

Paradiso

Een lege huls met uiteenlopende inhoud

Een sociaal-cultureel onderzoek naar muziek als nieuwe invulling van het weekend en 'emotionele groepsvorming' in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw.



Student: Guus Timmermans, s4606663
Opleiding: Bachelor Geschiedenis, Radboud Universiteit Nijmegen
Begeleider: Dr. Remco Ensel
Inleverdatum: 15 juni 2019, Nijmegen
Woordenaantal: 9560

Inhoudsopgave

Inleiding	3
1: De lange jaren zestig	8
2: Status Quaestionis	12
3: Emotiegeschiedenis, hoe werkt het?	17
4: Paradiso, een lege huls?	21
Conclusie	29
Bronvermelding	31
Literatuur en artikelen	31
Websites	34
Primaire Bronnen	36
Bijlagen	37

Inleiding

Poptempel Paradiso, liggend op een idyllische plek aan de Weteringenschans in het centrum van Amsterdam, heeft een eeuwenoude geschiedenis. Vele gebeurtenissen kleuren al bijna anderhalve eeuw de binnenkant - én de buitenkant - van het gebouw rijkelijk in: van vrome kerkdiensten door de kerkgemeenschap De Vrije Gemeente in de eerste 75 jaar, tot kraakacties, een walhalla aan drugs en alcohol, en legendarische concerten van onder andere Pink Floyd, The Rolling Stones en David Bowie.¹

Zelf heb ik met mijn band Foxlane de eer gehad om ook het podium te mogen betreden van dit veelgeprezen gebouw.² Toen ik het toneel betrad, gebeurde er iets gek: ik voelde mij zelfverzekerder dan ooit. Naast die positieve arrogantie zorgde het honderdtal meegereisde vrienden, familie en fans voor nog een onbekend gevoel: verbondenheid door middel van muziek. Hoewel zij in het publiek de songteksten mee stonden te zingen en ik op het twee meter hogere podium vol in de schijnwerpers stond, is er nog nooit een sterkere band geweest tussen mij en een hele groep mensen. Muziek en concertbeleving leken op deze manier voor een aparte nieuwe vorm van groepsgevoel te zorgen. Naderhand speelden allerlei vragen door mijn hoofd. Hoe zou het optreden voor de mensen in het publiek zijn geweest? Voelden zij dezelfde emoties die ik had ervaren en voelden zij ook deze enorme groepsidentiteit?

Natuurlijk is het voor een muzikant op het podium anders dan voor een bezoeker, maar sinds deze gebeurtenis is geen enkel concert in het voormalige kerkgebouw voor mij hetzelfde meer geweest. Of ik nu samen in een zogenoemde ‘moshpit’ de longen uit het lijf van een ander beukte bij een punkband of met de hele zaal muisstil naar een kalme akoestische singer-songwriter luisterde, het groepsgevoel kwam telkens terug. Als er ook maar één iemand van de normen en waarden van die ene avond afweek, reageerde de rest van publiek daar direct op. Zo geldt er per concert een andere vorm van sociale controle en kan één week in Paradiso zomaar zeven opeenvolgende avonden met zeven uiteenlopende normen en waarden hebben. Elk van deze avonden lijkt dan ook een ander soort groepsgevoel te hebben: van synchroon dansen en fysiek contact op een technofeest voor de jongere generatie tot meeklappen op de maat bij een folkband door mannen van middelbare leeftijd.

¹ R. van den Boogaard, *De religieuze rebellen van de Vrije Gemeente: De vergeten oorsprong van Paradiso* (Amsterdam 2018).

² ‘Paradiso-uit, altijd lastig: we gingen met Foxlane op stap naar de Grote Prijs van Nederland’, *The Daily Indie*,

² ‘Paradiso-uit, altijd lastig: we gingen met Foxlane op stap naar de Grote Prijs van Nederland’, *The Daily Indie*, <https://www.thedailyindie.nl/paradiso-uit-altijd-lastig-we-gingen-met-foxlane-op-stap-naar-de-grote-prijs-van-nederland/> (geraadpleegd 9 mei 2019).

De Nederlandse muzikwetenschapper en muziekjournalist Hester Carvalho beschrijft dit fenomeen in 1993 in een recensie van een boek van Lutgard Mutsaers: ‘Paradiso is als een lege huls die zich iedere avond laat kleuren door de optredende band - of het orkest - en het publiek dat er is neergestreken. In deze neutraliteit onderscheidt Paradiso zich van andere zalen. De nabijgelegen Melkweg bijvoorbeeld heeft altijd een verlopen toeristensfeer, welke avond je ook komt.’³ Paradiso neemt zo volgens Carvalho geen actieve houding aan in de groepsvorming, maar is slechts een lege huls. Met deze kennis lijkt Paradiso een ideaal uitgangspunt te zijn voor een sociaal-cultuurhistorisch onderzoek naar muziek en concertbeleving in combinatie met ‘emotionele groepsvorming’.

Paradiso is ontstaan uit een drang naar een eigen plek door de adolescenten in de jaren zestig van de twintigste eeuw en was niet de enige in zijn soort: In Nijmegen werd Doornroosje opgericht en in Eindhoven ontstond jongerencentrum Effenaar.⁴⁵⁶ Voordat het pand fungeerde als podium, heeft het driekwart van een eeuw geopereerd onder een religieuze agenda. Hoewel het perceel nooit de officiële benaming van kerk heeft gehad, is de overgang naar concertzaal in een decennium typerend voor de lange jaren zestig.⁷ De godsdienstige vereniging, de Vrije Gemeente, bestempelde het woord ‘kerk’ als taboe en wilde vanaf de oprichting in 1877 al een ‘plek zijn voor samenkomsten’.⁸ Ze zochten, buiten de christelijke tradities om, naar een geloofsbeleving, maar ook naar een groepsidentiteit.

Midden jaren zestig zocht ook generatie X, die in de wederopbouw na de Tweede Wereldoorlog opgroeide en zo van een toenemende welvaart kon genieten, naar een eigen identiteit. De jongeren vonden die door een andere levensstijl aan te nemen dan hun ouders en voorouders. Zelfontplooiing en rebellie tegen de normen en waarden van de Nederlandse maatschappij stonden centraal in deze ogenschijnlijke drastische overgang. Zo kenmerkt dit decennium zich onder andere met het begin van secularisatie en ontzuiling in Nederland.⁹ De achterliggende oorzaken van de cultuurverandering in de jaren zestig, zoals de ontkerkelijking en verzuiling van deze nieuwe generatie jongeren, zal in het volgend hoofdstuk verder worden toegelicht.

³ ‘Publiek bepaalt het gezicht van Paradiso’, *NRC*, <https://www.nrc.nl/nieuws/1993/11/05/publiek-bepaalt-het-gezicht-van-paradiso-7202111-a451935> (geraadpleegd 9 mei 2019).

⁴ R. Cavallo & D. Zuiderveld, ‘Van Vrije Gemeente tot Paradiso 125 jaar podium voor cultuur, maatschappij en muziek in Amsterdam’ *Over Holland* 3 (Delft 2006) 89-103.

⁵ M. Bugter & A. Guiking, *Doornroosje: 20 Jaar Jongerencentrum* (Nijmegen 1990).

⁶ N. Guns & K. Hill, *Memories Can't Wait: 40 Jaar Effenaar* (Eindhoven 2011).

⁷ Van den Boogaard, *De vergeten oorsprong van Paradiso*, 6.

⁸ *Ibidem*, 7.

⁹ J.C.H. Blom, ‘Nederland sinds 1830’ in: J.C.H. Blom en E. Lamberts, *Geschiedenis van de Nederlanden* (Amsterdam 2015) 381 – 451.

Een grote verandering in het nieuwe cultuurstelsel na de jaren zestig was dat het geloof de centrale positie, die het bijna twee millennia ingenomen had, was kwijtgeraakt in de Nederlandse samenleving. Dit kan mogelijk de opkomst van poppodia als Paradiso verklaren. Naast dat de gevestigde christelijke godsdiensten tradities en dogma's naleefden, zorgde het wekelijkse kerkbezoek in het weekend ook voor een vorm van sociabiliteit en groepsvorming. Dit was niet alleen een vorm van sociale controle, maar vaak ook de gehele sociale kring van een familie buiten de collega's van het werk om. De nieuwe verminderde centrale rol van de kerk in het ontzuilde Nederland heeft voor een deel van de bevolking gezorgd voor een andere invulling van het weekend en daarmee ook voor nieuwe vormen van sociale kringen, sociabiliteit en andere emotionele ervaringen.¹⁰ Dit betekent niet dat alle seculieren plotseling hun weekend gingen spenderen in jeugdhonken en aan andere nieuwe vormen van sociaal contact, zoals sport, concerten en politieke partijen, maar er lijkt wel enigermate sprake te zijn van een zekere causaliteit tussen ontkerkelijking en de nieuwe vormen van sociabiliteit.

Deze nieuwe manieren van sociaal contact staan centraal in dit onderzoek, dat met behulp van primaire bronnen een van de nieuwe vormen van emotionele groepsverbintenis bestudeert. De opkomst van popmuziek en poppodia worden, gekoppeld aan de additionele sociale aspecten en emotionele ervaringen, onderzocht aan de hand van de emoties van bezoekers van Paradiso in de jaren zestig en zeventig. Het poppodium heeft een database in het leven geroepen, waarin (ex)concertgangers, medewerkers en muzikanten - in die tijd was er volgens Hester Carvalho nauwelijks onderscheid te maken tussen deze drie groeperingen - hun ervaringen kunnen beschrijven.¹¹ Deze belevingen worden onderzocht aan de hand van de methodiek van de emotiegeschiedenis, waarbij niet de ratio en gedachtes van personen maar de gevoelens centraal staan. Zo tracht dit onderzoek de emoties te analyseren en een groepsgevoel in de jaren zestig en zeventig bij de concertgangers in Paradiso te ontdekken. Dit woordenboek aan gevoelens en groepsvorming kan naderhand gekoppeld worden aan de historische context en het theoretisch kader. Zo kan een deel van de culturele omslag verder worden toegelicht vanuit het perspectief van de nieuwe vorm van groepsvorming: bijeenkomen in een concertzaal.

De rode draad in dit onderzoek is dan ook de volgende vraag: hoe kwam 'emotionele groepsvorming' na de secularisatie in de jaren zestig tot stand met behulp van muziek en concertbeleving in Nederland? Hierbij worden de eerder genoemde primaire bronnen van poppodium Paradiso gebruikt als casus. Niet alleen omdat de database van primaire

¹⁰ R. Stokvis., *Lege Kerken, Volle Stadions: Sport en de sociale functies van religie* (Amsterdam 2014).

¹¹ H. Carvalho, *Paradiso 50 jaar: In 50 legendarische concerten*, (Amsterdam 2018).

emotiebronnen groot is of omdat het een van de grootste poppodia in Nederland is, maar ook om het speciale karakter van het voormalige kerkgebouw. De periode van dit onderzoek loopt van 1968, de officiële opening van Paradiso als poptempel, tot en met 1976. Dit laatste jaartal is zo gekozen omdat het een kantelmoment is in de geschiedenis van het poppodium: Paradiso dreigde toen failliet te gaan, de roemruchte naam zorgde voor veel ophef in het land en het muziekklimaat in Nederland én wereldwijd stond aan de vooravond van een nieuwe beweging, de punkscene. In 1977 trad de eerste punkband op, The Sex Pistols, waardoor de ‘hippiesfeer’ in Paradiso wegviel, het podium weer als vernieuwend werd beschouwd en de financiële zorgen verdwenen.¹² In dat zelfde jaar bekeerde een andere grote punkband, The Clash ‘in een keer alle hippies’.¹³ Zo lijkt 1976 het laatste jaar waar de cultuur, zoals beschreven in het volgende hoofdstuk, congruent is met de voorafgaande jaren.

