix van de vele kleurrijke rockmanagers die de jaren zestig en zeventig rijk was: met name Led Zeppelin's Peter Grant, Engels en agressief, is een grote inspiratiebron geweest; maar ook Kit Lambert van The Who, Andrew Loog Oldham van The Rolling Stones en Brian Epstein van The Beatles zijn een onderdeel van Faith.¹⁴⁸ Faith legt in de limo aan de jongens van Tap uit dat hij zijn uiterste best aan het doen is om hun nieuwe album, *Smell the Glove*, te promoten. Hierna zien we het tweede nummer dat Spinal Tap op de Bühne ten

gehore brengt, "Big Bottom", in de Fidelity Hall in Philadelphia. Wederom een groteske vertoning van mannelijkheid en ijdelheid. Derek zwaait wild met zijn vuist in de lucht, Nigel heeft voor de gelegenheid make-up opgedaan terwijl David over dikke vrouwenbillen zingt. Zoals ik in hoofdstuk twee al opmerkte bij de bespreking van THE SONG REMAINS THE SAME heeft het duo Nigel en David erg veel weg van Plant en Page. Er is door de makers van THIS IS SPINAL TAP goed gekeken naar de bewegingen en podiumact van de rockers, als ook naar de kleding, algehele look en uitstraling van de heren. David heeft een soort Robert Plant-achtig kapsel, terwijl Nigel wild heen en weer zwiëpt met zijn gitaar, als een soort verlengstuk van zijn mannelijk lid. Derek's uiterlijk lijkt, met zijn lange bruine haren en lange snor op het uiterlijk van Bonham, de drummer van Led Zeppelin, gemodelleerd te zijn. Daarnaast is de wijze waarop de concertgedeeltes in THIS IS SPINAL TAP gefilmd zijn ook duidelijk afgeleid van THE SONG REMAINS THE SAME, beide maken veel gebruik van shots van de bandleden van onderaf en vlak voor het podium, plus beelden vanuit het uitzinnige publiek en overzichtshots van het podium vanaf een balkon.

9. Garden Intvw II, 10. Rec. Ind. Convention, 11. Polymer Rec. Hospitality Suite

In het tweede fragment uit het interview dat DiBergi met de bandleden afneemt, wordt er kort ingegaan op de slechte recensies die de band door de jaren heen heeft gekregen, zoals 'shit sandwich' als beoordeling van het album *Shark Sandwich*. Het grappige hieraan is dat Reiner de recensies bedacht had en ze pas tijdens het draaien aan de acteurs voorlegde, waardoor ze oprecht verbaasd reageren. Sowieso is het grootste gedeelte van THIS IS SPINAL TAP ontstaan uit improvisaties, aan de hand van een eerste opzet. De makers wilden hiermee de film zo echt mogelijk doen overkomen. Shearer verwoordt het zo: "As people who played, and who had gotten tired of seeing rock 'n roll movies where people's hands were in impossible positions when they were supposed to be playing, we wanted to get it right."¹⁴⁹

Een rockumentary over een band zonder hotelscènes (inclusief groupies) mag zich eigenlijk geen rechtgeaarde rockumentary noemen. Tijdens scènes nummer 10 en 11 begint het langzaam duidelijk te worden, ook voor de band, dat hun promotietournee niet zo succesvol verloopt als gehoopt. In het hotel waar de band inclusief groupies aan het rondhangen is, vertelt Ian dat het album vertraagd en hun optreden in Boston gecanceld is. Scène 11 is een soort persconferentie en albumpresentatie in één, wederom onmisbaar bij het muziekdocumentairegenre. De manier waarop de band omringd wordt door journalisten en promotors doet denken aan de persconferentiescène in A HARD DAY'S NIGHT, alwaar The Beatles belaagd

worden met de meest vreemde vragen. Als blijkt dat Polymer de cover van het album te seksistisch vindt (namelijk een afbeelding van een naakte vrouw met een hondenriem om die op handen en voeten gedwongen wordt te ruiken aan een handschoen) ontstaat er een discussie tussen Flekman en de bandleden over wat sexy, grappig of seksistisch inhoudt: Nigel: "But what's wrong with being sexy?" Ian: "Sex-ist." David: "ist. More than sexy."¹⁵⁰ French stelt daarbij dat: "Infantile sexism is at the heart of heavy metal(...)."¹⁵¹ Nigel legt uit dat ze zichzelf nooit als een heavy metalband hebben gezien, eerder "light-to-medium metal."¹⁵² Deze uitspraak geeft precies de positie aan die de film ten opzichte van de heavy metal inneemt: spottend.

12. Interview in restaurant, 13. Vandermint Auditorium

DiBergi heeft de twee frontmannen van de band apart genomen om ze te interviewen in een restaurant, alwaar hij navraagt over de gezamenlijke jeugd van Nigel en David. Wanneer David en Nigel vertellen over hun kinderjaren worden er zwart-wit foto's getoond waar ze samen opstaan in schooluniformpjes. In reguliere documentaires zorgen zulk soort foto's voor het creëren van een geloofwaardig kader en dus als bewijs van echtheid. Het is precies om deze reden dat de foto's hier worden toegevoegd. Vervolgens zingen de mannen het eerste liedje dat ze ooit samen schreven: "All the Way Home". DiBergi merkt daarna op dat het publiek van Spinal Tap voornamelijk uit jonge mannen bestaat. Dat dit wordt opgemerkt is wederom een verwijzing naar de *hypermasculinity* van de heavy metal, die vrouwen in principe uitsluit. Ook de manier waarop David en Nigel op de opmerking reageren is typisch heavy metal en macho. Ze beweren dat vrouwen worden afgeschrikt door de "(...) armadillos in our trousers."¹⁵³

Scène 13 is een klassiek voorbeeld van de excentrieke en precieze verzoeken van bands wat betreft hun 'backstage requirements', oftewel *riders*, waarmee een rock 'n rollmythe in beeld wordt gebracht. Terwijl de band backstage aan het voorbereiden is voor hun optreden valt Nigel tegen Ian uit in een relaas over het miniatuur brood waar niet mee te werken valt en olijven die soms wel en soms niet gevuld zijn: "Look! Look! Who's in here? No one! And then in *here* there's a little guy, look! So it's, it's a complete catastrophe!"¹⁵⁴

Deze scène refereert aan twee cruciale rockumentaryconventies. Ten eerste het tonen van het backstagegebied, waarin we de rocksterren zien zoals ze 'echt' zijn, in dit geval veeleisend en vol allures. Ten tweede refereert het aan al die vreemde verzoeken die bands door de jaren heen hebben gehad als het gaat om de

versnaperingen backstage. De inspiratie voor deze scène kwam voornamelijk voort uit de legende dat Van Halen altijd een bak M&M's, maar dan zonder de bruine, eiste. Tap speelt hierna hun nummer "Hell Hole", waarin Nigel achterover leunend op de grond een gitaarsolo weggeeft, en natuurlijk vervolgens door roadies overeind geholpen moet worden. Een duidelijke geval van 'the survivor' die te oud is voor het podium.

14. Guided tour of Nigel's guitar collection

Nigel laat DiBergi vol trots zijn gitaarkamer zien, waarin talloze kostbare en veelal nimmer beroerde gitaren opgesteld staan. Nigel lijkt niet veel van de gitaren of hoe ze werken af te weten, maar dat weerhoudt hem er niet van om uitgebreid stil te staan bij elk exemplaar en uitleg te geven. Leadgitaristen van rock 'n rollbands staan erom bekend een verzameling gitaren te bezitten. Maar ook bassisten kunnen er wat van, zoals te zien is in THE KIDS ARE ALRIGHT, wanneer bassist John Entwistle van een trap afloopt waarlangs rijen bassen en gitaren zijn opgehangen. Het kan niet anders dan dat Guest door deze specifieke scène aangespoord is om zijn karakter Nigel tussen de gitaren te zetten. Tijdens scène nr. 14 vindt ook het bekende 'up to eleven' gesprek plaats, waarin Nigel uitlegt dat hij een versterker heeft die net iets harder gaat dan andere, namelijk in plaats van tot volume 10, kan de zijne harder doordat deze tot volume 11 kan. Spinal Tap wordt dan ook niet voor niets door DiBergi geïntroduceerd als één van de meest luidruchtige Engelse bands. "This one goes up to eleven" is daarbij één van de bekendste quotes uit de film geworden, en staat binnen de rock 'n rollwereld symbool voor de zoektocht naar de meest luidruchtige muziek denkbaar.

15. Hotel Lobby, Memphis 16. Ian's office, 17. Hotel Room, 18. Elvis's grave

Terwijl de band aan het wachten is op hun hotelkamers, komt hun 'rivaal', Duke Fame de lobby ingeschreden, samen met zijn manager Terry Ladd. Het karakter van Fame is er vooral om het contrast tussen zijn succes en Tap's tanende aanhang te verduidelijken, aangezien Fame in het uitverkochte Enormodome speelt terwijl Tap steeds meer annuleringen van concerten te verwerken heeft. Bovendien is de cover van Fame's nieuwe album erger dan wat Tap in gedachte had, volgens David. Ian verduidelijkt dat Fame op zijn cover *zelf* het slachtoffer is, terwijl Tap een vrouw tot slachtoffer wil maken. Wederom een verwijzing naar de 'hypermasculinity' van de heavy metalcultuur, waar de mannen weten hoe ze met vrouwen om moeten gaan.

