

Mateusz Kicka

## „Dzieci kwiaty” w obiektywie dokumentalisty

**Słowa kluczowe:** ruch hipisowski, kontrkultura, film dokumentalny, kino bezpośrednie, subkultura, festiwale muzyczne

**Key words:** hippie movement, counterculture, documentary film, direct cinema, subculture, music festivals

### Hipizm – temat dla dokumentalisty

Ruch hipisowski oficjalnie narodził się 14 stycznia 1967 roku w San Francisco<sup>1</sup>. Wtedy to, w trakcie trwania Ceremonii Pojednania Człowieka z Kosmosem, historyczne przemówienia wygłosili między innymi: pisarz i psycholog, zwolennik stosowania LSD – Timothy Leary, poeta Allen Ginsberg oraz propagator buddyzmu i taoizmu Allen Watts. Licznie zebrana młodzież usłyszała o początku Nowej Ery, o nadchodzących czasach miłości, pokoju i muzyki. Atrakcyjne hasła przyjęto entuzjastycznie, a nowa filozofia w błyskawicznym tempie zaczęła rozprzestrzeniać się po całych Stanach Zjednoczonych. Wkrótce, za sprawą artykułu *The Social History of the Hippies*, opublikowanego na łamach „Ramparts” w marcu 1967 roku, amerykańska opinia publiczna została poinformowana o narodzinach pokolenia „dzieci kwiatów”<sup>2</sup>.

Nowo powstałe zjawisko stosunkowo szybko zaintrygowało filmowców, zwłaszcza dokumentalistów, którzy jako pierwsi zaciekawili się tym, jakże wdzięcznym przecież, tematem. Na ten fakt duży wpływ miała z pewnością swoista odnowa, którą – głównie w wyniku rozwoju technologii filmowej – przeżywał wówczas dokumentalizm<sup>3</sup>. Udogodnienia będące rezultatem zastosowania lekkich, przenośnych kamer oraz redukcja liczebności ekipy potrzebnej do obsługi sprzętu pozwalały na wejście w barwny świat „dzieci kwiatów” niemal bez ingerencji w jego kształt i strukturę.

---

<sup>1</sup> M. Filipiak, *Od subkultury do kultury alternatywnej – wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Lublin 1999, s. 44.

<sup>2</sup> To właśnie dzięki temu tekstowi określenie *hippie* weszło do użytku powszechnego, w ten sposób zaczęto nazywać przedstawicieli ruchu *flower power*. Zob. K. Jankowski, *Hipisi. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Warszawa 2003, s. 43.

<sup>3</sup> Z początkiem lat sześćdziesiątych we Francji powstał ruch nazwany *cinéma vérité*, z kolei w Stanach Zjednoczonych – rywalizujący z nim *direct cinema* (kino bezpośrednie). Głównym katalizatorem przemian zachodzących w owym czasie był przełom technologiczny w dziedzinie sprzętu filmowego – pierwsze przenośne kamery, pozwalające na jednoczesną rejestrację obrazu i dźwięku, przyczyniły się do ewolucji estetycznej dzieł oraz zmian w sposobie ich realizacji. Nowa technologia umożliwiała bezpośrednią rejestrację wydarzeń, pozwalając twórcom – a także widzom – na „bycie w samym ich centrum” (M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1960–1963*, Gdańsk 2007, s. 7–8).

Jedną z pierwszych produkcji ukazujących ruch hipisowski w tak bezpośredni sposób był zrealizowany w 1967 roku (premiera odbyła się rok później) obraz zatytułowany *Revolution* (reż. Jack O'Connell). Autorzy umożliwili młodemu kontestatorom przemawianie własnym głosem, zarejestrowali ich wypowiedzi, a następnie zmontowali je, wzbogacając całość fragmentami muzycznymi, scenami tańca i zażywania narkotyków. Niemal w tym samym czasie co *Revolution* na ekrany kin trafił nakręcony przez Barry'ego Feinsteina, utrzymany w podobnym duchu, dokument *You Are What You Eat*. W przeciwieństwie do dzieła O'Connella filmowcy odpowiedzialni za *You Are What You Eat* sprowadzili słowo na dalszy plan, skupiając swą uwagę niemal wyłącznie na muzyce, tańcu i wizualnych aspektach ruchu hipisowskiego. Efektem takiego zabiegu było powstanie bardzo psychodelicznego i – jak można by dziś powiedzieć – teledyskowego w swej formie obrazu. Jego największymi atutami były efektowne zdjęcia oraz ścieżka dźwiękowa z utworami w wykonaniu Paula Butterfielda i The Electric Flag.

Dobre przyjęcie filmów O'Connella i Feinsteina oraz medialność i nośność tematu sprawiły, że dokumentaliści coraz chętniej sięgali po problematykę związaną z *flower power* – do 1970 roku zrealizowano całkiem sporą liczbę tego typu produkcji. Najważniejsze z nich to: *Monterey Pop* (1968, reż. Donn Alan Pennebaker), *Woodstock* (1970, reż. Michael Wadleigh), *Like It Is* (1968, reż. William Rotsler) oraz *The Hog Farm Movie* (1970, reż. David Lebrun).

Wraz z następującym na początku lat siedemdziesiątych schyłkiem ery „dzieci kwiatów” liczba nowych tytułów nawiązujących do tego rodzaju tematyki zaczęła stopniowo spadać. Poglębiająca się z każdym dniem niechęć amerykańskiego społeczeństwa do długowłosych kontestatorów, na którą wpływ miały między innymi sprawa Mansona, tragedia na festiwalu Altamont czy coraz poważniejszy problem narkotyków wśród młodych, znalazła swe odbicie w wymowie powstających wówczas filmów. Autorzy częściej niż miało to miejsce w poprzedniej dekadzie ukazywali destrukcyjne aspekty ruchu. Dużą popularność zdobywały obrazy takie, jak *Gimme Shelter* (1970, reż. Albert Maysles i David Maysles) czy *Manson* (1973, reż. Robert Hendrickson i Lawrence Merrick). Zaznaczyć należy także, że spory procent realizowanych po roku siedemdziesiątym dokumentów stanowiły filmy muzyczne, tak zwane *rockumentary*. Ich twórcy koncentrowali się głównie na członkach zespołów, sprowadzając publiczność jedynie do roli tła. Za przykład posłużyć może *Cocksucker Blues* (1972, reż. Robert Frank) – kolejne po *Gimme Shelter* dzieło, którego bohaterami uczyniono grupę The Rolling Stones, czy *Jimi Plays Berkeley* (1971, reż. Peter Pilafian) – produkcja dokumentująca koncert Jimiego Hendrixa w Berkeley w 1970 roku.