Het onderwerp kan op verschillende manieren bekeken worden. Je kunt naar de fysieke context van het gebouw zelf kijken en de invloed hiervan op het groepsgebeuren. Zo is het opmerkelijk dat de naam Paradiso ook een hemelse verwijzing is en dat het gebouw in de hedendaagse volksmond een ‘poptempel’ wordt genoemd. Of je kunt de verschillende functies van Paradiso door de tijd heen onder de loep nemen en hoe groepen mensen acteerden binnen die functies: van ter communie gaan tot een muziek community. Kerk of muziekzaal, beide vormen een podium voor mensen die bij elkaar komen, eerst voor religie, later voor de popidolen als nieuwe goeden. Wat er dan met groepen bezoekers gebeurd is, los van het sacrale waar men wel of niet in gelooft, in wezen niets anders. Dit perspectief is echter te groot voor dit werkstuk. Hetzelfde geldt voor een meer psychologische invalshoek. Hierbij kan er gekeken worden naar de definitie van de mens als groepsdier dat het beste floreert in een omgeving van en met anderen. Om af te bakenen heb ik gekozen voor een generationeel-sociologische benaderingswijze met als methodiek de emotiegeschiedenis: welke emoties maakte Paradiso in de bezoekers los en hoe droegen deze bij aan een het groepsgevoel van een nieuwe generatie? Hierbij wordt er gekeken naar in hoeverre muziek een rol speelde bij het afzetten tegen de vorige generatie. Hier zit echter een paradox in: men zocht naar individualiteit en zelfontplooiing, weg uit de verdrukkende zuil en de sociale druk van de kerk, maar conformeerde zich tegelijkertijd juist weer in de eigen subcultuur waar weer nieuwe groepsnormen en -waarden ontstonden.

¹² ‘50 jaar Paradiso: van kerk naar roemruchte rocktempel’, *Max Vandaag*, <https://www.maxvandaag.nl/sessies/themas/terug-naar-toen/50-jaar-paradiso-van-kerk-naar-roemruchte-rocktempel/> (Geraadpleegd 9 mei 2019).

¹³ ‘De vijftig meest legendarische Paradiso shows’, *3voor12 VPRO*, <https://3voor12.vpro.nl/artikelen/overzicht/2018/Vijftig-jaar-Paradiso/De-vijftig-meest-legendarische-Paradiso-shows.html> (Geraadpleegd 9 mei 2019).

Omdat Paradiso pas vanaf 1968 als poppodium openging is de historische context van de jaren zestig van ondersteunend belang bij het beschrijven van de oprichting. Niet alleen dit decennium wordt gebruikt in dit onderzoek, ook de jaren zeventig worden onderzocht als effectuering van de situatie. Paradiso zat in deze tijd, zoals hierboven aangegeven, in een tweestrijd: óf een laagdrempelig hippiejeugdthunk blijven óf professionaliseren tot een volwaardige popzaal.¹⁴ De artiesten leken congruent te zijn en geluidsoverlast en buitensporige huisdealers waren een groot probleem. In het volgende hoofdstuk wordt de keuze voor de jaren zestig en zeventig verder toegelicht, wordt er meer historische context geboden en wordt het debat over de secularisatie en ontzuiling in dit tijdperk breder uitgemeten. Het hoofdstuk daarop volgend legt de geschiedschrijving van de emotiegeschiedenis uit. Vervolgens wordt Paradiso als casus gebruikt om de groepsvorming in de jaren zestig te ontdekken.

¹⁴ 'Paradiso 50 jaar', *Digitale Etalages*, <http://www.digitaleetalages.nl/thema/amsterdam/50-jaar-paradiso.html> (geraadpleegd 9 mei 2019).

1: De lange jaren zestig

Paradiso werd gebouwd in 1878. Negentig jaar na het plaatsen van de eerste steen kreeg het gebouw een nieuwe functie: 30 maart 1968 was het poppodium een feit.¹⁵ Slechts twee maanden voor deze officiële opening werd de Stichting Vrijtijdscentra Amsterdam opgericht om over deze transitie van het gebouw te waken.¹⁶ Het halfjaar na de institutionalisering van Paradiso op 23 februari 1967 was typerend voor deze culturele omslag. Na talloze discussies tussen de gemeente Amsterdam en vele vastgoedmakelaars die plannen hadden voor de kavel, kraakte een groep hippies, die zich hadden verenigd onder de naam van het underground weekblad *Hitweek*, het pand. Zij voerden actie voor een ‘eigen plek voor de jeugdcultuur’.¹⁷

Deze ontwikkelingen rond de officiële opening van Paradiso waren niet alleen het begin van een notoire toekomst van het ‘kosmisch ontspanningscentrum’, maar kenmerkte ook de tijdgeest van de jaren zestig. De eerste twee generaties van de kraakbewegingen, van ongeveer 1965 tot 1975, kunnen in een bredere culturele zin beschouwd worden en als een politiek-sociale beweging worden gezien.¹⁸ Deze krakersbewegingen zijn onderdeel van een groter ideologisch gedachtegoed bij de jeugdcultuur in de jaren zestig. De krakersprotest was een vorm van actief protest. Echter, een vele malen grotere groep stond achter dezelfde gedachtegoed, maar uitte dat op een passieve manier: de jongeren gingen op een nieuwe manier hun leven vieren. Door samen te komen, samen naar muziek te luisteren en samen drugs te gebruiken creëerden ze een nieuwe subcultuur. Het ging deze jongeren niet alleen om genot en gezelligheid, maar ze waren ook, zeker in hun eigen beleving, bezig met een opstand.¹⁹ Ze kwamen in verzet tegen de gevestigde orde en hun leefregels. In dit protest speelde niet alleen bijvoorbeeld het gebruik van drugs en dezelfde uitingen van mode een grote rol, maar ook een overeenkomstige muzieksmaak zorgde voor de vorming van een identiteit van deze subcultuur.²⁰ Zo waren er in de jaren zestig twee vormen van protest: activistische bezettingsprotest met spandoeken met leuzen en het passief verzet.²¹ Laatstgenoemde hield in dat de jeugd niet meer mee wilde doen in de verzuilde samenleving en uit de maatschappij wilde stappen. Zo creëerden ze passief een verzet tegen het burgerlijke

¹⁵ Cavallo en Zuiderveld, ‘Van Vrije Gemeente tot Paradiso’, 89-103, alhier 92.

¹⁶ Ibidem, 89-103, alhier 93.

¹⁷ E. Duivenvoorden, *Een voet tussen de deur. Geschiedenis van de kraakbeweging 1964-1999*, (Amsterdam 2000).

¹⁸ Duivenvoorden, *Een voet tussen de deur*, 287.

¹⁹ G. Blok, ‘we the avant-garde’. a history from below of dutch heroin use in the 1970s’ *Bmgm - Low Countries Historical Review* 132:1 (Amsterdam 2017) 104-125.

²⁰ Blok, ‘we the avant-garde’, 104-125.

²¹ Ibidem, 104-125.

leven, ooit gecreëerd door hun ouders en voorouders. Het leven draaide niet meer om trouwen, kinderen krijgen en samen oud worden, maar om seksuele vrijheid en genot. Alles moest voor de jeugd in dienst staan van zelfontplooiing, geluk en vooral autonomie ten opzichte van hun ouders en de maatschappij.

De verklaring voor deze veranderde tegencultuur van de jeugd is geworteld in de Tweede Wereldoorlog, toen verhoudingen anders kwamen te liggen. In de jaren vijftig kende Nederland een krachtige economische groei.²² De twintig jaar na de oorlog kenmerkte zich dus eerst voornamelijk door wederopbouw, gevolgd door optimisme en welvaart. In de jaren zestig konden adolescenten of jongvolwassenen het eerst, financieel gezien, op grote schaal studeren en zij kwamen vaak uit fortuinlijke gezinnen.²³ Deze jongeren genoten over het algemeen van een hogere opleiding dan hun ouders.²⁴ De studenten stelden echter ook vragen bij de verworvenheden van hun ouders. Ze stelden een andere vorm van politiek voor met meer nadruk op het streven naar vrede. Zo werden universiteiten en universiteitssteden broeinesten van protest tegen onder meer de situatie in Vietnam en de Koude Oorlog.

Ook met de drugs die ze gebruikten waren ze onderscheidend ten opzichte van hun ouders: waar pa en ma rustig op de bank voor de televisie hun favoriete genotsmiddel - een enkel glaasje bier of wijn - nuttigde, was LSD en cannabis in de ogen van de jeugd niet suf en burgerlijk. De drugs had bovendien de naam bewustzijnsverruimend te zijn. Je zou beter in staat zijn om zelfstandig te denken en los te komen van de indoctrinatie. Het gaf de jeugd, naar eigen zeggen, een kritische blik.²⁵ De zogenoemde psychedelische revolutie was geboren. De identiteit werd zo gecreëerd via alternatieve woonvormen, de drang naar een andere vorm van politiek en alternatief drugsgebruik, maar ook door concerten en muziek. Men wilde erbij horen.

De Britse socioloog Sarah Thornton noemt dit het *subcultureel kapitaal*.²⁶ De maatschappelijke status, die de jongeren in de jaren zestig als individu hadden, hing samen met het kapitaal waar je over beschikt, zoals Pierre Bourdieu uitlegt in het volgende hoofdstuk. Thornton noemde dat de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw zich kenmerkten door een nieuwe vorm van kapitaal: subcultureel kapitaal. Hierbij is het van belang dat iedere actor in de nieuwe subcultuur de allernieuwste trends volgt óf zelfs al voor

²² J. Kennedy, *Een beknopte geschiedenis van Nederland*, vert. Simone Kennedy-Doornbos (Amsterdam 2017) 332.

²³ H. Righart, *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam 1995).

²⁴ J. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig* (Amsterdam 2017) 106.

²⁵ Blok, 'we the avant-garde', 104-125.

²⁶ S. Thornton, *Club cultures: Music, media and subcultural capital* (Cambridge 1995).

is.²⁷ Dat deden de studenten en hippies heel erg in deze periode: de nieuwste drugs, de nieuwste vreemde muziek en een nieuwe manier van leven. Zo schaarden alle jongeren die streken voor een individualistisch wereldbeeld, met zelfontplooiing als een van de hoofdpijlers, zich toch onder een grotere groepsnaam.

Deze nieuwe groepsvorming, door middel van muziek, speelt zich af in de lange jaren zestig.²⁸ Volgens historicus Hans Righart begint dit tijdperk al in de gemoedstoestand van wederopbouw in de tweede helft van de jaren vijftig en eindigt het pas in de tweede helft van de jaren zeventig.²⁹ Hij sprak in deze periode van een dubbele generatiecrisis, waarbij de vooroorlogse generatie twijfels had over de oude verzuilde maatschappelijke verdeling en de jongeren de stap naar volwassenheid als groot obstakel zagen. Dit resulteerde in ontzuiling en ontkerkelijking. Voor beide generaties werd welvaart in materiële zin vanzelfsprekend en op deze wijze ontstond de consumptiemaatschappij. Dit zorgde op zijn beurt weer tot opwekking van de secularisatie. De ontkerkelijking had als gevolg dat een sociaal vangnet geïnitieerd moest worden vanuit de staat en zo konden beide generaties dan ook makkelijker afstand nemen van de zuil waarin ze voorheen altijd in bewogen. Ontzuiling en secularisatie gingen hand in hand.³⁰

De nieuwe normen en waarden, waarbij iedere subcultuur zelf bepaalde hoe ze zich gedroeg, geheten de Permissive Society, overrompelden de oude tradities en creëerden ook talloze nieuwe vormen van ontzuiling.³¹ Denk hierbij onder andere aan gepolitiseerde jongeren, de tweede feministische golf, de groene ecologische beweging en de groeiende acceptatie van homoseksualiteit. De ontzuiling en secularisatie hielden volgens historicus Hans Blom eigenlijk in dat het vanzelfsprekende gevoel tot een levensbeschouwelijke groep te behoren verdween. Hierbij wordt er wel heel erg uitgegaan van het geloof dat enkel fungeert onder de leefregels van een dogma en wel met de verandering en vernieuwing mee moet gaan.