Scène nr. 16 is een interview dat DiBergi met Ian afneemt, waarin in enkele korte fragmenten wordt getoond hoe Ian in een hotelkamer de boel kort en klein slaat met zijn cricketbat. Hoewel je dit in een 'echte' rockumentary bijna nooit te zien krijgt, verwijst deze vernielery naar de talloze verhalen die er de ronde doen over verwoestingen van hotelkamers door bands. Wat dat betreft komt THIS IS SPINAL TAP dichterbij de 'werkelijkheid', omdat ze de fameuze vernielingen wél tonen, in tegenstelling tot de serieuze rockumentary die hier liever niet op ingaat. Met name Keith Moon stond bekend om zijn destructieve uitpattingen en het grappige is dat Moon in THE KIDS ARE ALRIGHT hier op inspeelt door een decor van een hotelkamer compleet te verwoesten, waarbij Steve Martin als een verslaggever commentaar geeft op de gebeurtenis.

Het standaard rondhangen-in-de-hotelkamer wordt in scène 17 getoond. David belt met zijn lief die vertelt dat ze de band komt vergezellen tijdens de tournee, aan Nigel te zien niet iets waar hij blij mee is. Wanneer het nummer "Cups and Cakes" van The Thamesmen, de voorloper van Spinal Tap, op de radio wordt gedraaid zijn de jongens eerst blij verbaasd, totdat de radio-dj over Spinal Tap vermeldt dat ze zich momenteel in de "where are they now file" bevinden. Deze uitspraak geeft aan dat ze als band misschien allang over hun hoogtepunt heen zijn, maar zelf zullen ze die hint uiteraard nooit oppakken of toegeven. Ze raken wel gedeprimeerd van de uitzending, waarop Derek, Nigel en David besluiten om het graf van Elvis te bezoeken, alwaar zich scène 18 afspeelt. Bij het graf doen ze een poging om "Heartbreak Hotel" driestemmig te zingen, wat uitmondt in vals gezang en een illusie minder.

19. Garden Interview III

Tijdens dit derde interview wordt er ingegaan op het oprichten van Spinal Tap in 1967, op het hoogtepunt van de flower powerperiode. Hun hitsingel uit die tijd heette dan ook "(Listen to the) flower people" van het album *We Are All Flower People*. Een fragment uit een fictieve Amerikaanse jaren zestig tv-show, Jamboreebop, toont een optreden van Tap toentertijd, inclusief hippiekleren en achtergronddanseressen. Qua decor, kleding en het feit dat het een Engelse band betreft die in een Amerikaanse tv-show optreedt, kan het niet anders dan dat deze scène gebaseerd is op het optreden dat The Who bij The Smothers Brothers gaf, ook in 1967.

Het interview gaat verder over de derde drummer van de band, Peter 'James' Bond, die, zoals te verwachten viel na het relaas van de andere drummers, niet lang deel

uitmaakte van de band omdat hij tijdens een optreden op miraculeuze wijze spontaan ontplofte.

20. Soundcheck, Shank Hall, Milwaukee

Jeanine, de vriendin van David, arriveert als de band aan het soundchecken is, waarmee het zogenaamde 'Yoko plot' zich ontvouwt, zoals McKean, Guest en Shearer het genoemd hebben. Nigel en David zijn de kern van Spinal Tap, met onmiskenbare verwijzingen naar Jagger/Richard, Lennon/McCartney en Page/Plant.¹⁵⁵ Jeanine vertegenwoordigt de vrouwelijke dreiging die het centrale duo Nigel en David zou kunnen ondermijnen, en is daarmee deels Yoko Ono, deels Linda McCartney. Vrouwen zijn gedurende de tournee bedoeld als entertainment, dus 'de vriendin of vrouw van' wordt als een vloek gezien. Dat Jeanine tijdens de soundcheck van de jongens zomaar binnenvalt en deze plots interrumpeert door in een microfoon erdoorheen te praten, is typerend voor hoe ze als vrouw deze mannenwereld binnenstapt, zonder zich bewust te zijn van haar invloed hierop.

Ian komt bijna tegelijkertijd binnen met het definitieve album, *Smell the Glove*, dat nu uit een compleet zwarte hoes blijkt te bestaan. De geschiedenis van de rockmuziek kent vele incidenten waarbij de band in kwestie door hun platenlabel gedwongen werd om hun originele cover te vervangen door een meer gangbare en minder provocerende cover. De voornaamste bron voor het geheel zwart maken van de cover van *Smell the Glove* komt vermoedelijk van de publiciteitscampagne die The Rolling Stones in 1976 voor hun album *Black and Blue* hadden opgezet, waarbij een halfnaakte en bont en blauw geslagen vrouw de plaat aanprijst.¹⁵⁶ David is niet al te enthousiast over de cover van het album, terwijl Nigel het zwarte wel ziet zitten. Dit is de eerste keer in de film dat Nigel en David het zichtbaar niet met elkaar eens zijn, door de komst van Jeanine aangewakkerd, wat alleen nog maar erger zal gaan worden. In het concertgedeelte van scène nr. 20, als Tap het nummer "Rock and Roll Creation" ten gehore brengt, vindt het 'pod fiasco' plaats. Het idee om de frontmannen van de band uit drie grote peulen (pods) 'geboren' te laten worden, is ontleend aan de jaren zeventig heavy-rock band Angel.¹⁵⁷ Helaas gaat de pod van Derek niet open, zodat er een roadie met hamers en branders aan te pas moet komen, die de pod pas tegen het eind van het nummer open krijgt. Derek stapt ten slotte triomfantelijk naar buiten op het moment dat David en Nigel ter afsluiting weer terugkeren in hun eigen pods. Een echte heavy metalband zou bovendien eerder gebruik maken van de symboliek van de dood, dan van geboorte.

21. Mick Shrimpton in bathtub

DiBergi's enige interview met drummer Mick terwijl laatstgenoemde in bad ligt. Deze scène lijkt mij gebaseerd te zijn op een fragment uit A HARD DAY'S NIGHT, waarin John Lennon in het hotel in bad aan het spelen is, terwijl de rest van band zich aan het klaarmaken is voor de persconferentie.

22. Tour Bus, 23. David and Jeanine Interview

Rockumentaries laten voorvallen in de tourbus zien als onderdeel van het tonen van het backstage-gebied. Viv speelt wat computerspelletjes, Derek zoent wat met zijn nieuwe groupie vriendinnetje en David zit voorin bij Jeanine die hem aan het betuttelen is. Het interview dat DiBergi met David en Jeanine afneemt, geeft aan Hoezeer David onder de plak zit bij zijn vriendin.

24. Nigel plays piano

Nigel onthult aan DiBergi dat hij bij het componeren erg beïnvloed wordt door klassieke componisten zoals Mozart en Bach. Het pianostuk dat hij aan het spelen is, bevindt zich qua muziek tussen deze twee grootheden in:“(…) it's like a Mach piece really” dat hij “Lick My Love Pump” heeft genoemd. Het neologisme dat Nigel hier creëert, verwijst naar de grap die Ringo maakt tijdens de persconferentiescène in A HARD DAY'S NIGHT wanneer hij op de vraag of hij een mod of een rocker is, als antwoord geeft dat hij een ‘mocker’ is. Letterlijk vertaalt betekent ‘mocker’: iemand die bespot, een term die erg op z'n plaats is binnen deze mock-rockumentary.

25. Airport security

Door DON'T LOOK BACK als conventie van de rockumentary vastgesteld: beelden van de band/artiest die aankomt op een vliegveld. Meestal bevinden deze beelden zich aan het begin van de film om aan te geven waar de band nu is, zoals bij Dylan en THE SONG REMAINS THE SAME, maar Spinal Tap stopt de vliegveldscène in het midden van de film, aangezien het een parodie is.

Derek heeft problemen met de metaaldetector. Nadat hij zijn kleingeld, sleutels en stemvork uit zijn zakken heeft gehaald, en het mikpunt is geworden van hoon van de andere bandleden, gaat het alarm nog steeds af. De vrouwelijke beveiligingsambtenaar scant tenslotte de te strakke stretchbroek van Derek, waaruit hij, vol schaamte, een in zilverfolie gerolde courgette tevoorschijn haalt. Dit moment belichaamt, volgens Plantinga, het voornaamste satirische doel van THIS IS SPINAL TAP: “(…) the hypermasculinity of Spinal Tap and heavy metal culture.”¹⁵⁸

Vrouwen spelen een ondergeschikte rol binnen deze cultuur en zijn er slechts ter vermaak. Dat de beveiligingsambtenaren die Derek's trucje ontdekken vrouwen zijn, maakt de gêne alleen maar erger. Daarna volgen concertbeelden van Tap die het nummer "Heavy Duty" spelen. Nigel neemt al spelend karakteristieke heavy metal 'gitaar-tegen-kruis' poses aan, om maar de aandacht op zijn virtuositeit en 'armadillo' te vestigen.