Powstałe między rokiem 1967 a 1975 obrazy prezentowały różny poziom artystyczny oraz poznawczy. Część była rezultatem eksperymentów z nowym sprzętem, część nakręcono tylko i wyłącznie z chęci zysku, jaki przynosiła eksploatacja tematyki *flower power*. Jednak zdecydowana większość z nich podzieliła ten sam los – została zapomniana. Wyjątkiem od tej reguły są trzy dzieła, mianowicie: *Monterey Pop* Pennebakera, *Woodstock* Wadleigha

oraz *Gimme Shelter* braci Maysles, filmy niezwykle różnorodne i ukazujące odmienne oblicza hipizmu. Rozbieżność w sposobie prezentacji ruchu oraz stosunkowo duża popularność tych tytułów sprawiają, że można je uznać za najbardziej reprezentatywne spośród wszystkich wówczas zrealizowanych filmów dokumentujących ruch hipisowski.

## Monterey Pop – początek

Monterey Pop Festival – tak brzmiała oficjalna nazwa muzycznej imprezy zorganizowanej w Monterey w Kalifornii w dniach od 16 do 18 czerwca 1967 roku. W ciągu trzech dni trwania festiwalu licznie przybyła publiczność (szacuje się, że koncerty obejrzało wówczas około 60 tysięcy ludzi<sup>4</sup>) podziwiała występy wykonawców, wśród których najważniejszymi byli: Big Brother and the Holding Company, The Who, Grateful Dead, The Jimi Hendrix Experience, The Mamas & the Papas, The Byrds oraz Jefferson Airplane<sup>5</sup>. Zakończony organizacyjnym sukcesem wydarzenie istotnie wpłynęło na dalszy rozwój ruchu hipisowskiego oraz muzyki z nim związanej. John Bassett McCleary<sup>6</sup> w ten sposób pisał o przełomowym znaczeniu festiwalu w Monterey:

Międzynarodowy Festiwal Muzyki Pop w Monterey nie był zwykłym muzycznym wydarzeniem. Nie była to również wymówka młodzieży wymyślona po to, by uczestniczyć w lekkomyślnych zabawach. Festiwal zapoczątkował nowy rodzaj młodzieżowych zlotów, zainicjował również powstanie nowatorskich form muzyki. Ponadto, był on początkiem politycznego i duchowego ruchu. Każdy, kto wziął w nim udział, przechodził pod jego wpływem wyraźną przemianę<sup>7</sup>.

Znaczenie i rangę wydarzenia w porę dostrzegli również dokumentaliści. Jednym z nich był Donn Alan „D.A.” Pennebaker, autor *Monterey Pop*, dzieła zrealizowanego w trakcie trwania imprezy. W założeniach twórców (oprócz Pennebakera pod dziełem podpisało się jeszcze pięciu autorów) obraz ten nie miał być jednak dokumentem *sensu stricto*, a jedynie filmem muzycznym zmontowanym z fragmentów poszczególnych występów<sup>8</sup>. Z perspektywy czasu

---

<sup>4</sup> Pierwszego dnia festiwalu na terenie imprezy przebywało około 30 tysięcy osób, liczba ta wzrosła dwukrotnie w trakcie trzeciego dnia – w dniu tym zaplanowano występy największych gwiazd, między innymi Jimiego Hendrixa i zespołu The Who. Zob. *The 60s Official Site*, [online] <[http://www.the60sofficialsite.com/Summer\\_of\\_Love.html](http://www.the60sofficialsite.com/Summer_of_Love.html)>, dostęp: 22.04.2013.

<sup>5</sup> Wśród wykonawców znaleźli się reprezentanci różnych stylów muzycznych, od folk rocka i popu, przez bluesa, kończąc na rocku psychodelicznym. Łącznie na scenie wystąpiło ponad 20 zespołów oraz kilku artystów solowych.

<sup>6</sup> John Bassett McCleary w latach sześćdziesiątych zajmował się fotografią muzyczną, jest też autorem książki *Hippie Dictionary: A Cultural Encyclopedia of the 1960s and 1970s*, pracy poświęconej zagadnieniom kontrkultury lat sześćdziesiątych.

<sup>7</sup> Cyt. za: R. Brownell, *American Counterculture of the 1960s*, Farmington Hills (USA) 2011, s. 47.

<sup>8</sup> Zob. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000, s. 132–133.

trudno wszakże odbierać *Monterey Pop* inaczej niż jako świadectwo narodzin duchowego ruchu, o którym pisał McCleary.

Film nakręcono z poszanowaniem zasad kina bezpośredniego – Pennebaker nie zastosował komentarza objaśniającego wydarzenia przedstawione na ekranie i jednocześnie ograniczył wypowiedzi uczestników festiwalu niemal do minimum. Tłum „przemawia” ubiorem, mimiką, ruchem, reakcją na konkretne występy. Co istotne, możliwości zabrania głosu zostali pozbawieni również wykonawcy – z ich ust nie padają żadne polityczne deklaracje czy też religijne manifesty, wszystko to zastępuje muzyka i wywoływane przez nią emocje.

Jaki zatem wizerunek hipizmu wylania się z dzieła Pennebaker’a? Już pierwsze sceny filmu, przedstawiające przybywającą na teren festiwalu publiczność, wskazują, że sympatia twórców leży po stronie uczestników imprezy. Sekwencja otwierająca ukazuje młodych, radosnych ludzi wspólnie przygotowujących się do przeżywania muzycznego święta. Kolorowy tłum tańczy i śpiewa, w tle słychać utwór *San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)*<sup>9</sup>. Wśród przybyłych nie ma pijanych czy też zamoczonych innymi używkami. Całość sprawia bardziej wrażenie rodzinnego pikniku niż rockowego koncertu skierowanego do kontestującej młodzieży (tego rodzaju skojarzenia zostały wzmocnione przez powtarzające się wielokrotnie ujęcia dzieci i zwierząt przebywających na terenie festiwalu).