Historicus James Kennedy ziet het echter andersom. De zittende elites, waaronder ook de vele christelijke kerken, die vanaf de jaren vijftig van de twintigste eeuw een vernieuwing al aan zagen komen, legden volgens hem de basis voor de culturele transformatie.³² Zo noemt Kennedy dat de katholieke kerk in Nederland, die tot de jaren vijftig en zestig een extreem conservatieve blik op de wereld had, plotseling tot de meest progressieve ter wereld behoorde.

²⁷ Thornton, *Club cultures*.

²⁸ H. Righart, *De eindeloze jaren zestig*.

²⁹ Righart, *De eindeloze jaren zestig*, 12.

³⁰ Blom, *Nederland sinds 1830*, 381 – 451.

³¹ *Ibidem*, 381 – 451.

³² James C. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw*, 107.

Men hoorde over het algemeen na het midden van de jaren zestig dan niet meer officieel tot een zuil van een geloofsgemeenschap, de normen en waarden van de kerk bleven wel bestaan. Het christelijke geloof bestond zo voor velen niet meer uit het naleven van tradities en dogma's, maar eerder uit morele christelijke pijlers als naastenliefde.³³

De formele ontzuiling is dan ook nauwelijks terug te zien in een overzichtswerk van de twintigste eeuw van het Centraal Bureau voor Statistiek (CBS): waar in 1947 nog ongeveer 18 procent van de Nederlandse bevolking zich niet kerkelijk gezind noemt, stijgt deze lijn in 1971, ruim twintig jaar later, maar nét boven de 20 procent uit. Zo is de formele ontkerkelijking maar met minieme cijfers terug te vinden. Dit heeft mogelijk te maken met de informele ontkerkelijking en het op tijd handelen naar transitie van de kerken zelf. Zo lijkt Nederland eerder gevuld te zijn met cultuurchristenen, dan dat het een christelijke natie was.³⁴ Hiermee wil dit werkstuk niet per definitie een standpunt innemen over de ontkerkelijking in de jaren zestig van de twintigste eeuw, maar wil het enkel een breed perspectief op de transitie in cultuur van Nederland laten zien. De hippiesfeer in Paradiso is hier een uitstekend uitgangspunt voor.

³³ Ibidem, 106.

³⁴ 'Waarom lopen de kerken leeg', *NPO Focus*, <https://npofocus.nl/artikel/7931/waarom-lopen-de-kerken-leeg> (geraadpleegd 16 mei 2019).

2: Status Quaestionis

Zoals hoofdstuk 1 aantoonde wordt religie dus niet alleen beoefend aan de hand van een dogma, maar heeft het door de tijd heen ook een groot individueel karakter vergaard. Meredith McGuire noemt dit *Lived Religion*, waarmee ze laat zien dat religie ook door individuen wordt vormgegeven.³⁵ Hoewel dit een individueel proces lijkt, hoeft dit niet zo te zijn. Omdat mensen vaak samen betekenis geven aan de wereld kan *Lived Religion* toch in grotere groepen overeenkomen. Het is geen mentaliteit of een gedachteframe, maar het komt voort uit de sociale structuren waarmee het individu is omringd. Individuen beleven hun religiositeit samen met anderen door rituelen en gebruiken, in plaats van er simpel ‘in te geloven’. De activiteiten die individuen ondernemen staan centraal bij *Lived Religion*. De theorieën van McGuire bouwen lichtelijk voort op de ideeën van Émile Durkheim. Deze socioloog benoemt dat een belangrijke functie van religie het bevorderen van sociale cohesie is.³⁶ Durkheim, die onder andere met deze theorie als een van de grondleggers van de sociologie wordt beschouwd, beargumenteert daarnaast dat de kostbaarste waarden van een gemeenschap een verheven vorm in de samenleving aannemen. Zo vallen ook seculiere sociale normen volgens de socioloog eveneens onder de noemer van religie. Deze twee theorieën zijn de beginselen van groepsvorming in kerkbezoek en vormen de onderliggende basis voor dit onderzoek.

In het boek *Lege Kerken, Volle Stadions: sport en de sociale functies van religie* beschrijft historicus Ruud Stokvis hoe religie in het kader van modernisering in West-Europa steeds meer heeft ingeboet, terwijl sport met de hulp van modernisering steeds meer terrein wint.³⁷ Hij vraagt zich dan ook af of sport de sociale functie is gaan vervullen, zoals McGuire met *Lived Religion* bij religie aangaf. Is het een vervanging? Dit geheel wordt ondersteund door de moderniseringstheorie van W. Rostow, waarbij waarden voor modernisering worden opgesomd.³⁸ De meest interessante waarde voor mijn scriptie over secularisering en muziek is de volgende: *een kenmerk van modernisering is de verminderde betekenis van religie als institutie*. Daarnaast laat Stokvis bovendien zien hoe religieus geworteld sport is. Dit is dan ook een goede invalshoek voor muziek in de inleiding van dit werkstuk. Grote kerken maken plaats voor gigantische sportkathedralen. Ook dit geldt voor muziek: de Ziggo Dome, het nieuwe Doornroosje in Nijmegen én Paradiso. Een misperceptie in het boek van Stokvis is dat

³⁵ M.B. McGuire, *Lived Religion: Faith and Practice in Everyday Life* (Oxford 2008).

³⁶ H.P.M. Goddijn, *De sociologie van Emile Durkheim* (Amsterdam 1969).

³⁷ R. Stokvis, *Lege Kerken, Volle Stadions: Sport en de sociale functies van religie* (Amsterdam 2014).

³⁸ W. Rostow, *The Stages of Economic Growth* (London 1962).

alle andere vormen van dergelijke organisatorische kaders, die zich ook bemoeiden met binding en morele vorming, aan de kant worden geschoven.³⁹ James Kennedy liet namelijk zien dat secularisatie gepaard ging met een transformatie van de religie zelf.⁴⁰ Deze nam vaak in en na tijden van secularisatie de vorm aan van comités of actiegroepen. Zo is de stelling dat sport de sociale functie van religie na de secularisatie overnam niet geheel waar. Er speelden veel andere factoren mee, zoals de opkomst van (populaire) muziek.

Hier sluit de gedachtegang van Pierre Bourdieu over de vorming van muzieksmaak bij aan.⁴¹ Bourdieu schrijft over het concept smaak en hoe het uiten hiervan iets subjectiefs lijkt te zijn. Tegelijkertijd sluit je door het uiten van een bepaalde smaak altijd aan bij een bepaalde groep. Hij past dit in *Distinction: a social critique of the judgement of taste* toe op de waardering van muziek. De samenkomst van je sociale, culturele en economische achtergrond maakt op welke manier jij muziek kan waarderen. Zo zijn mensen met veel cultureel kapitaal vaker geneigd naar klassieke muziek te luisteren. Mensen met veel economisch kapitaal, maar met weinig cultureel kapitaal, zijn minder geneigd naar klassieke muziek te luisteren maar waarderen andere muziek. Deze beginselen vormen een goede basis voor muziek in combinatie met groepsvorming. Bourdieu beschrijft de positionering van het individu binnen het grotere sociale geheel en hoe deze positionering niet alleen maar samenhangt met wat je denkt, maar ook wat je zintuigelijk ervaart.

Op deze zintuigelijke ervaring gaan muziekwetenschappers Wayne Bowman en Kimberly Powell veel dieper in met *The body in a state of music*. Dit hoofdstuk, geschreven aan de hand van secundaire literatuur, beschrijft de sociologische en psychologische aspecten van muziek luisteren in alle vormen en maten.⁴² Zo halen ze Stubbley aan die het proces van collectief muziek luisteren beschrijft als een proces van *mutual tuning in* door alle muzikale actoren: onder andere de artiesten, technici en het publiek.⁴³ Dit bouwt voort op de koppeling van muzikale ervaring de *inner sense of time*, die ontstaan uit recollectie, retentie en anticipatie. Deze begrippen komen eigenlijk neer op dat alle muzikale actoren dezelfde tijdsdimensie ervaren en wordt gekarakteriseerd door de *Quasi Simultaneity*. Deze zelfde 'klok' zorgt voor een groepsgevoel. Een soortgelijke theorie komt ook terug in het onderzoek naar klassieke muziek door Arnold Steinhardt, waarbij hij dit proces de *Zone of Magic*

³⁹ M. Derks, 'Sport, Religie en het zoeken naar zinvolle verbanden', *De Sportwereld* 71 (Den Haag 2014) 41-42.

⁴⁰ J.C. Kennedy & J.P. Zwemer, 'Religion in the Modern Netherlands and the Problems of Pluralism' *Low Countries Historical Review* 125: 2-3 (Amsterdam 2010) 237 – 268.

⁴¹ P. Bourdieu, *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (Cambridge 1984).

⁴² W. Bowman en K. Powell, 'The body in a state of music.' In L. Bresler (Ed.), *International Handbook of Research in Arts Education* (Dordrecht 2007) 1087 – 1106.

⁴³ E. Stubbley, 'Being in the body, being in the sound: A tale of modulating identities and lost potential', *Journal of Aesthetic Education* 32:4 (Champaign 1998) 93-105.

noemt.⁴⁴ Paul Berliner ondervond het zelfde bij jazz als genre. Hij beschrijft een hetzelfde proces en noemt dit *The Inner Dialogue* van muzikanten en het publiek.⁴⁵ Bowman en Powell voegen hieraan toe dat het gezicht en de lichamelijke expressies van iemand anders hierin een hele grote rol spelen. Luisteraars en de artiesten creëren een intersubjectieve ervaring via *face to face* interacties. Deze laatste toevoeging heeft een sterke neiging naar de leer van emotiegeschiedenis en zal later in dit overzicht worden toegelicht.

Liora Bresler, de auteur van het handboek waaraan Bowman en Powell hun bijdrage leverden, speelt een belangrijke rol in de muziekwetenschappen. Ook zij onderzocht de connectie tussen mensen, groepsvorming en muziek in verschillende artikelen en boeken. Zo haalt ze in een artikel John Dewey en Hans-George Gadamer aan.⁴⁶ John Dewey heeft het zogeheten mind-body dualisme gedeconstrueerd.⁴⁷ Filosofen wijzen deze theorie oorspronkelijk toe aan Descartes. Lichaam en geest zijn twee gescheiden dingen, waarbij het lichaam de geest beïnvloedt en andersom. Descartes is van mening dat men alleen via de geest (en daarmee rede) tot werkelijke kennis kan komen. Het lichaam met zijn zintuigen versluiert dit. Emoties zijn zo altijd op de achtergrond van onderzoek geschoven. John Dewey is dit tegen gegaan met het monisme: Mind en Body zijn één. Elke waarneming in de wereld is een waarneming vanuit het geïntegreerde. Zo kan je met muziek bekijken hoe het gevoeld wordt en zorgt het gezamenlijk voelen dat er een eenheid ontstaat. Bresler versterkt dit argument door het concept *Horizonversmeltzung* van Gadamer te gebruiken. Heel kort gezegd gaat Gadamer er hier vanuit dat men open staat voor de ideeën en gevoelens van anderen.⁴⁸ Deze openlijke interactie met de ander maakt de uitbreiding van het *zelf* mogelijk. Het versmelten van ieders horizon heeft alles te maken met de deconstructie van de mind-body dualisme (*inside/outside dichotomy*). Deze deconstructie staat aan de basis van de groeiende academische interesse voor muziekwetenschappen, emotiegeschiedenis en groepsvorming.