26. Holiday Inn, Chicago, Illinois, 27. Disc an' Dat autograph session

Artie Fufkin (Paul Schaffer), promotor van Polymer Records in Chicago, stelt zich meer dan uitgebreid voor aan de bandleden, waarvan de meeste op bed liggen met hun groupies, maar maakt weinig waar van zijn promotorfunctie als er niemand op komt dagen bij de handtekeningensessie in de platenwinkel. Fufkin staat hier symbool voor de muziekindustrie die prachtige beloftes aan bands kan maken die vaak voornamelijk uit gebakken lucht blijken te bestaan.

28. Xanadu Star Theater, Cleveland, Ohio

Hoe risicovol het backstage-gebied kan zijn voor een band, wordt in deze scène aangetoond. Op weg naar het podium en het uitzinnig roepende publiek, raken Spinal Tap hopeloos de weg kwijt, terwijl ze steeds dezelfde klusjesman tegenkomen die hen wijst waar ze heen moeten. Een soortgelijk incident komt ook in DON'T LOOK BACK voor, wanneer Dylan en zijn entourage na een optreden pogingen doen om de uitgang te vinden, waarbij Dylan zich afvraagt: "Where's the door?" In een andere scène van DON'T LOOK BACK blijkt de microfoon het niet te doen wanneer Dylan begint te spelen. Als kijker krijg je te zien hoe er achter het podium naarstig gezocht wordt naar de stekker, waarmee er wederom een blik gegund wordt op het backstage-gebied.

29. Seasons Restaurant, 30. Interview in Nigel's guitar room I

Nigel en Ian beginnen steeds meer genoeg te krijgen van de macht die Jeanine heeft over David en probeert te krijgen over de band. Wat ze nooit zullen toegeven is dat ze zich aangetast voelen in hun mannelijkheid door de komst van zo'n bazige vrouw. Jeanine beweert dat het nieuwe album niet goed loopt vanwege de slechte manier van mixen en het opnemen in "doby", waarmee ze dolby bedoelt. Nigel bespot haar verkeerde uitspraak, waarop David en Jeanine de nieuwe richting

waarin de band zou moeten gaan uit de doeken doen: alle bandleden met maskers op die hun sterrenbeeld moeten voorstellen. Niemand is hier enthousiast over, waarop Nigel voorstelt om Stonehenge na te laten maken, wat hij uittekent op een servetje.

De volgende scène is een parodie op de gitaarhelden van de rockmuziek, in het bijzonder de heavy metal. Nigel is niet uitermate getalenteerd in zijn gitaarspel maar doet voorkomen alsof hij een genie is. Hij vertelt dat zijn solo's zijn handelsmerk zijn wat geïllustreerd wordt door een solo die niet om aan te horen is omdat deze uit steeds dezelfde hoge noten bestaat, gevolgd door het strijken van een viool langs de snaren en het omschoppen van apparatuur. De solo roept associaties op met Jimmy Page van Led Zeppelin en Pete Townsend van The Who: Page geeft in *THE SONG REMAINS THE SAME* eindeloze solo's weg, waarbij hij soms gebruik maakt van een vioolstrijkstok om de gitaarsnaren te beroeren, en Townsend staat erom bekend zijn gitaar aan het eind van het optreden aan stukken te slaan.

31. Room in Austin, Texas

Ian inspecteert samen met de ontwerpster wat hij denkt het model te zijn voor het Stonehenge-decor, als blijkt dat dit het eigenlijke decorstuk is. Nigel heeft 18 *inches*, in plaats van 18 voet bij de tekening geschreven. Toch wordt het nummer "Stonehenge" opgevoerd, met Nigel als zanger "(...) giving full artistic vent to his Jimmy Page-like take on the most mystical of English monuments."¹⁵⁹ en de bandleden gehuld in zwarte gewaden, met een podium vol rook. Dan komt het Stonehenge-decor naar beneden, een schok voor de band als ze zien hoe klein het is en er lilliputters omheen gaan dansen en het publiek het tafereel uitlacht. Het idee om de film door middel van Stonehenge mystiek en Keltische legendes mee te geven, is ontleend aan de symboliek die Led Zeppelin aan hun muziek toevoegde.

32. Hotel Room, 33. Airport, 34. Interview in Nigel's guitar room II

Het Stonehenge-debâcle zorgt voor nog meer spanningen binnen de band. Als Jeanine tijdens de 'band meeting' aangeeft dat Ian misschien wat hulp kan gebruiken bij het managen van de band, te weten van de kant van Jeanine, ontploft Ian faliekant. Alleen al het idee om met een vrouw samen te werken maakt hem woest. Zie hier weer de 'hypermasculinity' die opspeelt bij de man die in aanraking komt met vrouwen die meer willen zijn dan een seksspeeltje. Ian besluit op te stappen.

Op het volgende vliegveld heeft Jeanine duidelijk de taak van manager meteen op zich genomen, waaronder het uittekenen van de horoscoop van Spinal Tap. Nigel kijkt met lede ogen toe. De Yoko-plot speelt hier op en de ergste angst van de rock/heavy metal band is zo waarheid geworden: de vrouw (van) heeft de boel overgenomen en daarmee de mannenclub die de band was overhoop gehaald. De lange vriendschap en relatie die David en Nigel met elkaar hebben wordt steeds stugger, hoewel Nigel dit ontkent in de volgende scène, nr.34, als DiBergi ernaar vraagt. Nigel legt uit dat ze hechter zijn dan broers. Zoals ik eerder vermeld heb, zijn Nigel en David mede gebaseerd op bekende frontmannen als Lennon-McCartney en Jagger-Richard. Hoewel er meestal een hechte vriendschap bestaat tussen de twee, heerst er onderling ook veel haat en nijd.

35. Rainbow Trout Studio, 36. Derek's office

De ruzie die Nigel en David met elkaar hebben in de studio, staat in sterk contrast met Nigel's uitleg van hun vriendschap in de vorige scène. Nigel zegt eindelijk waar het op staat: dat hij gek wordt van Jeanine en dat hij vindt dat David zich niet kan concentreren vanwege haar aanwezigheid. Deze studioruzie is volgens French gebaseerd op de Troggs Tapes, waarop de band The Troggs (bekend van onder andere "Wild Thing") te horen is als een slecht spelend, elkaar uitscheldend zootje.¹⁶⁰

Derek is het oudste lid van de band en stelt zich gedurende de film over het algemeen bescheiden op. Hij rookt kalm z'n pijp en is een man van weinig woorden, waardoor hij overkomt als de wijste persoon in de groep. Als hij door DiBergi wordt geïnterviewd blijkt hij echter niet zo heel veel zinnigs uit te kramen. Derek ziet zijn positie in de band als de bindende factor tussen twee zieners, David en Nigel: "It's like fire and ice, basically, you see, and I feel my role(...) is to be in the middle of that, kind of like lukewarm water (...)." ¹⁶¹

37. Limo, 38. Lindberg Air Force Base, Seattle, Washington, 39. Hotel lobby

Jeanine vertelt in de limousine (wederom een autoscène, zoals het een echte rockumentary betaamt) dat het oorspronkelijk geplande optreden is afgelast en ze meteen doorgaan naar de luchtmachtbasis. Alleen David blijkt hier vanaf te weten en de rest van de band, vooral Nigel, vindt het helemaal niet leuk dat hen niets is verteld. Bij de luchtmachtbasis worden ze verwelkomd door de stijve luitenant Hookstratten (Fred Willard) die hen aanspreekt met Spinal Tarp, een duidelijk teken dat ze hier niet op hun plek zijn, en vertelt dat ze spelen op de maandelijkse 'at

ease-weekend'. Tap begint "Sex Farm" te spelen, maar halverwege het nummer blijken de versterkers op dezelfde frequentie te zitten als de verkeerstoren van de basis. Voor Nigel is dit de spreekwoordelijke druppel: hij slaat zijn gitaar aan stukken en loopt kwaad het podium af. Hij heeft eindelijk een manier gevonden om Jeanine een hak te zetten. Helaas heeft dit meteen voor de hele band consequenties, hoewel vooral David hier erg luchtig over doet. Als DiBergi hem interviewt nadat Nigel de band verlaten heeft, doet David alsof Nigel slechts één van de vele bandleden is geweest die in Spinal Tap hebben gezeten, want: "(...)in the world of rock and roll there are certain changes that sometimes occur, and you've just got to, sort of, roll with them."¹⁶² Maar, zoals hij zelf aangeeft, zou hij er geëmotioneerder onder zijn als hij niet zo zwaar onder de kalmeringsmiddelen zat. Dit is één van de weinige verwijzingen in de film naar drugs. Er is vlak voor één van de concerten een kort shot van wat groupies die waarschijnlijk coke aan het snuiven zijn, en in scène nr.40 heeft Viv het over het uitproberen van wat 'mendocino rocket fuel', wat dat ook mag zijn. Er zijn twee verklaringen voor het uitblijven van drugs in de film. Ten eerste zou de film anders niet goedgekeurd worden voor alle leeftijden.¹⁶³ En ten tweede vertelt Guest dat ze als makers bedacht hadden dat de band het niet toe zou staan als de camera's hun drugsgebruik vast zou leggen. Het zou dus niet realistisch zijn om dit te laten zien.¹⁶⁴