Mimo że większość zrealizowanego przez Pennebaker’a materiału stanowią fragmenty poszczególnych występów, to jednak w trakcie ich prezentacji autor nie zapomniał o zebranej pod sceną publiczności. Sekwencje przedstawiające muzyków na scenie zestawiono z ujęciami ukazującymi reakcje słuchaczy. I w tym przypadku obraz jest dość jednoznaczny. Uczestnicy festiwalu przeżywają muzykę każdy na swój sposób, jednak wśród tłumu nie widać żadnych waśni czy nieporozumień. Motocykliści odziani w skórzane kurtki z logo Hells Angels podziwiają występy, siedząc w jednym rzędzie z Afroamerykanami i hipisami, a widz odnosi wrażenie, że na czas festiwalu porzucano wszelkie animozje. Idylliczny charakter tej imprezy jest widoczny prawie w każdej scenie filmu. Pennebaker szczególnie mocno zaakcentował ów wątek w ostatniej, niemal dwudziestominutowej sekwencji, przedstawiającej koncert Raviego Shankara. Długie ujęcie prowadzone wzdłuż festiwalowego tłumu ujawnia różnorodność – ale i jedność – zebranych w tym miejscu ludzi. Wrażenie mistycznego wymiaru tego wspólnotowego wydarzenia potęguje hipnotyzująca raga w wykonaniu indyjskiego mistrza sitara.

*Monterey Pop* – wbrew słowom Pennebaker’a – niesie ze sobą sporą liczbę znaczeń i nie może być traktowany tylko i wyłącznie jako film *stricte* muzyczny. Podobnego zdania jest też Mirosław Przylipak:

---

<sup>9</sup> Utwór wykonywany przez Scotta McKenziego (skomponowany przez Johna Phillipa z zespołu The Mamas & the Papas) był oficjalną piosenką promującą festiwal w Monterey, stał się również jednym z hymnów pokolenia „dzieci kwiatów”. Zob. *The 60s Official Site*, [online] <[http://www.the6sofficialsite.com/Summer\\_of\\_Love.html](http://www.the6sofficialsite.com/Summer_of_Love.html)>, dostęp: 23.04.2013.

Czy więc istotnie *Monterey Pop* nie przekazuje żadnych znaczeń? Z całą pewnością jest dokumentem epoki. Zarówno zachowanie ludzi na scenie, jak i tych na widowni o czymś świadczy. Wszak wielkie koncerty rockowe nie były wówczas jedynie imprezami muzycznymi, lecz manifestami jedności, wrażliwości, stylu bycia nowego pokolenia. *Monterey Pop* dokumentuje rozluźnienie norm obyczajowych. Ludzie ubierają się i zachowują swobodniej, manifestują swoje emocje, ujawniają swoje przeżycia<sup>10</sup>.

Istotnie, *Monterey Pop* można uznać bardziej za dokument epoki, za zapis dotyczący konkretnego jej wycinka – obejmujący narodziny hipizmu, niż za rzetelną relację z festiwalu w Monterey. Obraz pozbawiony jest bowiem obiektywizmu. Brak scen ukazujących negatywne aspekty hipisowskiej rewolucji podkreśla jej ówczesny, stosunkowo jeszcze niewinny charakter. Z pewnością na terenie pola biwakowego, zorganizowanego wokół sceny, zdarzały się różnego rodzaju konflikty czy nieporozumienia, a i od strony organizacyjnej nie wszystko wyglądało tak, jak przedstawiono to w filmie, jednak, ze względu na wielkość grupy ludzi połączonych wspólną ideą i muzyką, Pennebaker postanowił pominąć te kwestie, skupiając swą uwagę wyłącznie na elementach pozytywnych. Uderzająca w *Monterey Pop* jest również nieobecność wątków dotyczących narkotyków. W filmie nie ma ani jednej sceny zażywania środków psychoaktywnych. Tego typu skojarzenia mogą budzić jedynie sekwencje ukazujące psychodeliczne wizualizacje wyświetlane za plecami niektórych z występujących artystów, jednak autorzy nawet przez moment nie sugerują, że zebrana w Monterey publiczność mogłaby pozostawać pod wpływem jakichkolwiek używek.

Hipizm w *Monterey Pop* pozbawiony jest zatem wszelkich wad, twórcy przedstawili tę subkulturę w niezwykle atrakcyjny i pociągający sposób. Kolorowe, fantazyjne stroje uczestników festiwalu oraz radość wypisana na ich młodzieńczych twarzach urzekają do dziś. *Monterey Pop* należy więc traktować raczej jak odbicie samej idei niż wiarygodny obraz jej urzeczywistniania.

## Woodstock – pierwsze symptomy końca

Festiwal Woodstock to jedno z najbardziej zmitologizowanych wydarzeń związanych z hipisowską rewoltą lat sześćdziesiątych. Impreza odbywała się od 15 do 18 sierpnia 1969 roku w miejscowości Bethel<sup>11</sup>. Przed ogromną publicznością (w wydarzeniu uczestniczyło ponad 500 tysięcy ludzi<sup>12</sup>) wystąpili wówczas między innymi: Carlos Santana, Canned Heat, Janis Joplin i The

<sup>10</sup> M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 135.

<sup>11</sup> Początkowo myślano o miastach Woodstock (stąd nazwa festiwalu) bądź Wallkill. Jednak ze względów organizacyjnych (oraz niechęci społeczności lokalnej) przeniesiono go na farmę Maxa Yasgura w Bethelu. Zob. *Encyclopaedia Britannica*, [online] <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/647675/The-Woodstock-Music-and-Art-Fair>>, dostęp: 24.04.2013.