Daarnaast haalt Bresler ook nog John Armstrong aan die muziek luisteren en maken in vijf gradaties opdeelt: 1: het opmerken van detail, 2: de coherentie tussen de delen zien, 3: Het geheel zien, 4: het meegaan in de muziek en 5: *mutual absorption*, oftewel de muziek worden.⁴⁹ Bresler voegt hier een zesde punt aan toe, gebaseerd op het vijfde punt, waarin ze het gedeelde gevoel en ervaring aanscherpt door een gave van muziek en optredens te

⁴⁴ A. Steinhardt, *Indivisible by four* (New York 1998).

⁴⁵ P. Berliner, *Thinking in Jazz* (Chicago 1994).

⁴⁶ L. Bresler, 'Embodied Narrative Inquiry: A Methodology of Connection', *Research Studies in Music Education* 27:21 (Londen 2006) 21-43.

⁴⁷ J. Dewey, *Art as experience* (New York 1934).

⁴⁸ H. Gadamer, *Truth and Method* (vert. G. Barden & J. Cumming) (New York 1988).

⁴⁹ J. Armstrong, *Move closer: An intimate philosophy of art* (New York 2000).

benoemen: het creëren van een (kracht)veld waarbij de binnenwereld (in jezelf) en buitenwereld één worden. Dit unificeert artiesten niet alleen onderling, en ook het publiek niet alleen onderling, maar ook de artiesten met het publiek.

De primaire bronnen voor deze scriptie zijn allemaal te onderzoeken aan de hand van de emotiegeschiedenis. Barbara Rosenwein, een van de voorvechters voor emotiegeschiedenis, schreef een introductie.⁵⁰ Hierin liet ze zien dat kloostergemeenschappen hun eigen emotionele cultuur creëerden door bepaalde emoties bloot te geven en niet te verdrücken. Zo kwam ze tot het begrip *Emotional Community*. Volgens Rosenwein is dit een groep waarin personen emoties op dezelfde manier uiten, zich aan dezelfde waarden houden en zelfs gelijke emoties ervaren.⁵¹ Het onderzoeken van deze emoties kan voor een historicus enkel als ze in talige bronnen zijn verwerkt. Daarom is het van belang om de zogenoemde emotiewoorden te herkennen om de *Emotional Communities* weer te kunnen geven. In haar artikel beschrijft ze bovendien de relevantie van emotiegeschiedenis, het ontstaan van deze relatief nieuwe stroming en een uitgebreid stappenplan over hoe een historicus moet omgaan met bronnen in de emotieleer.

Monique Scheer voegt hier enkele begrippen uit de emotiegeschiedenis aan toe. Zo bespreekt ze de term *emotional practises*. Dit houdt in dat gedragingen niet alleen emoties opwekken, maar dat emoties zelf als een betrokkenheid bij de wereld gezien kunnen worden. *Emotion-as-practice* wordt aangeleerd.⁵² Dit betekent dat gevoelens intergenerationeel worden overgedragen tussen mensen of via sociale processen gedeeld worden. Scheer benoemt ook andere expliciete en impliciete aannames over hoe emoties werken, hoe ze moeten worden geleefd, en wat ze betekenen. Zo zijn ze ook verbonden met onderliggende concepten van het zelf, persoonlijke keuzevrijheid en de morele waarden die daaruit voortvloeien. Dit lijkt natuurlijk op een moderne en gesecculariseerde versie van de eerder genoemde *Lived Religion*.

In de literatuur over de casus Paradiso wordt veel over het gebouw en de artiesten beschreven, maar weinig over de ervaringen van de bezoekers. Zo beschreven Roberto Cavallo en Dirk Zuiderveld samen de ontwikkelingen in de architectuur en betekenis van het

⁵⁰ B. Rosenwein, 'Problems and Methods in the History of Emotions, Passions in Context I', *International Journal for the History and Theory of Emotions* 1 (Oxford 2010).

⁵¹ J. Groot en R. de Jong, 'Voor het voetlicht. Emotiegeschiedenis', *Skript Historisch Tijdschrift* 38:4 (2017) 229 - 238.

⁵² M. Scheer, 'Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion', *History and Theory* 51 (Middleton 2012) 193-220.

gebouw, maar laten ze een diepgaande wetenschappelijke analyse achterwege.⁵³ Ook in het boek van Raymond van den Boogaard over de Vrije Gemeente - de religieuze gemeenschap die in Paradiso huisveste - en in het overzichtsartikel van Lutgard Mutsaers is de literatuur van populaire aard en worden er geen historische wetenschappelijke theorieën aangehaald.⁵⁴⁵⁵ Toch zijn deze teksten handig voor anekdotische vergelijkingen en achtergrondinformatie. Zo is Paradiso, als wetenschappelijke casus voor publieksontvangst in de vorm van emotiegeschiedenis een onbeschreven blad.

⁵³ R. Cavallo en D. Zuiderveld, 'Van Vrije Gemeente tot Paradiso 125 jaar podium voor cultuur, maatschappij en muziek in Amsterdam' *Over Holland 3* (Delft 2006) 89-103.

⁵⁴ R. Van den Boogaard, *De religieuze rebellen van de Vrije Gemeente: De vergeten oorsprong van Paradiso* (Amsterdam 2018).

⁵⁵ L. Mutsaers, *25 Jaar Paradiso, geschiedenis van een podium, podium van een geschiedenis 1968-1993* (Amsterdam 1993).

3: Emotiegeschiedenis, hoe werkt het?

Volgens het begrip *Emotional Communities* uit de emotiegeschiedenis is een groep mensen dus niet alleen verbonden aan de hand van gedeelde ideologische opvattingen en de uitingen daarvan, zoals in de jaren zestig van de twintigste eeuw voor een grote groep jongeren het geval was, maar spelen het delen van emoties ook een zeer grote rol. Deze emotionele gemeenschappen gaan op een identieke manier om met gevoelens; ze moedigen en veroordelen dezelfde soort emoties.⁵⁶ Op deze wijze kunnen er verschillende groeperingen naast elkaar bestaan onder één grote noemer. Om deze emoties te kunnen onderzoeken, gaat dit werkstuk, zoals Rosenwein in haar onderzoek naar kloostergemeenschappen deed, op zoek naar de talige vorm van de emoties; als verschillende mensen in een groepering dezelfde woorden gebruiken om gevoelens en denkbeelden te omschrijven, moet dit een gemeenschappelijke deler zijn in de wijze waarop emotionele groepsvorming plaatsvindt.⁵⁷

Een talige bron is voor dit onderzoek de enige manier waarop emoties, die zestig jaar geleden afspeelden, onderzocht kunnen worden. Ze worden eigenlijk vrijwel altijd weergegeven via woorden. Het zoeken naar deze zogenoemde emotiewoorden, in zowel kwalitatieve als kwantitatieve zin, is een goede manier om de groepsvorming én het groepsgevoel weer te geven. Bij de komst van een buitenstaander van de groep, die nog niet met alle ongeschreven regels in de groep bekend was, ontstaat er mogelijk een vorm van conflict. Deze momenten zijn tevens interessant voor onderzoek naar *Emotional Communities*; ze geven weer welke normen en waarden in de groep centraal staan en dus als eerste genoemd worden en welke regels secundair zijn en dus van minder belangrijke aard.

Een kanttekening bij het gebruik van emotiewoorden is dat dit onderzoek moet waken voor het gebruik van anachronismen.⁵⁸ Dit is ‘een al dan niet gewilde inbreuk op of breuk in de chronologische consistentie van toestanden of gebeurtenissen’.⁵⁹ Dat wil zeggen dat mensen in hun herinneringen sommige momenten kunnen verwarren met latere ontwikkelingen en zo de tijdlijn niet helder weergeven. Dit kan ook, in het onderzoek naar emotiewoorden, inhouden dat bepaalde woorden die een gevoel uitdrukken, vijftig jaar eerder onder een andere betekenis schuil gaan. Een beknopte check in woordenboeken uit die tijd zou dit probleem kunnen verhelpen. Daarnaast is het zoeken naar emotiewoorden in talige

⁵⁶ J. Plamper, *The History of Emotions: An Introduction*, vert. Keith Tribe (Oxford 2015) 68.

⁵⁷ Plamper, *History of Emotions*, vert. Tribe, 70.

⁵⁸ *Ibidem*, 69.

⁵⁹ ‘Anachronisme’, *Etymologiebank*, <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/anachronisme> (Geraadpleegd 21 mei 2019).

bronnen uit het verleden een vorm van *Oral History*. Over het gebruik van deze methode is vanuit sommige historici veel kritiek; doordat het geheugen beperkingen heeft en herinneringen door de tijd heen vervormd kunnen worden blijft een consensus over het gebruik van deze methode in de wereld van geschiedwetenschappers uit.⁶⁰ Zeker in een onderzoek naar de jaren zestig, waar het gebruik van drugs de norm was, een factor dat niet los gezien kan worden van hersenschade, is blind vertrouwen op deze vorm van geschiedschrijving mogelijk gevaarlijk.⁶¹ Aan de andere kant is *Oral History* ongetwijfeld een rijke bron voor kennis uit het verleden; het is de enige manier om achter de emoties uit die tijd te komen.⁶² De primaire bronnen, die ongeveer vijftig jaar na dato zijn opgetuigd, kunnen dus zo worden uitvergroot door de verteller óf juist minder belangrijk lijken dan dat ze destijds waren. De uitvergroting van deze emoties is niet wezenlijk onhandig voor dit onderzoek, omdat juist de sterkere emotiewoorden makkelijker te vinden zijn. Als er sprake is van het minder belangrijk achten van bepaalde gevoelens, belemmert dit ook niet het onderzoek; deze emoties bleken simpelweg minder op de voorgrond te staan dan de uitgelichte ervaringen. Een kanttekening bij dit onderzoek is dat de interviews, die normaliter onderdeel zijn van de *Oral History*, óf al gedaan zijn door een andere historicus – om een populair historisch overzichtswerk over Paradiso te schrijven – óf zelf opgeschreven zijn op een deel van het archief van Paradiso: *Het Geheugen van Paradiso*.^{63,64}

Emoties zijn vaak, volgens mijn eigen gedachtegang, beter te onthouden dan harde feiten. Laatstgenoemde worden door critici van *Oral History* vaak gezien als incompleet of foutief door het verstrijken van tijd, maar emoties kunnen enkel versterken, verzwakken of precies gelijk blijven bij het vergaan van de tijd. Deze zullen, naar mijn mening, dus niet sterk vervormd of incompleet zijn – hoe iemand iets ervaren heeft is immers nooit incorrect, maar enkel een versterking of verzwakking van subjectiviteit. Door onderzoek te doen naar emoties worden subjectieve feiten onderzocht als een objectieve waarheid. Een mening kan niet verkeerd zijn en zo kan dus ook een gevoel niet incorrect zijn. In de opvattingen binnen de psychologie zijn emoties opgeslagen in de herinnering van het lichaam - zoals de spiersamentrekkingen -.⁶⁵ Een talige uiting hierover is dus vers omdat de lichamelijke

⁶⁰ B. de Wever en P. François, *Gestemd verleden. Mondelinge geschiedenis in praktijk* (Schaarbeek 2003) 7.

⁶¹ 'Gevolgen van verslaving', *Hersenstichting*, <https://www.hersenstichting.nl/alles-over-hersenen/hersenaandoeningen/gevolgen-van-verslaving> (Geraadpleegd 21 mei 2019).

⁶² J. Vansina, *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*, vert. H. M. Wright (London 1965) XI.

⁶³ Carvalho, *Paradiso 50 jaar*.

⁶⁴ 'Geheugen van Paradiso', *Geheugen van Centrum*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1356/geheugen-van-paradiso> (Geraadpleegd 22 mei 2019).