40. Themeland Amusement Park, Stockton, California

Nu zowel Nigel en Ian de groep hebben verlaten gaat het nog meer bergafwaarts. Als de band zich voorbereidt op hun optreden in een pretpark, komen ze erachter dat ze nog maar weinig nummers kunnen spelen zonder Nigel. Derek stelt voor om zijn jazzproject uit de kast te halen, en dus spelen ze het afschuwelijke free-jazzstuk "Jazz Odyssey" voor een boe-roepend festivalpubliek, met Jeanine op de tamboerijn om aan te geven dat ze nu echt deel uitmaakt van de groep. Het opperen van Derek om een jazzstuk te spelen, is vermoedelijk een verwijzing naar de bassist van Led Zeppelin, John Paul Jones, die net als Derek door jazzgrootheden als Charles Mingus aangemoedigd zou zijn om de bas te bespelen.¹⁶⁵

Over muzikanten en hun inspiratie en capaciteiten gesproken, vermeld moet worden dat de toetsenist van Tap, Viv Savage, bekend staat als de enige in de band die muzikaal begaafd is: "blessed with the one thing the other Tap members lack: actual musical ability."¹⁶⁶ Dit is een verwijzing naar de toetsenist van The Band, Garth Hudson, die naast toetsen ook de saxofoon, trompet en accordeon bespeelde en een klassieke-muziekopleiding gevolgd had. In THE LAST WALTZ legt The Band uit

dat Hudson alleen mee wilde spelen als hij door de rest van de band betaald werd omdat hij dan voor zijn thuisfront kon doen alsof hij een 'echte' baan had en muziekles gaf.

41. End of Tour Party, LA, 42. Dressing Room, last gig of the tour

Een verslaggever vraagt aan David op het eindfeestje: "(...) is, like, this your last waltz(...)" Het feest doet, naast deze uitspraak, in meer dan één opzicht denken aan de rockumentary THE LAST WALTZ. Niet alleen is dit de afsluiting van de rampzalige tournee van Spinal Tap, maar door het vertrek van Nigel en de tegenslagen die ze te verduren hebben gehad lijkt dit bovendien het afscheid van de band, na een zeventienjarige carrière. David beantwoordt de vraag van de verslaggever met een verhaal over wat nu eigenlijk 'het einde' inhoudt, net zoals Robbie Robertson, gitarist en zanger van The Band, dat doet in THE LAST WALTZ. Scorsese vraagt aan Robertson of het afscheidconcert het einde of het begin van iets markeert, waarop Robertson antwoordt: "It's the beginning of the beginning of the end of the beginning."

Derek en David praten verder samen over hun toekomstplannen na Spinal Tap.

Als de band backstage de instrumenten aan het stemmen is voor het laatste optreden, komt Nigel de kleedkamer binnengelopen om het nieuws over te brengen dat "Sex Farm" op nummer vijf staat in de hitlijsten in Japan. Ian vroeg hem dit door te geven en te informeren of de band erin geïnteresseerd is opnieuw bij elkaar te komen en een tournee door Japan te maken. Het idee om in Japan te spelen klinkt ten eerste heel exotisch en is ten tweede een teken van de "fiscal health of a band -- with Japanese records and CD's being more expensive and so generating more royalties."¹⁶⁷ David reageert eerst nogal geërgerd op dit voorstel. Nigel wenst David echter een goede show, waarmee de vrienden hun ruzie bijgelegd hebben en Nigel tijdens het concert weer mee mag doen, tot ergernis van Jeanine. Aan het eind van het nummer ontploft Mick Shrimpton spontaan achter zijn drumstel, zoals het nu eenmaal gaat met de Spinal Tap drummers. Door de rook van de ontploffing kan er, door middel van montage, visueel een makkelijke overgang worden gemaakt naar de tournee in Japan, alwaar de opnieuw geformeerde Spinal Tap in de Kobe Hall in Tokio speelt met een nieuwe drummer op de kruk, Joe 'Mama' Besser. Zo is de band aan het eind van de film precies op de plek waar ze begonnen: bezig met een comebacktournee al dromend van het grote succes omdat ze maar niet kunnen accepteren dat ze over hun hoogtepunt heen zijn.

43. Closing credits

Tijdens de aftiteling worden er enkele fragmenten getoond uit de interviews die Marty DiBergi met de bandleden heeft afgenomen, waarin vooral onzinnige uitspraken worden gedaan. Ook vraagt DiBergi aan de heren wat ze zouden doen als ze geen rock 'n roll zouden spelen en wat hun levensmotto is. Het antwoord dat Viv op deze laatste vraag geeft, vat de mentaliteit van de rock 'n roll en daarmee de hele film, samen : "Have.....a good..... time.....all the time."

4.3 Resumerende opmerkingen

THIS IS SPINAL TAP laat zien dat het niet zo moeilijk is om de codes en conventies van de documentaire en rockumentary na te apen en toe te passen. Zoals ik in het schema in hoofdstuk drie vermeld heb, zijn de intenties van de filmmaker, de 'textual conventions' en de positie van het publiek per genre verschillend. Echter, THIS IS SPINAL TAP voegt al deze kenmerken en eigenschappen samen in één enkele film.

De documentairemaker heeft als intentie om een argument over de sociaal-historische wereld te presenteren en daarmee te berichten, onderwijzen en/of vermaken. De fictiefilmmaker wil een dramatisch verhaal vertellen met als voornaamste doel amusement, waarbij het verhaal zich concentreert op fictieve karakters en gebeurtenissen. De rockumentaryfilmmaker heeft als doel het registreren van een *performance*, waarmee vermaakt, gemythologiseerd en onthult wordt. En tenslotte presenteert de mock-documentaryfilmmaker een fictieve tekst die als opzet heeft om een cultureel aspect of het documentaire genre te parodiëren of bekritisieren. Deze intenties zijn allemaal terug te vinden in THIS IS SPINAL TAP.

Wat betreft de 'textual conventions': de documentaire biedt een 'objectief' bewijs van de sociaal-historische wereld; de fictiefilm past voornamelijk het klassieke realistische narratief toe; de rockumentary maakt gebruik van de kenmerken van de 'observational documentary mode' en de mock-documentary, wat THIS IS SPINAL TAP is, eigent zich tenslotte al de codes en conventies van de voorgaande genres toe.

Dan ten slotte de positie van het publiek. De documentaire biedt de toeschouwer een reflectie van de realiteit, zonder al te veel inmenging van de maker, terwijl de fictiefilm uit gaat van de 'suspension of disbelief', dus de bereidheid van het publiek om iets te geloven (wat niet waar is). De rockumentary verleent de toeschouwer een blik op het backstagegebied en de 'echte' rockster én de kans om de muziek/het concert (opnieuw) te beleven. Bij de mock-documentary is het publiek van het grootste belang omdat het de spanning tussen de documentaire conventies en de

fictieve tekst moet kunnen begrijpen en oppakken, anders 'werkt' de mock-documentary niet. De uitkomst van deze opmerkingen kan dus niets anders zijn dan dat THIS IS SPINAL TAP gebruik maakt van de conventies van de documentaire, fictie, rockumentary en mock-documentary, alsmede de intentie van de filmmakers en de positie van het publiek van al deze genres samenvoegt. Nu ik THIS IS SPINAL TAP uitvoerig besproken heb, wordt het tijd om conclusies te gaan trekken.

HOOFDSTUK 5: CONCLUSIES EN SAMENVATTINGEN

De muzikale tocht van het begin van de muziekfilm in 1955, met THE BLACKBOARD JUNGLE, via onder andere Elvis, The Beatles en de rockumentary, naar het hoogtepunt van het in 1984 uitgebrachte THIS IS SPINAL TAP, heeft aangetoond dat zowel de rock 'n roll als de muziekfilm, ondanks het wantrouwen uit de beginperiode, het overleefd hebben. Meer nog, de muziekfilm is een permanent en alom geliefd onderdeel van de filmwereld geworden. Uit de geschiedenis van de muziekfilm is bovendien duidelijk geworden dat er behoefte is aan zowel films om bij weg te dromen als muziek als uitlaatklep. De rockumentary is wat dat betreft de ideale combinatie van de betovering van het bewegende beeld en het (opnieuw) kunnen beleven van muziek. Rockumentaries nemen de kijker voor even mee naar het domein van de rockster, alwaar een blik gegund wordt op het ongrijpbare leven van deze bijna mythologische persoonlijkheden.