<sup>12</sup> Zob. portal *Woodstock Story*, [online] <<http://www.woodstockstory.com/woodstock1969.html>>, dostęp: 19.04.2013.

Kozmic Blues Band, Creedence Clearwater Revival, Joe Cocker and The Grease Band oraz Jimi Hendrix i Gypsy Sun & Rainbows. W założeniach koncert w Bethelu miał mieć charakter płatny<sup>13</sup>. Niespodziewanie duże zainteresowanie festiwalem sprawiło jednak, że organizatorzy – pod naciskiem ogromnej liczby osób nieposiadających biletów, a przybyłych na miejsce – podjęli decyzję o niepobieraniu opłat za wejście na teren wokół sceny, czyniąc tym samym Woodstock największym darmowym koncertem rockowym tamtych czasów.

Świadkiem i współuczestnikiem wydarzeń rozgrywających się na farmie Maxa Yasgura w sierpniu 1969 roku był między innymi filmowiec Michael Wadleigh. W trakcie trwania imprezy wraz z niewielką ekipą<sup>14</sup> zrealizował jeden z najgłośniejszych dokumentów muzycznych w historii kina. Mający swoją premierę w 1970 roku, ponadtrzygodzinny *Woodstock* nie tylko przyczynił się do powstania i rozwoju nurtu zwanego *rockumentary*, ale i wpłynął na sposób postrzegania kontrkulturowych ruchów lat sześćdziesiątych.

O tym, jaki obraz festiwalu nakreślił w swym dziele Wadleigh, bardzo dużo mówi już pierwsza scena filmu: oto będący w podeszłym wieku właściciel jednego z mieszczących się w Bethelu lokali wygłasza krótki monolog:

Nazywam się Sidney Westerfeld. Jestem właścicielem tej starej tawerny [...] Byłem tu, kiedy zaczęli napływać ludzie, spodziewaliśmy się pięćdziesięciu tysięcy, a musiało być ich z milion! [...] Te dzieciaki były wspaniałe, nie mogę powiedzieć złego słowa. To było „proszę pana” tu, „proszę pani” tam, i „dziękuję” tu, i „dziękuję” tam. Kompletnie nikt nie ma prawa narzekać na tych młodych ludzi. To było coś wielkiego – gigantyczna impreza! Świat nigdy nie widział czegoś podobnego – wielka rzecz! Przekonają się o tym wszyscy, którzy przeczytają gazety i obejrzą ten film, to naprawdę jest coś!

Decyzja o umieszczeniu w sekwencji otwierającej film tej właśnie wypowiedzi może sugerować charakter oraz wymowę dzieła. I rzeczywiście, *Woodstock* ukazuje festiwal w korzystnym świetle, podkreślając jego rangę i niepowtarzalność. Mimo wszystko jednak Wadleigh daleki jest od jednostronności charakterystycznej dla tytułu zrealizowanego dwa lata wcześniej przez Pennebakera – w przeciwieństwie do autora *Monterey Pop* nie uciekł on od tematów niewygodnych czy kontrowersyjnych, odkrywając przed widzami niemal każdy aspekt festiwalowej rzeczywistości.

Najważniejszym elementem tej rzeczywistości byli jej twórcy – hipisi – i to właśnie oni stali się bohaterem zbiorowym *Woodstocku*. Jak zatem według Wadleigha wyglądał ruch *flower power* w połowie 1969 roku? W kontekście rozważań nad wizerunkiem przedstawionego w filmie hipizmu szczególnie

<sup>13</sup> Bilety sprzedawano w cenach od 18 do 24 dolarów (biorąc pod uwagę inflację, dziś jest to równowartość około 100 dolarów). Zob. *The 60s Official Site*, [online] <[http://www.the60sofficialsite.com/Woodstock\\_Rock\\_Festival.html](http://www.the60sofficialsite.com/Woodstock_Rock_Festival.html)>, dostęp: 17.04.2013.

<sup>14</sup> Do rejestracji festiwalu wykorzystano dwanaście kamer, których obsługa nie wymagała jednak dużej ekipy – był to lekki, przenośny sprzęt, z tego względu w realizacji zdjęć uczestniczyli zazwyczaj tylko operator i dźwiękowiec. Zob. J. Toeplitz, *Nouy film amerykański*, Warszawa 1973, s. 104.

istotne wydają się wypowiedzi samych uczestników festiwalu (inaczej niż w *Monterey Pop*, dużą część *Woodstocku* stanowią miniwywiady przeprowadzane z publicznością, muzykami oraz mieszkańcami Bethelu). Kontestatorzy wygłaszają opinie na różne tematy, od kwestii związanych z życiem duchowym, po stosunek do narkotyków, wolnego seksu, wojny w Wietnamie i polityki. Tak o znaczeniu tych scen pisał przed laty Jerzy Toeplitz:

Z wypowiedzi uczestników festiwalu w Woodstock można sobie ukształtować poglądy na szczerłość zwolenników tych haseł. Łatwo zarzucić im naiwność, młodzieńczy, a może nawet dziecinny idealizm, brak konkretnego programu działania itd., ale to wszystko nie podważa wiary w wyznawane ideały. Słowa młodych widzów i słuchaczy i słowa piosenek wykonywanych na estradzie mają jednakowe brzmienie – są apelem o uczciwość w postępowaniu, zerwanie z kompromisami i zakłamaniem, walkę ze stylem i sensem życia narzuconym przez „establishment”. Na ekranie pojawili się przedstawiciele innej Ameryki, nowego społeczeństwa amerykańskiego<sup>15</sup>.

Treść składanych przed kamerą deklaracji bardzo wiele mówi o naturze i kondycji ówczesnego ruchu hipisowskiego. Większość wypowiedzi ma podobny charakter. Wyraźnie widoczna jest spójność myślowa młodych kontestatorów. Zebrani pod sceną ludzie reprezentują kontrkulturę w pełni ukształtowaną, posługującą się konkretnymi hasłami oraz argumentami. Dla młodej publiczności hipizm nie jest jedynie modą czy chwilowym trendem. Ów ruch to dla nich pewnego rodzaju idea, filozofia, według zasad której pragną żyć.