⁶⁵ A. Damasio, *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of Consciousness* (New York 1999).

herinnering beschreven wordt. De lichamelijke herinnering is op deze manier voelbaar. Emoties zijn zo letterlijk gevoelens.

Om de emotiewoorden duidelijk te kunnen vinden heeft Rosenwein - oorspronkelijk voor haar onderzoek naar een middeleeuwse tijdsgeest, maar ook uitstekend toe te passen op andere tijdperken - een stappenplan geschreven. Als startpunt raadt ze aan om alle emotiewoorden te tellen en zo een kwantitatief onderzoek te verrichten. Deze moeten natuurlijk wel slaan op de context van de zin. De grammatica en spelling van de woorden maken tevens deel uit van deze context. Woorden kunnen zo in verschillende zinnen andere functies hebben.⁶⁶

Ze benadrukt dat de gedachtes en emoties van één persoon prima gebruikt kunnen worden in de emotiegeschiedenis, maar niet bij onderzoek naar groepsvorming. Het gebruik van verschillende stemmen en tijden zorgt voor een sterker beeld van emotie en groepsvorming en laat zo niets aan het toeval over. Omdat de sfeer in *Paradiso* telkens van dezelfde aard was in de tijdsperiode die dit onderzoek toepast, kunnen beschrijvingen van verschillende concerten samengenomen worden tot één vorm van concertbeleving.⁶⁷ Op deze wijze is de kwaliteit van de bronnen volgens de theorie van Rosenwein op zijn best.⁶⁸

Rosenwein benoemt vervolgens in haar stappenplan dat het stiltes of leegtes in een zin ook van groot belang zijn in het blootleggen van een *Emotional Community*.⁶⁹ Vaak wordt een bepaald emotiewoord wél gebruikt, terwijl er bewust een andere wordt vermeden. In het geval van concerten is de metalscene een goed voorbeeld: blijdschap en euforie zijn in deze groeperingen vaak onderdrukt, terwijl duistere gevoelens de boventoon voeren. Het bedwingen van de blijdschap is levert van dit soort stiltes op: een gemeenschappelijke deler in het voelen van emoties.

Hetzelfde geldt voor het zoeken naar metaforen als emotiewoorden. Emoties kunnen soms op een verbloemende of eufemistische manier verteld worden.⁷⁰ Door dit in het achterhoofd te houden komen de onderliggende gevoelens naar boven in het onderzoek. Als laatste beweert Rosenwein dat ironie ook een groot deel van de emotiewoorden maskeert.⁷¹ Waar een persoon mogelijk het ene zegt, bedoelen ze vaak precies het tegenovergestelde. Dit fenomeen is makkelijker te vinden in een direct gesprek, maar in talige bronnen is ironie vaak moeilijk te doorzien. Daarom moet elk emotiewoord gecontroleerd worden in relatie tot de

⁶⁶ Rosenwein, 'Problems and Methods in the History of Emotions', 15.

⁶⁷ Carvalho, *Paradiso 50 jaar*, 16 – 65, alhier 46.

⁶⁸ Rosenwein, 'Problems and Methods in the History of Emotions', 12.

⁶⁹ *Ibidem*, 17.

⁷⁰ *Ibidem*, 18.

⁷¹ *Ibidem*, 18.

context van het verhaal om te kunnen aan te kunnen voelen of er sprake is van ironie. De expressie van emoties moeten volgens Rosenwein worden gezien als sociale interacties.⁷² Het geven en nemen van elkaars emoties zorgt ervoor dat er zogenoemde *emotional scripts* ontstaan. Dit is een database aan alle gevonden emotiewoorden die iets zouden kunnen zeggen over de groepsvorming via emoties, de cultuur en de tijdsgeest. Emoties zijn zo sociale signalen. Als er een norm in emotie is gevonden, moet de vraag daarna zijn: waarom?⁷³

Emotiehistorici moeten niet vergeten dat emoties nog altijd iets biologisch zijn, maar zelfs het lichaam en het brein worden gevormd door cultuur. Het onderzoek naar de Emotional Communities kan zo de cultuur en groepsvorming van een bepaalde subcultuur prima weergeven. Met de uiteenzetting van Rosenwein over deze vorm van onderzoek in het achterhoofd kan het primaire bronnenonderzoek naar de herinneringen van concerten door Paradiso-gangers in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw met een genuanceerde en open blik gedaan worden en kan er aan de hand van deze *emotional scripts* mogelijk een *emotional community* blootgelegd worden. Bij niet genoeg materiaal voor het maken van een *emotional script* zal dit werkstuk enkel te werk gaan met de individuele emotiewoorden. De primaire bronnen worden ook nog buiten de emotiegeschiedenis om geïnterpreteerd om een helder beeld, ten behoeve van de context, te kunnen schetsen van groepsvorming in Paradiso in de jaren zestig en zeventig.

⁷² Ibidem, 19.

⁷³ Ibidem, 20.

4: Paradiso, een lege huls?

Emotionele groepsvorming vindt al ongeveer anderhalve eeuw lang plaats in het gebouw aan de Weteringenschans, vlak bij het Leidseplein. Als men naar boven kijkt bij de huidige ingang van het pand staan daar nog steeds de woorden: *De Vrije Gemeente*. Officieel, zoals vernoemd in de inleiding, nooit een kerk, maar wel een verenigingsgebouw voor het christelijk geloof. Deze groepering was in 1877 met dezelfde beweegredenen ontstaan als de cultuuromslag in de jaren zestig; het conservatisme en de starre houding van de *status quo* – in het geval van de Vrije Gemeente was dit de Nederlandse Hervormde Kerk - werd niet geaccepteerd en een nieuwe vorm van het naleven van de normen en waarden werd geïntroduceerd. Hun doelstelling was het ‘bevorderen van vrije religie en het versterken van het ethisch waardebesef, in vrijzinnige, ondogmatische geest’.⁷⁴ Met het geld van een honderdtal ex-leden van de Hervormde Kerk, die zich nu bij de oprichters, de gebroeders Hugenholtz, hadden aangesloten, kochten ze de kavel aan de Singelgracht en openden ze het hoofdkwartier in 1880.⁷⁵

Nadat ze 85 jaar in het pand op een religieuze wijze bijeenkwamen, hielden ze op 3 januari 1965 de laatste zondagochtenddienst.⁷⁶ Twee jaar lang heeft het pand leeggestaan, op een tijdelijke bestemming als tapijtopslag na, totdat het op 29 oktober 1967 door een groep hippies, verenigd onder de vlag van *Hitweek*, gekraakt werd.⁷⁷ Na een jaar bureaucratisch getouwtrek tussen de gemeente, de hippies en aannemers werd in 1968 de Stichting Vrijtijdscentra Amsterdam opgericht, die het gebouw op 30 maart 1968 officieel opende onder de naam Paradiso.⁷⁸

Op de openingsavond stonden optredens en muziek niet eens centraal: blowen, ontspannen en *happenings*, in de vorm van naakte danseressen of van de trap af rollen, waren de sleutelbegrippen in dit tijdperk. Toch is er in de periode waar dit onderzoek zich op richt, een kleine negen jaar, veel veranderd in de programmering van het podium. Waar eerst lokale bands, als CCC Inc., bij wijze van spreken zelf het podium opklommen om muziek te maken, werd een jaar later de progressieve psychedelische Britse band Pink Floyd geboekt. In 1969 kreeg het eens in de week een eigen jazzavond en in 1970 kwam zelfs er zelfs ‘volksmuziek’

⁷⁴ J. Hartman, *De Vrije Gemeente. Verleden, heden en toekomst* (Amsterdam 2001) 2.

⁷⁵ Cavallo & Zuiderveld, *Van Vrije Gemeente tot Paradiso*.

⁷⁶ *Ibidem*, 92.

⁷⁷ *Ibidem*, 93.

⁷⁸ Van den Boogaard, *De vergeten oorsprong van Paradiso*, 199.

naar Paradiso met de Zangeres Zonder Naam.⁷⁹ De programmering was zeer divers in die tijd, maar het publiek niet; in de eerste jaren na de opening werd Paradiso gebruikt als plek om marihuana te gebruiken, te dutten en te hallucineren op geestverruimende middelen als LSD.⁸⁰ Wat er op het podium stond, deed er niet echt toe. De zalen werden hoe dan ook gevuld met opstandige, progressieve jongeren. De literatuur vermeldt dat de sfeer in het gebouw altijd vrij en blij was, maar ook een grimmigere sfeer vanaf 1973 komt voor in bepaalde artikelen.⁸¹

Zo benoemt dezelfde Hester Carvalho dat rond deze jaren de harddrugs LSD en heroïne de overhand hadden in het gebouw en sprongen mensen zelfs uit het raam op een uit de hand gelopen avond.⁸² Rond 1976 ontstond er een verdeeldheid in het bestuur van Paradiso: een groep die een gezellig jeugdhonk nastreefde waar iedereen vrij kon doen wat men wilde, en een groep die popmuziek centraal wilde zetten en dus een professionaliseringslag wilde bewerkstelligen.⁸³ Dit resulteerde in het vertrek van verschillende bestuursleden. Is deze verdeeldheid ook te merken in een onderzoek naar de groepsvorming in Paradiso? Tevens wilde de gemeente Amsterdam rond deze tijd een einde maken aan het walhalla voor de jongeren én hing het zwaard van Damocles via een faillissement boven het hoofd van het jongerencentrum.⁸⁴ Uiteindelijk, toen in 1977 de grimmige sfeer omarmd werd door de opkomende punkscène, viel het doek voor de ogenschijnlijk verenigde hippiesfeer in Paradiso.⁸⁵ Is deze verandering naar een grimmigere sfeer ook te merken in het onderzoek naar emotiewoorden?

De primaire bronnen van dit onderzoek zijn gericht op de periode waarin de hippie-jongerensfeer domineerde: 1968 tot 1976. Deze bronnen zijn afkomstig van het *Geheugen van Paradiso*, interviews uit het overzichtswerk van Hester Carvalho en herinneringen die tevens naar aanleiding van het vijftig jaar bestaan in *Het Parool* zijn opgeschreven. Eerstgenoemde is in het gouden jubileumjaar van Paradiso gestart, maar is eveneens een rubriek in een groter geheel: het *Geheugen van Centrum Amsterdam* probeert

⁷⁹ Carvalho, *Paradiso 50 jaar*, 16-65.

⁸⁰ Ibidem, 16-65.

⁸¹ Zie onder andere: H. Carvalho, *Paradiso 50 jaar: In 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018), 'Hoe werd Paradiso een poptempel?', *NPO Focus*, <https://npofocus.nl/artikel/7744/hoe-werd-paradiso-een-poptempel> (geraadpleegd 5 juni 2019) en L. Mutsaers, *25 Jaar Paradiso, geschiedenis van een podium, podium van een geschiedenis 1968-1993* (Amsterdam 1993).

⁸² H. Carvalho, 'The New York Dolls', In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018) 42-46.

⁸³ '50 jaar Paradiso: De jaren '70', *Digitale Etalages*, http://www.digitaleetalages.nl/thema/amsterdam/50-jaar-paradiso/de-jaren-_70.html (geraadpleegd 5 juni 2019).

⁸⁴ Carvalho, *Paradiso 50 jaar*, 16-65, alhier 63.