Zelfs dertig jaar na dato maken de beelden van rockumentaries als GIMME SHELTER en DON'T LOOK BACK een grote indruk. Het is dan ook niet voor niets dat deze, nog op celluloid opgenomen, films als klassiekers worden beschouwd. En het zijn deze klassiekers die de inspiratie vormden voor THIS IS SPINAL TAP: een wonderbaarlijke parodie op de rockumentary en een satire op de muziekwereld in het algemeen, en de heavy metal in het bijzonder. Wonderbaarlijk doordat de film enerzijds bijna twintig jaar later nog steeds actueel en populair is, gezien de reacties van fans, hedendaagse rockers en het uitbrengen van *The Official Companion* in 2000, anderzijds omdat de film dertig jaar muziekgeschiedenis in zich heeft verenigd op een onnavolgbare wijze.

Elke rockumentary die ik in hoofdstuk twee besproken heb, heeft THIS IS SPINAL TAP beïnvloed en is daarom in meerdere of mindere mate terug te vinden in de film.

A HARD DAY'S NIGHT baande de weg voor het maken van een film over één band, waardoor de stijl en vorm van de film en het gedrag en de vaak bizarre uitspraken van The Beatles model stonden voor Spinal Tap. Waar A HARD DAY'S NIGHT veel fictieve elementen bevat, is DON'T LOOK BACK de eerste echte muziekdocumentaire, die daarom veel van de codes en conventies en clichés van dit genre heeft voorgeschreven, zoals: de representatie van het vaak schemerige backstagegebied, hotelkamers gevuld met vrienden en groupies, rocksterren in auto's en onderhandelende managers. DON'T LOOK BACK paste de observational documentary mode toe, die voort is gekomen uit de direct cinema, waardoor praktisch alle muziekdocumentaires die hierna zijn gemaakt deze manier van filmen overnamen. WOODSTOCK heeft geen duidelijk aanwijsbare scènes of voorvallen die direct in verbinding met THIS IS SPINAL TAP kunnen worden gebracht, maar toch is de film allerlei opzichten schatplichtig aan WOODSTOCK. Zonder WOODSTOCK was THIS IS SPINAL TAP er namelijk nooit geweest. Dé film van, met en over de peace&love-generatie plaveide de weg voor nieuwe generaties muzikanten en filmmakers om hun eigen tijdperk een soundtrack te geven en op film vast te leggen. Niet lang na WOODSTOCK werd GIMME SHELTER uitgebracht, een rockumentary die vooral heeft geholpen om THIS IS SPINAL TAP authentiek te doen voorkomen. THIS IS SPINAL TAP heeft bij THE SONG REMAINS THE SAME gekeken naar de atmosfeer van de live-optredens en de stijl van en interactie tussen de frontmannen, Page en Plant. Het camerawerk tijdens de livenummers van beide films lijkt erg op elkaar, inclusief de lichtshows en rookeffecten. De kleding, haarstijl en gitaarsolo's van Led Zeppelin zijn terug te vinden bij Nigel, David en Derek, alsmede de verwijzingen in de muziek naar legendes en mystiek. Zowel The Who, in THE KIDS ARE ALRIGHT, als Spinal Tap worden gekarakteriseerd als één van de meest luidruchtige bands van Engeland, die beide, op het moment dat de films over de bands worden gemaakt, een jarenlange carrière achter de rug hebben, aangetoond door archiefmateriaal. Ook The Band draait al flink wat jaren mee in de muziekwereld als ze besluiten, juist daarom, hun muzikaal samenzijn te beëindigen met een afscheidsconcert, wat resulteerde in THE LAST WALTZ, geregisseerd door Martin Scorsese, die als personage en interviewer terug te vinden is in Marty DiBergi. The Band zelf is in THIS IS SPINAL TAP te herkennen in het soort uitspraken dat de bandleden doen en de afscheidsthematiek.

Mijn vraagstelling aan het begin van dit onderzoek luidde:

Is THIS IS SPINAL TAP (Rob Reiner, 1984) door het toepassen en het zich toe-eigenen van de codes en conventies van de fictie, non-fictie, rockumentary en mock-documentary een realistische samenvatting van alle serieuze muziekdokumentaires die er in de drie decennia ervoor zijn gemaakt?

Met als deelvragen:

Komt deze fictieve mock-documentary dichterbij de werkelijkheid dan de non-fictieve rockumentaries ?

Hoe waar is de realiteit of werkelijkheid ?

In hoofdstuk vier heb ik al een kort overzicht en een samenvatting gegeven van mijn behandeling van de conventies van de verschillende genres die van belang zijn voor mijn onderzoek. Hieruit viel te concluderen dat THIS IS SPINAL TAP opgezet is als een *fictiefilm* en een *mock-rockumentary*, maar gebruik maakt van de *observational documentary mode* -- waaruit de rockumentarystijl is voort gekomen -- omdat het een *parodie* is op de *rockumentary*. De strategie van de parodie werkt het best bij vormen van fictie, waarbij het publiek een onmisbare rol inneemt, want alleen als het publiek bekend is met de serieuze bedoelingen en codes en conventies van de documentaire, werkt een parodie. En zo is het kringetje rond: mede doordat THIS IS SPINAL TAP een parodie is, legt de film de clichés van zowel de documentaire als de rockumentary bloot. De film is een combinatie van *rockumentary* -- een vorm die ontstaan is uit de *observational documentary mode* -- *fictiefilm* en *mock-documentary*. Terugkomend bij mijn (vraag)stelling kan ik niet anders concluderen dan dat THIS IS SPINAL TAP inderdaad alle genoemde genres toepast en in zich verenigt heeft. Bovendien heeft de film, doordat deze gebaseerd is op de klassieke rockumentaries en daarnaar terug verwijst, een samenvattende functie ten opzichte van deze rockumentaries die de film geïnspireerd hebben.

Maar dat is niet alles. De film is een mock-documentary *degree 1*, waarbij parodie gebruikt wordt om het culturele referentiekader van het onderwerp te versterken en een complexe en gevarieerde relatie met het publiek op te bouwen, waardoor de films uit deze degree in zekere zin een 'echt' bestaan ontwikkelen. 'Echt' enerzijds vanwege het voortbestaan van de, fictieve, band Spinal Tap na de film, en anderzijds 'echt' omdat de film door de analyse van het echte bestaan dichterbij de rockwereld heeft weten te komen dan de als non-fictieve gepresenteerde rockumentaries, waarmee ik meteen mijn eerste deelvraag beantwoord. Op de tweede deelvraag valt

niet echt een antwoord te geven, zoals ik in de loop van deze scriptie al heb aangegeven. Dé realiteit en dé waarheid bestaat niet, alles wordt altijd vanuit een subjectief standpunt benaderd. De rockumentary wordt gezien als een objectieve registratie van een band of een concert, terwijl het eerder een presentatie, of interpretatie, is van gebeurtenissen die al als 'performance' moeten worden beschouwd.

THIS IS SPINAL TAP heeft het genre van de muziekdocumentaire eigenlijk zo goed samengevat, dat elke rockumentary over de rock- en heavy metalcultuur die erna is gemaakt slechts een echo is van deze 'godfather' aller rockumentaries. Er zijn wel enkele mock-rockumentaries die voor hun eigen muziekgenre hetzelfde betekenen als THIS IS SPINAL TAP voor de rock 'n roll, zoals FEAR OF BLACK HAT (1993) en HARD CORE LOGO (1997), respectievelijk over de rap en de punkcultuur.

Eén van de meest interessante aspecten aan THIS IS SPINAL TAP is en blijft dat de fictieve band na de film voort is blijven bestaan en een echte band is geworden die daadwerkelijk op tournee is gegaan door Amerika en Europa, alwaar echt bestaande fans kwamen kijken en luisteren. Ze hebben zelfs een echt album uitgebracht, *Break like the Wind* (1992), en een officiële website opgezet. Zo haalt de non-fictie de fictie in.

Zolang de rock 'n roll bestaat zal THIS IS SPINAL TAP voortleven onder muzikanten en in rockumentaries. Wanneer je erop let, wat ik natuurlijk heb gedaan de laatste tijd, kom je overal verwijzingen naar de film tegen. David en Nigel vertellen in scène nr. 12 aan DiBergi over het eerste nummer dat ze samen schreven, getiteld "All The Way Home", waarin ze zingen: "If she's not on the five-fifteen, then I'm gonna know what sorrow means." En wat zingt de Engelse band Supergrass in het nummer "Evening Of The Day", van hun nieuwe CD *Life On Other Planets* (EMI Records, 2002): "If she's not on that three-fifteen, you better gonna know what sorrow means." Reiner bedacht de term 'rockumentary' waarmee THIS IS SPINAL TAP strikt genomen de eerste rockumentary is die er is gemaakt, en, zoals ik heb aangetoond, direct een samenvattende functie heeft ten opzichte van de klassieke muziekdocumentaires van de dertig jaar ervoor en waarschijnlijk ook dertig jaar erna, aangezien de rockumentary zich naar mijn mening altijd zal blijven toetsen aan de oer-rockumentary: THIS IS SPINAL TAP.