Ogromną ilość informacji na temat przybyłej do Bethelu publiczności niosą ze sobą sekwencje muzyczne oraz fragmenty przedstawiające relacje panujące między uczestnikami festiwalu. Sceny koncertowe zmontowano tak, aby poprzez warstwę tekstową uzupełniały słowa młodych ludzi. W podobny sposób wykorzystano materiał nakręcony na terenie pola biwakowego znajdującego się wokół sceny. Wadleigh ukazuje zachowania i postawy woodstockowiczów, zestawiając je z ich wypowiedziami oraz słowami wykonywanych przez muzyków piosenek. Reżyser szczególnie mocno podkreśla wspólnotowy charakter całego wydarzenia. Tłum zebrany wokół sceny na trzy dni trwania imprezy staje się dla jej uczestników substytutem społeczeństwa. Młodzi wspólnie bawią się, jedzą, śpią, piją, rozmawiają o tym, co dla nich ważne. Większość zachowań i wypowiedzi publiczności cechuje znaczny infantylnizm oraz dziecinny wręcz idealizm. O tym aspekcie *Woodstocku*, a także o wspólnotowej naturze festiwalowego tłumu – i kontrkultury hipisowskiej w ogóle – w ten sposób pisała Bożena Syc-Gierat:

Film ten jest porywającym obrazem tęsknoty za uciekającym z dnia na dzień dzieciństwem, próbą rozciągnięcia jego praw na całe życie. Kolorowy tłum porusza się w dziecięcej sferze myślenia pierwotnego, z jego wiarą w magię, niepełnym oderwaniem od natury, z odmową indywidualizacji. Film eksponuje to w charakterystycznych scenach, jak np. ta najbardziej znana o zaklinaniu deszczu, kiedy to wszyscy zgromadzeni wielkim głosem wołają do zbierających

<sup>15</sup> Tamże, s. 104–105.

się chmur: „No rain!”. Niebo nie słucha wezwania młodych, zaczyna się ogromna ulewa, którą jednak te pogodzone z naturą dzieci szybko wykorzystują do radosnego ślizgania i taplania się w błocie, do nagej kąpieli w strugach deszczu. Wielu usiłuje schować się pod duże kawałki folii i już po chwili pole wokół sceny pokrywa się foliowymi wzgórkami, z których każdy kryje dwoje bądź grupkę przyciśniętych do siebie, odgrodzonych od świata młodych ludzi. Poruszające się pod zaparowaną folią ledwo rozpoznawalne zarysy postaci kojarzą się ze zrealizowanym pragnieniem powrotu do łona matki, z wielokrotnie głoszoną przez kontrkulturę ucieczką<sup>16</sup>.

Kolektywny charakter festiwalu oraz ruchu *flower power*, o którym wspomina cytowana autorka, szczególnie widoczny jest w scenach wspólnego picia alkoholu oraz zażywania narkotyków przez uczestników koncertów. Wadleigh nie przemilczał bowiem tej kwestii, czyniąc motyw używek jednym z ważniejszych elementów swojego filmu. Butelki z winem, skręty z marihuaną oraz „znaczkę pocztową” nasączoną LSD krążą wśród zebranej pod sceną publiczności. W tłumie nie widać dealerów, młodzi dzielą się przywiezionymi ze sobą używkami z innymi, nikt nie przyjmuje od nikogo żadnych pieniędzy, jako że i w tym przypadku panuje zasada wspólnego mienia. Wątek narkotyków w filmie *Woodstock* przedstawiono w sposób jednoznacznie pozytywny. Co prawda, inaczej niż w *Monterey Pop*, wśród uczestników koncertu widoczne są osoby w stanie znacznego odurzenia, jednak ukazano je raczej w korzystnym świetle, bo bez oznak *bad tripów* – „złych podróży”, czyli negatywnych reakcji organizmu na narkotyki. Wyjątkiem od tej reguły jest sekwencja, w której pracujący na miejscu lekarz informuje, że na terenie festiwalu zdarzył się przypadek śmiertelnego przedawkowania heroiny.

Wspomniana powyżej scena nie jest jedynym fragmentem filmu rzucającym nieco inne światło na festiwal i zebraną w Bethelu publiczność. Wadleigh zawarł w *Woodstocku* ujęcia przedstawiające między innymi dewastację ogrodzenia okalającego teren farmy Maxa Yasgura, zagubionych wśród tłumu młodych ludzi, wypowiedzi uczestników narzekających na brak wody, jedzenia i środków czystości czy niemożność powrotu do domu ze względu na całkowicie zablokowane drogi dojazdowe. Sceny te, umieszczone w kilkuminutowej sekwencji zawierającej wspomniane wcześniej oświadczenie lekarza, mimo że stanowią zaledwie mały procent całego materiału, znacznie zwiększają obiektywizm filmu – zwłaszcza w porównaniu z *Monterey Pop*. Wadleigh ukazuje w nich efekty źle pojmowanej wolności, która w niedługim czasie miała przyczynić się do upadku samego ruchu.

Wspomniane fragmenty nie zmieniają jednak wymowy całego dzieła. Autor spogląda na subkulturę spod znaku *flower power* z niezwykłą sympatią oraz nadzieją na to, że te idee oraz młodzieńcza energia w rzeczywistości są w stanie zdziałać wiele, tchnąć nowego ducha w amerykańskie społeczeństwo. Taki też wydźwięk mają zarejestrowane na potrzeby filmu wypowiedzi

<sup>16</sup> B. Syc-Gierat, *Raj odnaleziony*, w: *Film i kontekst*, red. A. Jackiewicz, Wrocław 1988, s. 67.



mieszkańców Bethelu. Oczywiście i wśród nich zdarzają się opinie mniej życzliwe w stosunku do długowłosych kontestatorów, jednak zdecydowana większość rozmówców odnosi się zarówno do imprezy, jak i samych hipisów w sposób przychylny, a nawet entuzjastyczny. Za swoistą puentę dzieła Wadleigha można uznać scenę, w której komendant policji w ten oto sposób wyraża się o przybyłych na festiwal młodych ludziach:

W porównaniu do tego, co słyszałem z wcześniejszych źródeł, [...] jestem bardzo mile zaskoczony. Cieszę się, że mogę powiedzieć, iż obywatele naszego kraju powinni być z nich dumni. Nieważne, jak się ubierają lub jakie mają włosy, to ich prywatna sprawa. Najważniejsze jest to, co dzieje się wewnątrz nich samych. Ich zachowanie jest nie do zakwestionowania – to niekwestionowani dobrzy, amerykańscy obywatele.