⁸⁵ '50 jaar Paradiso: hoe punk het poppodium redde', *3voor12 VPRO*, <https://3voor12.vpro.nl/artikelen/overzicht/2018/Vijftig-jaar-Paradiso/Oscar-Smit-punk.html> (geraadpleegd 5 juni 2019).

alle verhalen die met de stad te maken hebben te verzamelen. Een tegenslag in dit onderzoek is dat veel mensen, die geschikt zijn voor de *Oral History*, niet meer levend zijn óf niet actief zijn op het digitale netwerk. Omdat het *Geheugen van Paradiso* een online database is, komt het overgrote deel van de verhalen van ná 1980 – de personen die toen hun jeugd beleefden zijn nu overwegend wél actief op het internet - en zijn de bronnen op deze website in de periode 1967-1976 schaars. Vandaar dat dit onderzoek met zoveel mogelijk andere interviews - uit het boek van Carvalho en de artikelen uit *Trouw* - de informatie probeert te completeren. Om de emoties te kunnen categoriseren maakt dit onderzoek gebruik van de zes basisemoties - en hun secundaire aanverwanten - die zijn opgesteld in hetzelfde decennium, in 1969, door hoogleraar psychologie Paul Ekman: vreugde, verdriet, angst, boosheid, verbazing/verrassing en afschuw/walging.⁸⁶

Op kwantitatief niveau zijn er in de interviews en optuigingen totaal 83 emoties gevonden die terug te koppelen zijn op de eerdergenoemde zes basisemoties. Vreugde is de overheersende stemming in de primaire bronnen. Bijna de helft, 35 keer, van de getelde emoties omvat een vorm van vreugde. Hierbij moet gedacht worden aan enthousiasme, opluchting, euforie en geluk. Daarna volgt het gevoel van verbazing met 23 aantoningen en angst wordt 16 keer impliciet of expliciet genoemd. Wat meteen opvalt, is dat de angst vaak gepaard gaat met boosheid. Hierbij is de menigte boos – meestal door het lange wachten op een optreden óf door de overvolle zalen – en zijn de personen die hier verantwoordelijk voor zijn bang voor de gevolgen. Afschuw/walging (2), verdriet (1) en boosheid (6) komen op individueel vlak in minimale hoeveelheden voor en zijn op deze manier voor dit onderzoek vrijwel te verwaarlozen.

Dat de emotie van vreugde het vaakst voorkomt bij de bezoekers is op zichzelf staand geen verrassing. De lange jaren zestig wordt door historici en door mensen uit die tijd vaak in één adem genoemd met woorden als vrijheid, euforie en blijdschap.⁸⁷ Een koppeling aan het gevoel van nostalgie is ook vaak niet ondenkbaar.⁸⁸ De geïnterviewde omschrijft de

⁸⁶ P. Ekman, 'Pan-Cultural Elements in Facial Displays of Emotion' In: *Science* 164 (Washington 1969). De aanverwanten zijn: *Vreugde* (gelukkig, opgelucht, plezier, tevreden, vervoerd, verrukt, trots, extase, euforisch, genot, enthousiast), *Verdriet* (zwaarmoedig, zelfmedelijden, bedroefd, wanhopig, eenzaam, depressief, rouwend, smart, zwaarmoedigheid, melancholisch, ongelukkig, ellendig, weemoedig, vernederd), *Angst* (rusteloos, fobisch, paniekerig, schrik, zenuwachtig, ongerust, bezorgd, nerveus, zorgen makend, wantrouwend, hysterisch), *Boosheid* (verbolgen, ergeren, verbitterd, wrok, geïrriteerd, vijandig, furieus, verontwaardigd, bitterheid, agitatie, woede), *Verbazing/verrassing* (gechoqueerd, verbijsterd, verwonderd, overrompeld, ontstelt), *Afschuw/walging* (minachtend, aversie, weerzin, ontzet).

⁸⁷ Blom, *Nederland sinds 1830*, 381 – 451.

⁸⁸ R. Hartmans, 'De misplaatste nostalgie naar de jaren zeventig' In: *Historisch Nieuwsblad* 1 (Utrecht 2008).

meegemaakte gebeurtenissen vaak in de vorm van superlatieven: ‘geweldig, spectaculair en té gek’.

Wat echter opvalt, is dat als er een vorm van vreugde omschreven wordt, dit vaak gekoppeld gaat met de benoeming van de leeftijd van die persoon op dat moment. Op een of andere manier hebben de voormalige hippies de drang om erbij te vernoemen dat ze toen nog maar 15 jaar oud waren. Dit komt echter enkel voor als de persoon in kwestie daadwerkelijk heel jong was op dat moment. Dit is een groot voorbeeld van een generationeel-sociologisch verschijnsel; juist door te benoemen dat ze zo jong zijn, wordt de kloof met de generatie voor hen vergroot. Natuurlijk vertellen ze de verhalen vijftig jaar na dato, maar het afzetten tegen de voorgangers zit er nog steeds ingebakken. Dit is dan ook meteen een voorbeeld van groepsvorming: 17 van de in totaal 32 geïnterviewde mensen geeft aan hoe jong ze waren en vermelden daarbij dat ze van hun ouders eigenlijk niet naar de poptempel mochten gaan. Dit samen afzetten tegen de generatie voor hen is al een vorm van groepsvorming.

Paul van Riel, fotograaf in Paradiso in de jaren zestig en zeventig, maakte vele shows mee. In zijn interview beschrijft hij een concert van een jazz-artiest dat hij in het jongeren centrum had bijgewoond:

Ik kwam vroeg, haalde een biertje en verheugde me op wat komen ging. Op die momenten was ik diep gelukkig. Dat gevoel is voor mij nog altijd de essentie van de hippietijd.⁸⁹

De blijdschap is volgens Van Riel de essentie van de hippietijd en dit wordt bevestigd door het begrip van Rosenwein: *Emotional Communities*. Als men op dezelfde manier dezelfde gevoelens heeft en uit, is er sprake van groepsvorming. De vreugde, die in vrijwel elk van de in totaal 32 verhalen voorkomt, is in dit geval dit gevoel. Ook de manier van uitten wordt in de bronnen beschreven:

Adri had veel lol in zijn werk, als de muziek swingend was en het publiek enthousiast. Dat enthousiasme uitte zich lang niet altijd in wild dansen. Meestal zaten of lagen de Paradiso-bezoekers, op de witte zitelementen of op de grond.⁹⁰

⁸⁹ Paul van Riel in: H. Carvalho, ‘Sun Ra’, In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018) 28-33.

⁹⁰ Annemarie de Wildt in ‘Voortdurende beweging: De lichtshow als cultureel erfgoed’, *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1828/voortdurende-beweging> (geraadpleegd 22 mei 2019). **Disclaimer:** Adri kon zijn memoires niet zelf meer typen, dus heeft hij het iemand laten opschrijven.

De vreugde werd vaak geuit via ontspanning, maar sporadisch via wild dansen. Opvallend is dat het publiek, hier gevormd onder één entiteit, volgens Adri niet altijd enthousiast danste op de muziek en zo dus ook dikwijls de vreugde uitte via ontspanning.

Angst was ook een grote actor in Paradiso in de jaren zestig en zeventig. Wat direct opvalt, is dat het aantal emotiewoorden die angst uitdrukken oploopt naarmate de jaren verstreken. In 1970 stapte een deel van het bestuur op, omdat men ‘genoeg had van het passieve consumentisme in Paradiso’ en daarna liep de grimmige sfeer volgens vele bezoekers alleen maar op.⁹¹ De angst is vaak te vinden in een vrees voor de manische houdingen van vele artiesten:

*Cales woede en angst leken op geen enkele manier geacteerd. Het was bijna griezelig hoe hij stuiptrekte en met zijn handen op de toetsen bonkte. Normaal gesproken stond ik vooraan. Maar nu niet, ik was doodsbang dat hij ergens mee ging gooien.*⁹²

De angst kwam echter ook voort uit onrustige en agressieve groeperingen. Paradiso, in deze jaren op organisatorisch gebied nog niet heel vooruitstrevend, kon soms de drukte, voortkomend uit de populariteit, niet aan. Dit zorgde voor een gepolariseerd publiek en dus geen groepsgevoel. Waar in de beginjaren Paradiso nog een lokaal karakter omvatte, kreeg in de jaren zeventig heel de wereld lucht van het idyllische paradijs en was het communale karakter enigszins verdwenen. Zo noemen de bronnen dat niet alleen Duitse hippies het als een gratis hostel zagen, maar dat er op een gegeven moment bij de ingang zelfs wapens afgepakt moesten worden en de portier uit noodzaak een honkbalknuppel zichtbaar op de kassa had laten leggen.⁹³ Zo was er in tijden van angst, onrust en chaos misschien geen sprake van groepsgevoel over het algemeen in Paradiso, maar ontstonden er meerdere *emotional communities* in het gebouw: de ‘kwade’ onruststokers – zoals opdringerig publiek en zakkenrollers - en degene met vrees voor diezelfde groepering.

Groepsgevoel werd in Paradiso ook gecreëerd met het gevoel van verbazing en verassing. Fascinatie, overweldiging en (gezonde) spanning zijn voorbeelden van de emotiewoorden die te vinden zijn in de tekst. Vaak gaat dit gevoel gepaard met een act of

⁹¹ H. Carvalho, ‘Sun Ra’, In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018) 28-33.

⁹² H. Carvalho, ‘John Cale’, In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018) 47-51.

⁹³ Zie onder meer: Pim Fenger in: ‘Paradiso 1970-1972’, *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvanparadiso.amsterdam/page/1416/paradiso-1970-1972> (Geraadpleegd 22 mei 2019), Ton Servaas in: ‘De beginjaren van Paradiso’ *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvanparadiso.amsterdam/page/1379/de-beginjaren-van-paradiso> (geraadpleegd 22 mei 2019) en Annemarie de Wildt in: ‘Voortdurende beweging: De lichtshow als cultureel erfgoed’, *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvanparadiso.amsterdam/page/1828/voortdurende-beweging> (geraadpleegd 22 mei 2019).

randprogrammering; niet alleen de pornobeelden op het scherm achter het podium of de exotische danseressen zorgden voor ontzag, maar vooral verbazingwekkende artiesten, waar het publiek uit die tijd tegenwoordig vol lof over praat, doen een beroep op dit gevoel. De twintigjarige Ronald Witjas beschrijft zo de sfeer en het concert van Patti Smith in 1976 als volgt:

*Patti leek gekweld en serieus. Je kon vermoeden dat ze de donkere kant van het leven en liefde niet uit de weg ging. Die weltschmerz was fascinerend, zeker voor een gelijkgestemde adolescent als ik.*⁹⁴

En Peter Koops vult hem hier op aan:

*De niets en niemand ontziende lef waarmee Patti zich te kijk liet zetten, riep toch wel enige bewondering af bij het publiek.*⁹⁵

Zo kon in die tijd, evenals in de actuele samenleving, muziek en een optreden een verbindend gevoel oproepen: bewondering. Het publiek voelt zich hierbij samen passief, een luisterend oor. Verbazing en verassing zijn zo samen met vreugde de hoofdemoties in Paradiso in de jaren zestig en zeventig, terwijl een gevoel van angst sporadisch opspeelt.

De methode van Rosenwein kaartte nóg een belangrijk aspect aan in het zoeken naar emoties in groepen: vind de buitenstaander. De primaire bronnen lenen hier zich prima voor. Zo omschreef Robbert Tilli het volgende:

*Ik was met een vriend. We vonden Paradiso maar een beetje viezig. We bleven ook maar kort, want wij moesten nog uitgaan op het plein. Wij droegen pakken en glimmende schoenen. Wij gingen nog dansen op die soulplaatjes. Dan moest je wel een beetje netjes gekleed gaan. Na die tijd heb ik wel mijn haar laten groeien, heel lang.*⁹⁶

Zo zie je dat hij de sfeer omschreef als viezig, maar uiteindelijk, nadat hij Paradiso verlaten had, wilde hij meedelen in de groep. De hippies kenmerkten zich daar via hun lange en verwilderde haren en dus ook Robbert liet het zo staan. Later is hij bedrijfsleider van het popodium geworden. Ook ‘enkele

⁹⁴ Ronald Witjas in: H. Carvalho, ‘Patti Smith’, In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018) 56-60.