DANKWOORD

Mijn dank gaat uit naar de volgende mensen, zonder wie ik deze scriptie nooit had kunnen voltooien: Susan Janssen, Dr. Doo Wop, Michiel Brongers, Merel Roze, Hans Roze & Kiek Bigot, Tanco Baart, Bart Witte, David Aferiat, Jan Simons, Gerwin van der Pol en natuurlijk de jongens van Spinal Tap: David, Nigel, Derek, Mick en Viv : "Have a good time, all the time!"

NOTEN

¹ *OOR's Popencyclopedie*, 11e editie. Amsterdam: Uitgeversmaatschappij TTG, 1997, p.269

HOOFDSTUK 1

² Bambost, Roel van. *Rock Films, naar de BRT-serie Celluloid Rock*. Uitgeverij in de Knipscheer, 1982: p 11

³ Romney, Jonathan and Adrian Wootton ed."Introduction", *Celluloid Jukebox*. London: BFI Publishing, 1995: p.3

⁴ Ehrenstein, David and Bill Reed, *Rock on Film*. New York: Delilah Books, 1982: p.14

⁵ Op.cit., p.15

⁶ Op. cit., p.16 en 32

⁷ Ehrenstein en Reed (1982), p.33. Deze rock 'n rollmoviemusicals werden met een ontzaglijke snelheid geproduceerd. Als voorbeeld de film DON'T KNOCK THE TWIST. Op 30 januari 1962 begon men met de opnames van deze film en op 23 februari van hetzelfde jaar was de film al op weg naar de bioscopen om vertoond te kunnen worden. Met het geld dat er mee verdiend werd, kon de film meestal net uit de kosten komen, en wat er over bleef kon voor de volgende film gebruikt worden.

⁸ "They" verwijst naar: de films

⁹ Kermode, Mark, "Twisting the knife." *Celluloid Jukebox* .London: BFI Publishing, 1995, p.9

¹⁰ Bambost, Roel van (1982), p.15

¹¹ Op.cit., p.17

¹² In het bijna geheel gesegregeerde Amerika van die tijd werd het door de ouders van het publiek van blanke tieners als schandalig ervaren dat hun kinderen hun tijd en geld spendeerden om naar films te kijken met 'nee-grows' erin. Dat de zwarte artiesten bijna nooit een woord spraken of deel uitmaakten van de plot, maakte de ouders niet uit. Het ging om het feit dat 'ze' zo in the picture waren. Toen, maar ook nu nog, kwamen zwarte mensen vanuit de buitenwijken en getto's van de stad om in hun werk te doen in films en fabrieken, om daarna weer terug te keren naar hun gedeelte van de samenleving.

Op.cit., p.35

¹³ Ehrenstein en Reed (1982), p.41

¹⁴ Op.cit., p. 42

¹⁵ Op.cit., p. 41

¹⁶ Op.cit., p. 42

¹⁷ Op.cit., p.18

¹⁸ David Weisbart was ook de producent van REBEL WITHOUT A CAUSE (1955).

¹⁹ Bambost, Roel van (1982), p. 21

²⁰ Ehrenstein en Reed (1982), p. 20

²¹ Bambost, Roel van (1982), p. 22

²² Op.cit., p.23

-
- ²³ Op.cit., p. 44
- ²⁴ Op.cit., p. 29
- ²⁵ Op.cit., p. 48
- ²⁶ Annette Funicello was een ex-Mousketeer, dat waren kinderen die onderdeel waren van een Disneyshow met Mickey Mouse, voor en door kinderen. Hoe braaf kun je worden?! Overigens zijn de zangeressen Britney Spears en Christina Aguilera ook voormalige Mousketeers.
- ²⁷ Ehrenstein and Reed (1982), p. 50
- ²⁸ Medhurst, Andy, "It sort of happened here: the strange, brief life of the british pop film", *Celluloid Jukebox*. London: BFI Publishing, 1995, p. 61
- ²⁹ Bambost, Roel van, (1982),p. 28-29
- ³⁰ Op.cit., p.34. Qua rock traden in de film Gene Vincent, Gary U.S.Bonds en Del Shannon op. Qua pop: Gene McDaniels, Brook Brothers, Helen Shapiro en John Leyton. De twist werd natuurlijk door Chubby Checker vertolkt, en de traditionele jazz werd o.a. door Chris Barber, Mr. Acker Bilk en Kenny Ball uitgevoerd.
- ³¹ Ehrenstein and Reed (1982), p. 55
- ³² De plot van HELP is ongeveer als volgt: Ringo krijgt van een fan een ring toegestuurd die deel blijkt uit te maken van de religie van een oosterse cult, de 'Kahili'. Al snel worden de Beatles achtervolgd door deze cult, van de Alpen tot de Bahamas, *en* door een gekke professor die vermoedt dat de ring krachten heeft die ervoor kunnen zorgen dat hij de macht krijgt om over de hele wereld te kunnen heersen. Op.cit. p.58
- ³³ Op.cit., p.59
- ³⁴ Op.cit., p.60
- ³⁵ Op.cit., p.63
- ³⁶ Onder andere "I Am The Walrus" en "The Fool On The Hill."
- ³⁷ Op.cit., p.67
- ³⁸ *Time Out Film Guide, Eighth Edition*. edited by John Pym. London: Penguin Books, 2000, p.35
- ³⁹ Ehrenstein and Reed (1982), p.67
- ⁴⁰ Op.cit., p.77, enkele van de grote artiesten die bij The T.A.M.I. Show optraden, waren: The Beach Boys, Chuck Berry, James Brown, Jan & Dean, Marvin Gaye, The Supremes, Gerry and The Pacemakers en The Rolling Stones.
- ⁴¹ Op.cit., p.76, optredende artiesten bij Monterey waren o.a. The Jefferson Airplane, Jimi Hendrix, The Who, Otis Redding, The Mamas and The Pappas, The Animals en Janis Joplin.
- ⁴² French, Karl, *This is Spinal Tap: the official companion*. London: Bloomsbury, 2000, p.116

HOOFDSTUK 2

- ⁴³ Ehrenstein and Reed (1982), p. 77, 78
- ⁴⁴ Op.cit., p. 57
- ⁴⁵ Atkinson, Micheal. "Long black limousine: *pop biopics*." *Celluloid Jukebox*. red. Romney and Wootton. London: BFI Publishing, 1995, p.31
- ⁴⁶ Romney, Jonathan. "Acces all areas: *the real space of rock documentary*." *Celluloid Jukebox*, 1995, p. 87
- ⁴⁷ Bambost, Roel van (1982).Ook Janis Joplin en Jerry Garcia traden tijdens Woodstock op, maar zijn (helaas) niet in de film te zien, p.67
- ⁴⁸ Ehrenstein and Reed (1982), p.78
- ⁴⁹ Crowe regisseerde onder andere SINGLES, JERRY MAGUIRE en ALMOST FAMOUS. Deze laatste film is autobiografisch en gaat over zijn leven als puber en journalist, toen hij 'on the road' was met vele bekende bands om reportages te schrijven voor Rolling Stone.
- ⁵⁰ Zie: <http://web.stargate.net/zeppelin/discography/albums/11.essay.html>, 4 februari 2003
- ⁵¹ Hoes van de VHS-band van THE SONG REMAINS THE SAME, Warner Home Video 1988
- ⁵² Zie: <http://web.stargate.net/zeppelin/discography/albums/11.essay.html>
- ⁵³ Walser, Robert. *Running With the Devil Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover & London: Wesleyan University Press, 1993, p.10
- ⁵⁴ Zie: <http://www.geocities.com/pete323/april/thewho.html>, 4 februari 2003
- ⁵⁵ Bambost, Roel van (1982), p. 121/122

-
- ⁵⁶ Ehrenstein and Reed (1982), p. 191
- ⁵⁷ Onder deze cameramensen bevonden zich bekende namen als Michael Chapman, Laszlo Kovacs, Hiro Narita en Vilmos Zsigmond. Bambost, Roel van (1982), p. 97
- ⁵⁸ Ehrenstein and Reed (1982), p. 191
- ⁵⁹ Bambost, Roel van (1982), p. 97
- ⁶⁰ *Op.cit.*, p. 99
- ⁶¹ Roscoe, Jane and Craig Hight. *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester and New York : Manchester University Press, 2001, p.101
- ⁶² French, Karl. *This Is Spinal Tap*. London: Bloomsbury, 2000, p. 126
- ⁶³ Zie: <http://www.rutlemaniaman.org/rutles8.html>, 15 januari 2003