Co ciekawe, autorzy dzieła z dużą niechęcią podeszli do interlokutorów negatywnie nastawionych w stosunku do festiwalowej publiczności, prezentując ich jako ludzi prostych, nienowoczesnych oraz cechujących się podwójną moralnością.

Film Wadleigha to swoisty hołd złożony hipisowskiej rewolcie. Obraz ukazuje ruch w szczytowym okresie jego rozwoju, kiedy utopijna idea budowy nowego społeczeństwa, opartego na miłości, równości i pokoju, była wciąż żywa. Reżyser nie stworzył jednak dzieła jednowymiarowego, przedstawił kontestatorów w sposób naturalny, zwracając uwagę na różnorodne aspekty hipisowskiej kontrkultury, w tym także te zapowiadające niechybny koniec ery „dzieci kwiatów”.

## ***Gimme Shelter* – w cieniu tragedii**

Osiem miesięcy po premierze filmu Wadleigha na ekrany kin w całych Stanach Zjednoczonych wszedł obraz *Gimme Shelter* autorstwa Alberta i Davida Mayslesów. Dokument relacjonował ostatni etap trasy koncertowej po Stanach Zjednoczonych, w którą zespół The Rolling Stones wyruszył pod koniec 1969 roku, ze szczególnym uwzględnieniem tragicznego w skutkach darmowego festiwalu Altamont<sup>17</sup>. Feralny koncert został zorganizowany 6 grudnia 1969 roku na terenie toru wyścigowego leżącego między miastami Tracy i Livermore w stanie Kalifornia, a główną atrakcją imprezy miał być występ Anglików, którzy promowali wówczas swój najnowszy album, zatytułowany *Let It Bleed*. Oprócz The Rolling Stones na scenie w roli supportów pojawili się Carlos Santana z zespołem, The Flying Burrito Brothers, Jefferson Airplane oraz Crosby, Stills, Nash & Young.

Inicjatorzy koncertu – wśród nich Michael Lang, jeden z autorów sukcesu Woodstock – od początku borykali się z ogromnymi problemami, począwszy od znalezienia odpowiedniego miejsca, przez budowę sceny, kończąc na zapew-

<sup>17</sup> J.B. Vogels, *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, Carbondale 2005, s. 75.

nieniu bezpieczeństwa przybyłej publiczności. W rezultacie wydarzenie zorganizowano w miejscu przypadkowym, muzycy zagrali na zbyt niskiej, a przez to niezbyt bezpiecznej scenie, a w roli ochrony zaangażowano motocyklowy gang Hells Angels. I to właśnie wybór „Angelsów” okazał się największym błędem Langa oraz jego współpracowników. Agresywni, będący pod wpływem narkotyków i alkoholu motocykliści nie tylko nie wywiązywali się ze swoich obowiązków, ale sami wszczynali burdy oraz zamieszki<sup>18</sup>. W rezultacie doszło do tragedii – podczas występu The Rolling Stones z rąk Hells Angels śmierć poniósł Meredith Hunter<sup>19</sup>, jeden z fanów zespołu, a kilkanaście innych osób zostało rannych<sup>20</sup>. Koncert Anglików zakończył totalny chaos. Przerażeni muzycy byli zmuszeni do pospiesznej ewakuacji z festiwalowej sceny, a wybawieniem dla nich okazał się podstawiony przez organizatorów śmigłowiec, dzięki któremu bezpiecznie opuścili teren toru wyścigowego Altamont.

O charakterze wydarzenia oraz jego wpływie na upadek hipizmu w ten sposób opowiadał Keith Richards, gitarzysta i współzałożyciel The Rolling Stones, naoczny świadek tragedii:

Powstała wielka komuna, która wyskoczyła na dwa dni spod ziemi. Nastrój i obraz był bardzo średniowieczny, faceci z dzwonekami intonujący: „haszysz, pejotl”. Wszystko to można zobaczyć na filmie *Gimme Shelter*. Kulminacja hipisowskiej komuny i tego, co może się stać, gdy coś pójdzie nie tak. Byłem zaskoczony, że nie skończyło się to gorzej. Altamont pokazało ciemną stronę ludzkiej natury [...]. Angels pokazali, co może się stać w jądrze ciemności, po powrocie do poziomu jaskiniowców, w ciągu kilku godzin. [...] Dla mnie to był koniec marzeń<sup>21</sup>.

Wielu ówczesnych obserwatorów kontrkulturowych ruchów młodzieżowych podzielało opinię Richardsa, uznając Altamont Speedway Free Festival za początek końca ery *flower power*. W takim też duchu utrzymany został film braci Mayslesów, daleki w swej wymowie od idyllicznych obrazów pokroju *Monterey Pop*, czy – w mniejszym stopniu – *Woodstock*. Autorzy skupili się na prezentacji destruktywnych cech upadającego ruchu. Symbolem hipizmu w *Gimme Shelter* nie są już kwiaty, kolorowe koraliki oraz muzyka, ich miejsce zajmuje tanie wino, kiepskiej jakości narkotyki oraz brud, chaos i kompletny brak jakiegokolwiek subordynacji. Mimo że głównymi bohaterami filmu uczyniono muzyków z The Rolling Stones, to jednak właśnie sceny ukazujące zebrany na terenie festiwalu tłum oraz jego zachowanie pozostają w pamięci najdłużej.

<sup>18</sup> Motocykliści atakowali zarówno publiczność, jak i występujących na scenie muzyków. Ofiarą ataków Hells Angels był między innymi Marty Balin, wokalista zespołu Jefferson Airplane. Zob. B. Szurik, *Woodstock i Altamont. Lato i zima rockowej kontrkultury*, „Hi-Fi i Muzyka” 2010, nr 9, s. 91.