⁹⁵ Peter Koops in: H. Carvalho, ‘Patti Smith’, In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018) 56-60.

⁹⁶ Robbert Tilli in: ‘Rob Renoult (bedrijfsleider) over Paradiso 50 jaar’, *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1482/rob-renoult-bedrijfsleider-over-paradiso-50-jaar> (geraadpleegd 22 mei 2019).

ouderen die er tussendoor liepen trachtten zo goed en zo kwaad als het ging mee te delen in de algemene feestvreugde'.⁹⁷ De ouderen waren al dan niet onderdeel van de jeugdcultuur, maar probeerden dus wel, door de mores van de zaal op te volgen, bij de groep te horen.

Niet alleen aan de hand van het tellen en onderzoeken van emotiewoorden is een groepsgevoel te achterhalen, ook directe uitspraken wijzen op een groepsgevoel in Paradiso. Zo praten veel bezoekers, zoals ook in de historische context duidelijk naar voren komt, over een 'broeierige en met hasjgeuren doordrenkte sfeer'.⁹⁸ Hier is an sich geen sprake van een groepsgevoel, maar wel in combinatie met andere quotes: 'Er was bijna niemand die niet blowde', zegt student sociologie Pieter Franssen, dan 19 jaar, die later als diskjockey in Paradiso zou werken. 'Zomaar openlijk! Dat was toen nog heel bijzonder'. Zo lijkt het gebruik van drugs als verbindend karakter in groepsvorming bevestigd te worden.

De rol van muziek wordt tevens benadrukt in verschillende vormen. Het Parool schreef: 'De mensen in de zaal deinden onvermoeibaar mee op de maat van de muziek'.⁹⁹ Zo komt het gevoel van *Inner Sense of Time*, zoals genoemd in de Status Quaestionis, terug in de groepsvorming in Paradiso. Dit is dan wel niet direct van emotionele aard, maar zorgt wel degelijk voor een vorm van commune. De muziek van de artiesten stond in Paradiso erg hard. Dit zorgde voor de uitspraak van een anonieme aanwezige: 'Wel veel lawaai hier, maar je kunt jezelf ten minste zijn'.¹⁰⁰ Hier lijkt de muziek de paradox in groepsvorming in Paradiso aan te kaarten; Individualisme stond centraal, maar ze waren wel sámen individualistisch.

Nóg directer spreken sommige geïnterviewden zich uit met betrekking tot groepsvorming in Paradiso. Molly Mackenzie vertelde het volgende over de opening van Paradiso: 'Wat eerst alternatief was, werd nu de norm. Dat maakte indruk. Paradiso was een tempel voor óns, voor de Amsterdamse jongeren.'¹⁰¹ Daar voegt Rosa Scharn het volgende aan toe over het moment dat de hippies in 1969 samen de maanlanding keken:

Ik vind het zonde dat Paradiso dit niet heeft vastgelegd. Voor mij was het een heel belangrijk moment. Doordat we het samen beleefden, door Paradiso. Het had een sterk 'thuis-gevoel'. Voor mij betekende het: 'Als DIT mogelijk is, dan zijn de mogelijkheden ONBEPERKT! Pak je toekomst, alles is mogelijk.

⁹⁷ H. Carvalho, 'Openingsavond met CCC Inc./Circus/Supersister', In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018) 16-21.

⁹⁸ Siebe Drieman in: 'Underground, maar nog geen softdrugs', *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1869/underground-maar-nog-geen-softdrugs> (geraadpleegd 22 mei 2019).

⁹⁹ Carvalho, 'Openingsavond met CCC Inc./Circus/Supersister', 16-21.

¹⁰⁰ Ibidem, 16-21.

¹⁰¹ Ibidem, 16-21.

*Pak je mogelijkheden, pak je kansen.’ De sfeer was een sterk beleven mét elkaar delen, geen individuele ervaring. Mensen die er een dimensie bij voelden.*¹⁰²

In deze context speelt muziek een minder grote rol in de groepsvorming, maar vindt het op andere manieren plaats. Dé Amsterdamse jeugd werd in één zin door Molly als groepering aangeduid en Rosa ervaaarde tevens, juist door het individualistische karakter te doorbreken, een enorme binding met de andere bezoekers, bekend of onbekend, om haar heen. Deze emotionele groepsvorming heeft, volgens de woorden van Scharn, bijgedragen aan het ideologische karakter van de opstandige jeugd.

¹⁰² Rosa Scharn in: 13. ‘1969: de maanlanding in Paradiso’ *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1525/1969-de-maanlanding-in-paradiso> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Conclusie

Zoals in het primaire bronnenonderzoek duidelijk werd, zorgde niet alleen een gezamenlijk gevoel van emotie voor groepsvorming in de jaren zestig en zeventig in Paradiso, maar ook op verschillende andere manieren. Op emotioneel vlak blijkt, zoals vele historici in hun geschriften over de lange jaren zestig melden, dat het gevoel van vreugde de overhand had. Naast het geluk waren zelfontplooiing en autonomie, volgens de historici eerder vermeld, een hoofdonderwerp in de nieuwe subcultuur. Dit alles resulteerde in een tegenbeweging tegen de normen en waarden van de *status quo*. Het primaire bronnenonderzoek bevestigt het algemene beeld van passief verzet tegen het burgerlijke leven. Hoewel door de meerderheid van de geïnterviewden en door het algemene beeld, geschetst door historici, van de onderzochte periode de vreugde en vrijheid uitsluitend wordt herinnerd, is de grimmige karakteristiek van Paradiso in die tijd in de literatuur hevig ondergesneeuwd. Angst en boosheid spelen tevens een grote rol, die vaak in de artikelen van historici genegeerd wordt; het drugsgebruik werd bijvoorbeeld verheerlijkt, terwijl een zaal vol trippende en bedwelmden jongeren, zoals te zien in de bronnen, ook voor veel onrust heeft gezorgd. Dit is een nieuwe invalshoek in onderzoek naar de sfeer in de lange jaren zestig en vult een deel van de historische context aan. Zo blijkt dat er ideologisch niet alleen een verbinding in de jeugdcultuur zit, maar ook op emotioneel vlak.

Er is geen causaal verband te zien tussen de vrijetijdsbesteding vóór de ontzuiling en na deze periode. De jeugd, die aan het woord komt in deze bronnen, vermeldt vrijwel geen enkel vorm van religie of secularisatie en zelfs geen vorm die daar op voort bouwt. Zo lijken de concertzalen en beleving van muziek voor een deel, in combinatie met andere nieuwe gebruiken, de invulling van het weekend – en in het geval van Paradiso: de week – op te volgen. Natuurlijk is het té voorbarig om te zeggen dat de nieuwe praktijken compleet in plaats treden van de sociale functies van de kerk, maar dit onderzoek zou wel kunnen verkondigen dat er op zijn minst een nieuwe vorm is ontstaan en mogelijk de overhand in een nieuwe generatie heeft gekregen.

De generationeel-sociologische invalshoek van dit onderzoek in de primaire bronnen bevestigt de paradox. Vele jongeren werden verboden door hun ouders om naar Paradiso te gaan, omdat de sfeer en de muziek daar té sensationeel was. Toch gingen ze en vonden ze zichzelf. Maar wel zichzelf in de normen en waarden van de concertzaal. Elke persoon die anders was dan de rest, mocht in principe doen wat hij wilde, maar er werd zeker op gewezen dat hij anders was dan de mores van de nieuwe subcultuur. Zo is de jeugdcultuur aan de ene

kant heel monotoon – luisteren naar dezelfde muziek, zelfde kleren, zelfde drugs, zelfde haren – en is het begrip *subcultureel kapitaal* van toepassing, maar is aan de andere kant iedereen vrij om zichzelf te zijn. Deze paradox is mogelijk een intressant onderwerp voor vervolgonderzoek.

Wat verder opvalt, aan de hand van het theoretisch kader, is dat de verbindende kracht van muziek, zoals bij de begrippen *inner sense of time*, *mutual tuning in*, *Zone of Magic* en *The Inner Dialogue*, nauwelijks benoemd wordt. De muziek speelt wel een rol in de tegencultuur, maar niet zoals muziekwetenschappers het voor de huidige samenleving beschrijven. Muziek is in de bronnen gereduceerd tot een vorm van passief protest, maar is niet expliciet – of impliciet – benoemd via neurologische facetten als verbindende factor. Men gaapte samen wel vol verbazing naar dezelfde artiest, maar een échte emotionele band in het publiek is niet gevonden. Het toegankelijke karakter van de meeste performers en randprogrammering zorgde wel voor een verbinding tussen de mensen die op het podium stonden én er voor. Terwijl zich in de huidige normen en waarden bij concerten een barrière tussen artiest het publiek in de vorm van backstages en merchandise-tafels bevindt, was deze grotendeels absent in de jaren zestig en zeventig in Paradiso; iedereen liep overal rond. Dit zorgde enigszins wel voor cohesie tussen de twee actoren bij een concert: muzikant en publiek. Terwijl vrijwel alle literatuur over Paradiso van populaire aard is, geeft dit onderzoek een wetenschappelijke aanvulling op concertbeleving in Nederland in de jaren zestig. Er was zeker sprake van een emotioneel groepsgevoel in Paradiso, maar niet direct via de muziek. De concertbeleving daaromheen – het samenkomen en drugsgebruiken – speelt een grote rol dan de muziek en de artiesten zelf. Dit uitte zich niet enkel in vreugde, zoals velen het herinnerden, maar ook in angst en boosheid. Laatstgenoemde is een relatief nieuwe blik op concertbeleving en groepsgevoel in Paradiso.

Vergelijkbare onderzoeken zouden gedaan kunnen worden naar de cultuur van de periodes die het hippietijdperk opvolgen: de punkcultuur van de jaren tachtig, de opkomst van de house in de jaren negentig en de actuele vorm van concertbeleving vanaf de millenniumwisseling.

Met mijn eigen band, Foxlane, hoop ik ooit zelf een headlineshow te kunnen geven in Paradiso. Naarmate ik dit werkstuk heb geschreven, is mijn visie op concertbeleving veranderd. Omdat ik alle kanten van een concert – de organisatie, het publiek en de artiest – nu veelzijdig heb meegemaakt, denk ik te weten hoe een emotionele band bij deze avonden ontstaat. Mogelijk kan ik in de huid van een artiest gebruikmaken van deze kennis en zo de

performance via emotionele groepsvorming in Paradiso naar een hoger niveau tillen. Maar dat zien we mogelijk over enkele jaren wel. Emotionele groepsvorming bepaalt in ieder geval de sfeer van de zaal.

Bronvermelding

Literatuur

Armstrong, J., *Move closer: An intimate philosophy of art* (New York 2000).

Berliner, P., *Thinking in Jazz* (Chicago 1994).

Boogaard, R. van den, *De religieuze rebellen van de Vrije Gemeente: De vergeten oorsprong van Paradiso* (Amsterdam 2018).

Blok, G., ‘we the avant-garde’. a history from below of dutch heroin use in the 1970s’ *Bmgm - Low Countries Historical Review* 132:1 (Amsterdam 2017) 104-125.

Blom, J.C.H., ‘Nederland sinds 1830’ in: J.C.H. Blom en E. Lamberts, *Geschiedenis van de Nederlanden* (Amsterdam 2015) 381 – 451.

Bourdieu, P., *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (Cambridge 1984).

Bowman, W. en Powell, K., ‘The body in a state of music.’ In L. Bresler (Ed.), *International Handbook of Research in Arts Education* (Dordrecht 2007) 1087 – 1106.

Bresler L., ‘Embodied Narrative Inquiry: A Methodology of Connection’, *Research Studies in Music Education* 27:21 (Londen 2006) 21-43.