HOOFDSTUK 3

- ⁶⁴ Tom Ryall, geciteerd in Jane Roscoe and Craig Hight, *Faking It*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2001, p.183
- ⁶⁵ Verhaagen, Annelotte. "De documentaire methode." uit: *Feit, fictie, fake*. red. Van der Burg, Duursma, Stienen. Amsterdam: Uitgeverij Int.Theatre & Film Books, 1997, p.28
- ⁶⁶ Thompson, Kristin en David Bordwell. *Film History. An Introduction*. New York etc.: McGraw-Hill Inc., 1994, p.9
- ⁶⁷ Stienen, Francois. "Het fenomeen fake." uit: *Feit, fictie, fake*. Red. Van der Burg, Duursma, Stienen. Amsterdam, 1997, p.44
- ⁶⁸ Thompson en Bordwell (1994), p.13
- ⁶⁹ *Op.cit.*, p.202
- ⁷⁰ *Op.cit.*, p.203
- ⁷¹ De naam *Kino-Pravda* was ontleend aan de nationale bolsjewistische krant *Pravda*, die in 1912 door Lenin werd opgezet. "Pravda" betekent 'waarheid'.
- ⁷² Verhaagen (1997), p.28 en Stienen (1997), p.46
- ⁷³ Barnouw, Erik. *Documentary, a history of the non-fiction film*. New York(etc.):Oxford University Press, revised ed. 1983, oorspr. uitgave 1974
- ⁷⁴ Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p.32-75
- ⁷⁵ Roscoe and Hight (2001), p.19
- ⁷⁶ Jameson, Fredric "Towards a New Awareness of Genre" *Science Fiction Studies* 28, 1982, p.322; geciteerd in Robert Walser, *Running With the Devil*. London: Wesleyan University Press, 1993, p.27
- ⁷⁷ Roscoe and Hight (2001), p.9
- ⁷⁸ Francke, Lizzie "When Documentary is not Documentary", in *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. eds. Kevin MacDonald and Mark Cousins, p. 338 London: Faber and Faber, 1996, p.338
- ⁷⁹ Stienen, François (1997), p.58/59
- ⁸⁰ Roscoe and Hight (2001), p.28
- ⁸¹ Stienen, François (1997), p.57/58
- ⁸² Roscoe and Hight (2001), p.7
- ⁸³ *Op.cit.* p.7
- ⁸⁴ Bruzzi, Stella, *New Documentary: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2000
- ⁸⁵ Lier, Mirjam van, "Documentaire: maker als middelpunt." in *Het Fonds In November*, Jaargang 6, nummer 4, november 2002
- ⁸⁶ Verhaagen (1997), p.35
- ⁸⁷ Roscoe and Hight (2001), p.32
- ⁸⁸ *Op.cit.*, p.29
- ⁸⁹ Ellis, Jack C., *The Documentary Idea*. New Jersey: Prentice Hall, 1989, p.1
- ⁹⁰ *Op.cit.*, p.3
- ⁹¹ *Op.cit.*, p.3
- ⁹² In zijn boek *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* heeft Bill Nichols het oorspronkelijk over vier 'modes of representation', maar Roscoe en Hight delen de laatste mode, *reflexive*, in twee categorieën waardoor er een vijfde 'mode' ontstaat: *performative*. Met

name deze twee genoemde modi zijn van belang in mijn onderzoek naar de documentaire en mockumentary conventies, vandaar dat ik Roscoe en Hight's *vijf* modi aanhoud.

⁹³ Nichols (1991), p.57

⁹⁴ Roscoe and Hight (2001), p.33

⁹⁵ Op.cit., p.33

⁹⁶ Op.cit., p.36

⁹⁷ Op.cit., p.36

⁹⁸ Thompson en Bordwell (1994), p.566

⁹⁹ Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. New York: HarperCollins, 1994, p.1069

¹⁰⁰ Bordwell, David and Kristin Thompson. *Film Art. An Introduction*. fifth edition, New York etc.: McGraw-Hill Inc., 1997, p.108-110; Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1985, p.156-165

¹⁰¹ Wootton, Adrian. "The Do's and Don'ts of Rock Documentaries." *Celluloid Jukebox*. red.

Romney and Wootton. London: BFI Publishing, 1995, p. 98

¹⁰² Op. cit., p. 100

¹⁰³ Sarchett, Barry, "'Rockumentary' As Metadocumentary: Martin Scorsese's *The Last Waltz*." *Literature/Film Quarterly*, vol.22, nr.1 (1994), p.31

¹⁰⁴ Ehrenstein and Reed (1982), p.80

¹⁰⁵ Romney, Jonathan, "Acces all areas: *the real space of rock documentary*", 1995, p. 83

¹⁰⁶ Sarchett (1994), p.28

¹⁰⁷ Op.cit., p.30

¹⁰⁸ Roscoe and Hight (2001), p.1

¹⁰⁹ Voor een gedetailleerde en uitgebreide geschiedenis van de parodie, zie: Rose, Margaret.

Parody: Ancient, Modern, and Postmodern, Cambridge: Cambridge University Press, 1993

¹¹⁰ Hoewel het carnavaleske een rol speelt bij parodie, en daarom ook bij

THIS IS SPINAL TAP, zal ik hier niet verder erop ingaan omdat ik het niet relevant acht voor mijn onderzoek. Voor een discussie en uitleg omtrent het carnavaleske en zijn relatie met parodie zie: Bakhtin, M.M., *The Dialogic Imagination: Four Essays*. edited by Michael Holquist, Austin: University of Texas Press, 1981 en Fiske, John, *Television Culture*, London and New York: Routledge, 1997

¹¹¹ Jameson, Fredric, "Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, Number 146, 1984, p.53-92

¹¹² Roscoe and Hight (2001), p. 30

¹¹³ Op.cit., p.31

¹¹⁴ Plantinga, Carl, "Gender, Power and a Cucumber. Satirizing Masculinity in *This Is Spinal Tap*." in: *Documenting the Documentary*, edited by Barry Keith Grant and Jeanette Sloniowski, Detroit: Wayne State University Press, 1998, p.321

¹¹⁵ Plantinga (1998), p.321, citeert hier Linda Hutcheon. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985, p.30-49

¹¹⁶ Op.cit., p.331

¹¹⁷ Roscoe and Hight (2001), p.6

¹¹⁸ Nichols past zijn drieledige model zelf toe om een definitie van de documentaire te kunnen formeren. Zie Nichols, *Representing Reality*, 1991

¹¹⁹ Roscoe and Hight (2001), p.47

¹²⁰ Plantinga (1998), p. 320

¹²¹ Francke (1996), p.338

¹²² Zie Nichols (1991) en Roscoe and Hight (2001), p.21, 49-50, 68, 70

¹²³ Roscoe and Hight (2001), p.50

¹²⁴ Op.cit., p.50

¹²⁵ Op.cit., p.53

¹²⁶ Op.cit., p.64

¹²⁷ Op.cit., p.66

¹²⁸ Op.cit., p.72

¹²⁹ Op.cit., p.183

¹³⁰ Hall, Jeanne. "Don't You Ever Just Watch ? American Cinema Verité and *Don't Look Back*." in: *Documenting the Documentary*. edited by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press, 1998:p. 223-237

HOOFDSTUK 4

- ¹³¹ OOR's *Popencyclopedie*, 11e editie. Amsterdam: Uitgeversmaatschappij TTG, 1997, p. 270
- ¹³² Zie: <http://www.spinaltap.com/news/html>, 11 februari 2003
- ¹³³ French, Karl. *This Is Spinal Tap*. London: Bloomsbury, 2000, p.119
- ¹³⁴ McKean, Michael "Prepilogue" in *This Is Spinal Tap: the official companion*. Karl French, London: Bloomsbury, 2000, p.1
- ¹³⁵ Op.cit., p. 2
- ¹³⁶ Plantinga (1998), p. 320
- ¹³⁷ French (2000), p.115
- ¹³⁸ Bemboom, Willem. "Spinal Tap", *Aloha*, maart 2003, p. 35
- ¹³⁹ Op.cit., p.170
- ¹⁴⁰ Coster, Mark de. *Woordenboek van slang en jargon*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1992, p. 172
- ¹⁴¹ Walser (1993), p.9
- ¹⁴² Op.cit., p.11
- ¹⁴³ Op.cit., p.12
- ¹⁴⁴ Op.cit., p.15
- ¹⁴⁵ Op.cit., p. 156
- ¹⁴⁶ Marcus, Greil. "The Band. De Pelgrimsreis." in: *Mystery Train: de verbeelding van Amerika in de rockmuziek*. vert. Pieter Cramer, Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1995, p.57-58
- ¹⁴⁷ French (2000), p.160-161 en 282-283
- ¹⁴⁸ Op.cit., p.167
- ¹⁴⁹ Op.cit., p.131
- ¹⁵⁰ Op.cit., p.25
- ¹⁵¹ Op.cit., p.246
- ¹⁵² Op.cit., p.183
- ¹⁵³ Op.cit., p.27
- ¹⁵⁴ Op.cit., p.28, p.133
- ¹⁵⁵ Op.cit., p.218-219
- ¹⁵⁶ Op.cit., p.256-257
- ¹⁵⁷ Op.cit., p.236
- ¹⁵⁸ Plantinga (1998), p.318
- ¹⁵⁹ French (2000), p.265
- ¹⁶⁰ Op.cit., p. 276
- ¹⁶¹ Op.cit., p.52
- ¹⁶² Op.cit., p.54
- ¹⁶³ Bemboom, Willem. "Spinal Tap" *Aloha*, maart 2003, p.39
- ¹⁶⁴ Op.cit., p.159-160
- ¹⁶⁵ Op.cit., p. 193
- ¹⁶⁶ Op.cit., p.243
- ¹⁶⁷ Op.cit., p.140

FILMOGRAFIE

A HARD DAY'S NIGHT (Richard Lester, U.K., 1964, 85 min.)