<sup>19</sup> C. Gair, *The American Counterculture*, Edynburg 2007, s. 205.

<sup>20</sup> Łącznie w trakcie festiwalu śmierć poniosły cztery osoby (trzy pozostałe zgony były wynikiem nieszczęśliwych wypadków). Zob. J. Fox, K. Richards, *Życie. Autobiografia*, Warszawa 2011, s. 281.

<sup>21</sup> J. Fox, K. Richards, dz. cyt., s. 281.

Uderzająca w porównaniu do dzieł Wadleigha i Pennebakera jest w *Gimme Shelter* mnogość sekwencji obrazujących młodych będących pod wpływem alkoholu i narkotyków. Nie są to jednak sceny radosnej zabawy. Wśród oduńczonych różnego rodzaju używkami widać objawy *bad tripów* – wiele osób leży bezwładnie na ziemi, w tłumie dostrzec można nagie sylwetki powykęcane w narkotycznych konwulsjach, z ust niektórych toczy się piana. W Altamont obecni są dealerzy, oferujący – za niewielkie pieniądze – wątpliwej jakości LSD, haszysz i pejotl. Podobnie jak w *Monterey Pop* oraz *Woodstock*, na terenie biwakowym można zauważyć dzieci, a także zwierzęta, jednak ujęcia przedstawiające niemowlęta oraz wałęsające się po okolicy psy zestawiono z fragmentami ukazującymi dorosłych pijących na umór bądź będących pod wpływem narkotyków i załatwiających swoje potrzeby fizjologiczne pod przydrożnymi słupkami i płotem otaczającym Altamont.

Zauważalny jest też brak kontroli organizatorów nad publicznością. Uczestnicy festiwalu nie słuchają poleceń Langa oraz jego współpracowników. Wchodzą na scenę oraz okalające ją rusztowania, napierają na strefę przeznaczoną dla czekających na swój występ muzyków. Na terenie festiwalu panuje całkowita anarchia podsycana agresywnym zachowaniem członków gangu Hells Angels. Spirala chaosu nakręca się z każdą godziną, wśród zebranych widać rannych i nieprzytomnych. Organizacyjne niedociągnięcia znane z imprezy w Bethelu wydają się niczym w porównaniu z absolutnym bałaganem na terenie Altamont w grudniu 1969 roku.

Niekorzystny wizerunek przybyłych utrwalają rozbudowane sekwencje koncertowe. W swojej relacji z Altamont autorzy umieścili fragmenty występów Flying Burrito Brothers, Jefferson Airplane oraz The Rolling Stones. Zachowanie zebranych pod sceną ludzi jest odległe od tego, co można zaobserwować w filmach Wadleigha i Pennebakera. Reakcje tłumu przypominają walkę o przetrwanie, daleko im do radosnego przeżywania muzyki płynącej ze sceny. Zamroczone używkami publiczność wchodzi w konflikty zarówno ze sobą, jak i czekającymi tylko na powód do bójki „ochroniarzami”. Spoglądając na uczestników festiwalu, trudno odnieść wrażenie, że biorą oni udział w muzycznym święcie na miarę Monterey czy Woodstock. O wyłaniającym się z *Gimme Shelter* wizerunku przybyłych na koncert hipisów tak pisał Bartosz Szurik:

Wszystko jest nie tak, jak powinno. Tłum to już nie odurzeni marihuaną i LSD szczęśliwi hipisi z Woodstock, ale po części przerażona, po części wściekła, otumaniona alkoholem i narkotykami masa. Fanki to nie rozkosznie piszczące nastolatki, ale wdrapujące się na scenę histeryczki. Bożyszczą sceny, pomimo szczerych chęci, nie radzą sobie z utrzymaniem spokoju, choć najwinnie sądzili, że potrafią grać na ludzkich emocjach nie gorzej niż na swoich instrumentach<sup>22</sup>.

*Gimme Shelter* od *Monterey Pop* i *Woodstock* odróżnia również obecność wątków politycznych (w filmie Pennebakera nie było ich w ogóle, u Wadleigha

<sup>22</sup> B. Szurik, dz. cyt., s. 91.

upolitycznienie ruchu było jedynie sugerowane). Bracia Mayslesowie umieścili w swym obrazie między innymi scenę zbiórki pieniędzy na rozwój i funkcjonowanie Czarnych Panter: sekwencja ukazuje młodą agitatorkę przedzierającą się przez odurzony narkotykami tłum, rozdającą ulotki oraz proszącą o wsparcie finansowe dla tej organizacji. Wymowny w tej kwestii jest również fragment przedstawiający kilku przybyłych na festiwal młodzieńców, którzy dumnym krokiem przemierzają pole biwakowe, dzierżąc w dłoniach czerwony sztandar. Przesłanie owych scen jest dość czytelne – zebrani pod sceną kontestatorzy nie są niewinnym, apolitycznym młodzieżowym ruchem znanym z początków kształtowania się hipizmu, a ukierunkowaną politycznie i światopoglądowo kontrkulturą.

Bracia Mayslesowie udokumentowali początek upadku ruchu, który porwał za sobą ogromną część ówczesnego młodego amerykańskiego pokolenia. Wydarzenia rozgrywające się na festiwalu Altamont były odległe od utopijnych wizji głoszonych przez protoplastów hipizmu, dlatego też autorzy ukazali je w sposób jak najbardziej dosadny. Obraz w jednoznacznie negatywnym świetle przedstawił ruch oraz jego członków. Mimo że atmosfera panująca w trakcie imprezy w dużej mierze wynikała z prowokacyjnego zachowania Hells Angels, to jednak winą za zaistniałą sytuację twórcy obarczyli również samą publiczność, zwracając uwagę na jej niesubordynację oraz impulsywność wywołaną alkoholem i narkotykami. Wymowa *Gimme Shelter* idealnie wpasowywała się w nastroje panujące w ówczesnej Ameryce, odzwierciedlała też podejście większej części społeczeństwa do młodzieżowej kontestacji. Również sam ruch nie był wówczas w najlepszej kondycji – na krótko przed premierą filmu w wyniku nadużywania środków odurzających śmierć ponieśli Jimi Hendrix oraz Janis Joplin, głośno było o trwającym właśnie procesie Charlesa Mansona i jego „rodziny”. Hipizm tracił popularność, hipisi byli postrzegani coraz częściej tylko i wyłącznie przez pryzmat narkotyków (miejsce marihuany i LSD zaczęły zajmować coraz bardziej niebezpieczne środki psychoaktywne, takie jak heroina czy kokaina) i rozwiązłości seksualnej, a tę złą opinię skutecznie utrzymywały media. Taki też obraz hipizmu ukazali w swym filmie bracia Mayslesowie. *Gimme Shelter* sytuuje się dokładnie na przeciwnym biegunie w stosunku do *Woodstocku*, a zwłaszcza *Monterey Pop*, odsłaniając przed widzami zupełnie inną twarz kontestacyjnego ruchu.

## Podsumowanie

Pomimo wspólnego tematu i podobnego okresu powstania, *Monterey Pop*, *Woodstock* i *Gimme Shelter* dzieli niemal wszystko. Różnice te są widoczne nie tylko w sposobie realizacji, ale i w samej treści oraz wymowie dzieł. Każdy z filmów dokumentuje subkulturę hipisowską w innej fazie jej rozwoju, akcentując najistotniejsze zjawiska zachodzące wśród tworzących ją ludzi. Obraz Pennebaker'a to wizja idei, kolorowy, efektowny, wręcz teledyskowy folder,

informujący o potencjale i atrakcyjności nowego młodzieżowego ruchu. Bardziej obiektywny *Woodstock* uzupełnia tę wizję o wypowiedzi młodych konstatatorów. Wadleigh podchodzi do kwestii hipisów z fascynacją i uznaniem, jednocześnie starając się zachować istotny w dokumentalizmie obiektywizm. Z kolei dzieło braci Mayslesów podejmuje tematykę *flower power* z perspektywy całkowicie odmiennej, przedstawiając zmierzch subkultury i wskazując na główne przyczyny jej upadku.

Zestawienie ze sobą omawianych filmów pozwala prześledzić ewolucję ruchu oraz zmiany zachodzące w postrzeganiu hipizmu przez ogół amerykańskiego społeczeństwa. *Monterey Pop*, *Woodstock* i *Gimme Shelter* ukazują odmienne twarze tego samego zjawiska, zwracając uwagę na istotne jego aspekty. Mimo że w oderwaniu od siebie obrazy te nie zawierają całościowej, rzetelnej informacji na temat ruchu, to jednak właśnie one odcisnęły wyraźne piętno na sposobie, w jaki dzisiejsza popkultura odnosi się do hipisowskiej mitologii. Wpływ tych trzech filmów na odbiór hipizmu był i jest niepodważalny. Powielane kadry przedstawiające kolorowy woodstockowy tłum, ujęcia z Altamont oraz sekwencje muzyczne z koncertu w Monterey złożyły się na ikonę kontrkultury *flower power* i są z nią kojarzone do dziś.

### Bibliografia

- Brownell R., *American Counterculture of the 1960s*, Farmington Hills 2011.  
Filipiak M., *Od subkultury do kultury alternatywnej – wprowadzenie do subkultur młodzieżowych*, Lublin 1999.  
Fox J., Richards K., *Życie. Autobiografia*, Warszawa 2011.  
Gair C., *The American Counterculture*, Edynburg 2007.  
Jankowski K., *Hipisi. W poszukiwaniu ziemi obiecanej*, Warszawa 2003.  
Przylipiak M., *Kino bezpośrednie 1960–1963*, Gdańsk 2007.  
Przylipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk 2000.  
Syc-Gierat B., *Raj odnaleziony*, w: *Film i kontekst*, red. A. Jackiewicz, Wrocław 1988.  
Szurik B., *Woodstock i Altamont. Lato i zima rockowej kontrkultury*, „Hi-Fi i Muzyka” 2010, nr 9.  
Toeplitz J., *Nowy film amerykański*, Warszawa 1973.  
Vogels B.J., *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*, Carbondale 2005.

Strony internetowe (dostęp: 17–24.04.2013)

<http://www.the60sofficialsite.com/>

<http://www.woodstockstory.com/>

<http://www.britannica.com/>

### Streszczenie

Celem artykułu jest omówienie sposobów obrazowania ruchu hipisowskiego w amerykańskim kinie dokumentalnym końca lat sześćdziesiątych XX wieku. Aby dokonać analizy wizerunku hipizmu, zestawiono ze sobą trzy najbardziej reprezentatywne filmy poruszające tę tematykę – *Monterey Pop* (1968, reż. Donn Alan Pennebaker), *Woodstock* (1970, reż. Michael Wadleigh) i *Gimme Shelter* (1970, reż. Albert i David Maysles). Przeprowadzając analizę kontekstową oraz badania komparatystyczne,

autor podejmuje się próby określenia i scharakteryzowania typowych dla dokumentalnego kina tamtego okresu metod ukazywania subkultury „dzieci kwiatów”. Artykuł dotyczy nie tylko wymowy omawianych filmów, porusza ponadto kwestię ewolucji samego ruchu oraz wpływu, jaki ta ewolucja wywarła na wydźwięk analizowanych dzieł.

### Summary

#### **The Hippie Movement in the Lens of Documentary Filmmakers**

This article reviews how the hippie movement was presented in the American documentary cinema of the late 1960s. An analysis of the subculture's image is made by comparing three of the most representative movies of this subject area, i.e. *Monterey Pop* (1968, directed by Donn Alan Pennebaker), *Woodstock* (1970, directed by Michael Wadleigh) and *Gimme Shelter* (1970, directed by Albert and David Maysles). The author of this article carries out a contextual analysis as well as comparative research in order to define and characterize typical methods of portraying flower children in documentary cinema at those times. Besides the meaning of the films mentioned above, the text also treats the evolution of the hippie movement itself and its influence on the analysed motion pictures' message.