DON'T LOOK BACK (D.A. Pennebaker, U.S.A., 1967, 96 min.)

WOODSTOCK (Michael Wadleigh, U.S.A., 1970, 184 min.)

GIMME SHELTER (David Maysles, Albert Maysles and Charlotte Zwerin, U.S.A., 1970, 90 min.)

THE SONG REMAINS THE SAME (Peter Clifton & Joe Massot, U.K., 1976, 136 min.)

THE KIDS ARE ALRIGHT (Jeff Stein, U.S.A., 1978, 101 min.)

THE LAST WALTZ (Martin Scorsese, U.S.A., 1978, 117 min.)

THE RUTLES (Eric Idle & Gary Weis, U.K., 1978, 71 min.)

THIS IS SPINAL TAP (Rob Reiner, U.S.A., 1984, 82 min.)

credits

land: U.S.A.

prod. maatschappij: MGM

producent: Karen Murphy

scenario: Christopher Guest, Michael McKean, Rob Reiner & Harry Shearer

regie: Rob Reiner

camera: Peter Smokler (Col: CFI)

montage: Kent Beyda, Kim Secrist

muziek/teksten: Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer, Rob Reiner

muziek uitgevoerd door: Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer, R.J. Parnell, David Kaff

acteurs: o.a. Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer, R.J. Parnell, David Kaff, Rob Reiner, June Chadwick, Tony Hendra en Fran Drescher

BIBLIOGRAFIE

1. Atkinson, Michael. "Long black limousine: *pop biopics*." *Celluloid Jukebox*. red. Romney and Wootton. London: BFI Publishing, 1995, p.20-31
2. Bambost, Roel van. *Rock Films, naar de BRT-serie Celluloid Rock*. Uitgeverij In de Knipscheer, 1982
3. Barnouw, Erik. *Documentary, A History of the Non-Fiction Film*. Oxford University Press, revised edition 1983 (oorspr. uitgave 1974)
4. Bemboom, Willem. "Spinal Tap." *Aloha, Hét muziekblad*, nr. 1, jaargang 5, maart 2003, p.34-39
5. Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1985
6. Bordwell, David and Kristin Thompson. *Film Art. An Introduction*. fifth edition. New York etc.: McGraw-Hill Inc., 1997
7. Brongers, Michiel. "Non-fictie blijkt fictie." *XI, Blad van Studenten Film- en Televisiewetenschap*, jaargang 7, juni 1999, p.12-13
8. Catalogue 26th International Film Festival Rotterdam, 1997
9. Coster, Mark de. *Woordenboek van slang en jargon*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1992
10. Ehrenstein, David and Bill Reed. *Rock on Film*. New York: Delilah Books, 1982
11. Ellis, Jack C., *The Documentary Idea*. New Jersey: Prentice Hall, 1989

-
12. Forceville, Charles, "Regisseurs stralen in eigen documentaire. Stella Bruzzi over invloed filmmaker op getoonde realiteit." *Skrien*, jaargang 34, nummer 9, november 2002, p. 27-29
 13. Forceville, Charles. "Creatieve waarheden. Documentairedefinities" *Skrien*, jaargang 35, nummer 2, maart 2003, p.19-22
 14. Francke, Lizzie. "When Documentary Is Not Documentary." in: *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*. edited by Kevin MacDonald and Mark Cousins. London: Faber and Faber, 1996
 15. French, Karl. *This is Spinal Tap: the official companion*. London: Bloomsbury, 2000
 16. Gribin, Dr. Anthony J. and Dr. Matthew M.Schiff. *Doo Wop. The forgotten third of Rock 'n roll*. Iola, WI: Krause Publications, 1992
 17. Hall, Jeanne. "Don't You Ever Just Watch ? American Cinema Verité and Don't Look Back." in: *Documenting the Documentary*. edited by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press, 1998:p. 223-237
 18. Hut, J.C. *Direct "Rock" Cinema, illusie van het objectieve waarnemen*. Scriptie Film- en Televisiewetenschap, Amsterdam, 2000
 19. Katz, Ephraim. *The Film Encyclopedia*. New York: HarperCollins, 1994
 20. Kenny, Jo Anne. "This Isn't Spinal Tap." *Broadcast International*, May 31 2002, p.1-3
 21. Lier, Mirjam van, "Documentaire: maker als middelpunt." in: *Het Fonds In November*, Jaargang 6, nummer 4, november 2002
 22. Marcus, Greil. "The Band. De Pelgrimsreis." in: *Mystery Train: de verbeelding van Amerika in de rockmuziek*. vertaling: Pieter Cramer, Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1995(oorspr. uitgave New York: Dutton, 1975)
 23. Medhurst, Andy. " It sort of happened here: the strange, brief life of the british pop film." In: *Celluloid Jukebox*. red. Romney and Wootton. London: BFI Publishing, 1995, p.60-71
 24. Morton, Colin B. and Chuck Death. *Great Pop Things*, London, New York etc.: Penguin Group, 1992
 25. Newman, Kim. "This Is Spinal Tap." *Monthly Film Bulletin*, vol. LI, nr. 608, September 1984, p. 285-286
 26. Nichols, Bill. *Representing reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991

-
27. OOR's *Popencyclopedie*, 11e editie. Amsterdam : Uitgeversmaatschappij TTG, 1997
 28. Plantinga, Carl R. *Rhetoric and representation in non-fiction film*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997
 29. Plantinga, Carl. "Gender, Power, and a Cucumber. Satirizing Masculinity in *This Is Spinal Tap*." in: *Documenting the Documentary*. edited by Barry Keith Grant and Jeannette Sloniowski. Detroit: Wayne State University Press, 1998:p.318-332
 30. Ponech, Trevor. *What is Non-Fiction Cinema? On the very idea of motion picture communication*. Boulder, Colorado: Westview Press, 1999
 31. Quinn, Anthony. "Spinal Tap: the return of the parody animals." in: *Independant*, 13 October 2000
 32. Rabiger, Michael. *Directing the Documentary*. third edition. Boston, Oxford etc.: Focal Press, 1998
 33. Romney, Jonathan and Adrian Wootton red. *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the '50s*. London : BFI Publishing, 1995
 34. Romney, Jonathan. "Acces all areas: *the real space of rock documentary*." in: *Celluloid Jukebox*. red. Romney and Wootton. London: BFI Publishing, 1995, p. 82-93
 35. Roscoe, Jane and Craig Hight. *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester and New York : Manchester University Press, 2001
 36. Sarchett, Barry W. "'Rockumentary' As Metadocumentary: Martin Scorsese's *The Last Waltz*". *Literature/Film Quarterly*, vol. 22. nr. 1(1994), p.28-35
 37. Stienen, François. "Het fenomeen fake: de werkelijkheid is niet te vertrouwen." In: *Feit, fictie, fake*. red. Van der Burg, Duursma en Stienen. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 1997
 38. Struck, Jürgen. *Rock Around the Cinema. Die Geschichte des Rockfilms*. München: Verlag Monika Nüchtern, 1979
 39. Thompson, Kristin and David Bordwell. *Film History. An Introduction*. New York etc.: McGraw-Hill Inc., 1994
 40. *Time Out Film Guide, Eighth Edition*. edited by John Pym. London: Penguin Books, 2000
 41. Tongeren, Phil van. "Festival aan huis. De acht beste popfilms allertijden." in: *OOR*, nr. 16, 10 augustus 2002, p.12
 42. Verhaagen Annelotte. " De documentaire methode. Over de stem van God en pratende hoofden." in: *Feit, fictie, fake*. red. Van der Burg, Duursma en Stienen. Amsterdam: Uitgeverij International Theatre & Film Books, 1997

-
43. Walser, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover & London: Wesleyan University Press, 1993
 44. Winston, Brian. *Lies, Damn Lies and Documentaries*. London: BFI Publishing, 2000
 45. Wootton, Adrian. "Looking Back, Dropping Out, Making Sense." *Monthly Film Bulletin*, vol. 55, no. 659, December 1988, p.355-6
 46. Wootton, Adrian. "The Do's and Don'ts of Rock Documentaries." In: *Celluloid Jukebox*. red. Romney and Wootton. London: BFI Publishing, 1995, p.94-105
 47. <http://www.geocities.com/pete323/april/thewho.html>
 48. <http://www.mayslesfilms.com>
 49. <http://popmatters.com/film/reviews/q/gimme-shelter.html>
 50. <http://www.rutlemania.org/rutles8.html>
 51. <http://www.skyhighpictureshow.com/rockmovies.htm>
 52. <http://www.spinaltap.com> (Spinal Tap Official Website)
 53. <http://www.spinaltapfan.com> (The Spinal Tap Fan Page by Chip Rowe)
 54. <http://www.spinalpap.com> (fanpagina door "Tommy")
 55. <http://web.stargate.net/zeppelin/discography/albums/11.essay.html>