Bugter, M. & Guiking A., *Doornroosje: 20 Jaar Jongeren centrum* (Nijmegen 1990).

Carvalho, H., *Paradiso 50 jaar: In 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018).

Cavallo, R. & Zuiderveld, D., ‘Van Vrije Gemeente tot Paradiso 125 jaar podium voor cultuur, maatschappij en muziek in Amsterdam’ *Over Holland* 3 (Delft 2006) 89-103.

Damasio, A., *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of Consciousness* (New York 1999).

Derks, M., 'Sport, Religie en het zoeken naar zinvolle verbanden', *De Sportwereld* 71 (Den Haag 2014) 41-42.

Dewey J., *Art as experience* (New York 1934).

Duivenvoorden, E., *Een voet tussen de deur. Geschiedenis van de kraakbeweging 1964-1999*, (Amsterdam 2000).

Ekman, P., 'Pan-Cultural Elements in Facial Displays of Emotion' In: *Science* 164 (Washington 1969).

Gadamer H., *Truth and Method* (vert. G. Barden & J. Cumming) (New York 1988).

Goddijn, H.P.M., *De sociologie van Emile Durkheim* (Amsterdam 1969).

Groot, J. en de Jong, R., 'Voor het voetlicht. Emotiegeschiedenis', *Skript Historisch Tijdschrift* 38:4 (2017) 229 - 238.

Guns, N. & Hill, K., *Memories Can't Wait: 40 Jaar Effenaar* (Eindhoven 2011).

Hartman, J., *De Vrije Gemeente. Verleden, heden en toekomst* (Amsterdam 2001) 2.

Hartmans R., 'De misplaatste nostalgie naar de jaren zeventig' In: *Historisch Nieuwsblad* 1 (Utrecht 2008).

Kennedy, J., *Een beknopte geschiedenis van Nederland*, vert. Simone Kennedy-Doornbos (Amsterdam 2017) 332.

Kennedy, J., *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig* (Amsterdam 2017) 106.

Kennedy, J. & Zwemer, J.P., 'Religion in the Modern Netherlands and the Problems of Pluralism' *Low Countries Historical Review* 125: 2-3 (Amsterdam 2010) 237 – 268

McGuire, M.B., *Lived Religion: Faith and Practice in Everyday Life* (Oxford 2008).

Mutsaers, L., *25 Jaar Paradiso, geschiedenis van een podium, podium van een geschiedenis 1968-1993* (Amsterdam 1993)

Plamper, J., *The History of Emotions: An Introduction*, vert. Keith Tribe (Oxford 2015) 68.

Righart, H., *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam 1995).

Rosenwein, B., 'Problems and Methods in the History of Emotions, Passions in Context I', *International Journal for the History and Theory of Emotions* 1 (Oxford 2010).

Rostow, W., *The Stages of Economic Growth* (London 1962).

Scheer, M., 'Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion', *History and Theory* 51 (Middleton 2012) 193-220.

Steinhardt A., *Indivisible by four* (New York 1998).

Stokvis, R., *Lege Kerken, Volle Stadions: Sport en de sociale functies van religie* (Amsterdam 2014).

Stubley, E., 'Being in the body, being in the sound: A tale of modulating identities and lost potential', *Journal of Aesthetic Education* 32:4 (Champaign 1998) 93-105.

Thornton, S., *Club cultures: Music, media and subcultural capital* (Cambridge 1995).

Vansina, J., *Oral Tradition: A Study in Historical Methodology*, vert. H. M. Wright (London 1965) XI.

Wever, B de. & François, P., *Gestemd verleden. Mondelinge geschiedenis in praktijk* (Schaarbeek 2003) 7.

Websites

'50 jaar Paradiso: De jaren '70', *Digitale Etalages*,

http://www.digitaleetalages.nl/thema/amsterdam/50-jaar-paradiso/de-jaren-_70.html

(geraadpleegd 5 juni 2019).

'50 jaar Paradiso: hoe punk het poppodium redde', *3voor12 VPRO*,

<https://3voor12.vpro.nl/artikelen/overzicht/2018/Vijftig-jaar-Paradiso/Oscar-Smit-punk.html>

(geraadpleegd 5 juni 2019).

'50 jaar Paradiso: van kerk naar roemruchte rocktempel', *Max Vandaag*,

<https://www.maxvandaag.nl/sessies/themas/terug-naar-toen/50-jaar-paradiso-van-kerk-naar-roemruchte-rocktempel/>

(Geraadpleegd 9 mei 2019).

'Anachronisme', *Etymologiebank*, <http://www.etymologiebank.nl/trefwoord/anachronisme>

(Geraadpleegd 21 mei 2019).

'De vijftig meest legendarische Paradiso shows', *3voor12 VPRO*,

<https://3voor12.vpro.nl/artikelen/overzicht/2018/Vijftig-jaar-Paradiso/De-vijftig-meest-legendarische-Paradiso-shows.html>

(Geraadpleegd 9 mei 2019).

'Geheugen van Paradiso', *Geheugen van Centrum*,

<https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1356/geheugen-van-paradiso>

(Geraadpleegd 22 mei 2019).

'Gevolgen van verslaving', *Hersenstichting*, <https://www.hersenstichting.nl/alles-over-hersenen/hersenaandoeningen/gevolgen-van-verslaving>

(Geraadpleegd 21 mei 2019).

'Paradiso 50 jaar', *Digitale Etalages*, <http://www.digitaleetalages.nl/thema/amsterdam/50-jaar-paradiso.html>

(geraadpleegd 9 mei 2019).

'Paradiso-uit, altijd lastig: we gingen met Foxlane op stap naar de Grote Prijs van Nederland',

The Daily Indie, <https://www.thedailyindie.nl/paradiso-uit-altijd-lastig-we-gingen-met-foxlane-op-stap-naar-de-grote-prijs-van-nederland/>

(geraadpleegd 9 mei 2019).

‘Publiek bepaalt het gezicht van Paradiso’, *NRC*,

<https://www.nrc.nl/nieuws/1993/11/05/publiek-bepaalt-het-gezicht-van-paradiso-7202111-a451935> (geraadpleegd 9 mei 2019).

‘Waarom lopen de kerken leeg’, *NPO Focus*, <https://npofocus.nl/artikel/7931/waarom-lopen-de-kerken-leeg> (geraadpleegd 16 mei 2019).

Primaire Bronnen/ Personen/Geïnterviewde (genoemd in het werkstuk)

Annemarie de Wildt in: 'Voortdurende beweging: De lichtshow als cultureel erfgoed', *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1828/voortdurende-beweging> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Paul van Riel in: H. Carvalho, 'Sun Ra', In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018) 28-33.

Peter Koops in: H. Carvalho, 'Patti Smith', In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018) 56-60.

Pim Fenger in: 'Paradiso 1970-1972', *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1416/paradiso-1970-1972> (Geraadpleegd 22 mei 2019)

Ton Servaas in: 'De beginjaren van Paradiso' *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1379/de-beginjaren-van-paradiso> (geraadpleegd 22 mei 2019)

Robbert Tilli in: 'Rob Renoult (bedrijfsleider) over Paradiso 50 jaar', *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1482/rob-renoult-bedrijfsleider-over-paradiso-50-jaar> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Ronald Witjas in: H. Carvalho, 'Patti Smith', In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018) 56-60.

Rosa Scharn in: 13. '1969: de maanlanding in Paradiso' *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1525/1969-de-maanlanding-in-paradiso> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Siebe Drieman in: 'Underground, maar nog geen softdrugs', *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1869/underground-maar-nog-geen-softdrugs> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Bijlagen

1968

Pink Floyd at Fantasio Club Paradiso (Holland, Amsterdam, May 31th 1968), Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=6mluOJbAbkk> (geraadpleegd 22 mei 2019).

‘waar het ons om gaat is hoofdzakelijk een sfeer creëren waar iedereen zich ontspannen en op zijn gemak voelt.’

‘We hebben 10.000 leden in de korte tijd dat we bestaan’

‘de groep die wij binnen krijgen is een creatieve en zeer kritische groep, die verwant is met de groep Provo’s waar men vrij huiverig voor is.’

‘de overheid eist een duidelijke pedagogische doelstelling en dat is bij ons terecht niet aanwezig.’

‘mijn ouders begrijpen mij niet’ mijn ouders begrijpen mij ook niet. Vier handen op één buik.’

‘we moeten allemaal belasting betalen, alsof we een commerciële bezigheid zijn, maar we zijn doodgewoon bezig met iets sociaals’

‘Underground, maar nog geen softdrugs’, *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1869/underground-maar-nog-geen-softdrugs> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Siebe Drieman op 3 november 2018

Toen Paradiso eind maart 1968 begon werd kort na de opening werden de ingang en de hal van het gebouw weliswaar in bonte kleuren beschilderd, maar het aanbrengen van de drie nationale kleuren over de gehele buitengevel was in 1968 nog ondenkbaar. Ook van de broeierige en met hasjgeuren doordrenkte sfeer, die in de beginjaren zeventig binnen Paradiso een (overigens ook weer tijdelijk) feit zou worden, was in 1968 absoluut nog geen sprake. Later pas zou Paradiso op dit punt een legendarische vrijplaats worden, maar zeker nog niet in 1968. De verandering van de tijdgeest ging eind jaren zestig ook in Nederland weliswaar snel, maar toch langzamer dan later vaak werd gedacht.

Op foto’s van het publiek in de zaal van Paradiso is te zien dat meerdere mannelijke bezoekers in 1968 nog steeds een net overhemd met een keurige stropdas droegen – bepaald nog geen hippies dus! De foto zijn gemaakt door fotograaf en Paradiso-medewerker Rob Tegelaar en gepubliceerd in Hitweek. Een omslag in het Amsterdamse drugsbeleid was in 1968 nog niet aan de orde. Het beleid was op dat moment nog volkomen restrictief. Het in de jaren zeventig ingevoerde onderscheid tussen harddrugs en softdrugs (in feite waren deze laatste uitsluitend de relatief onschuldige cannabisproducten) werd in 1968 nog niet toegepast.

Ruud Tegelaar, Willem de Ridder en ook Koos Zwart (die zelf een propagandist was van de vrije verkoop van met name hasjiesj) waren er alle drie van doordrongen, dat de gang van zaken binnen het pas begonnen Paradiso onder nauwlettend toezicht van de gemeente stond. Dat is de reden dat in 1968 – óók binnen Paradiso – alle drugs, zonder enige uitzondering, streng verboden waren.

De totale periode dat het organiseren van de avonden in Paradiso onder leiding van Willem de Ridder, Ruud Tegelaar en Koos Zwart voortduurde besloeg iets meer dan een half jaar. Op 12 oktober 1968 organiseerden zij hun laatste avond in Paradiso. In dit filmpje komen de oprichters Ruud Tegelaar en Koos Zwart aan het woord over Paradiso en Fantasio.

Eind maart 1968 was aan hen op hetzelfde moment dat Paradiso begon nog een tweede gebouw ter beschikking gesteld, waaraan zij de naam Fantasio hadden gegeven (gebouw Het Anker, Prins Hendrikkade 142). Het driemanschap besloot in oktober 1968 om hun activiteiten in Paradiso te beëindigen en zich in Fantasio terug te trekken. Willem de Ridder wilde op dat moment naar Amerika. Ruud Tegelaar wilde kennelijk naast zijn werk meer tijd over houden om zich met spiritualiteit en mystiek te kunnen bezighouden, waarover hij later een aantal opmerkelijke boeken heeft geschreven. Maar vooral waren er onophoudelijk botsingen met de beide toezichthoudende stafleden. Deze waren na dat eerste halfjaar goed op de hoogte van de gang van zaken en ingewerkt. Paradiso zou vervolgens onder hun leiding verder gaan. Wat mezelf betreft ben ik, toen Paradiso voor mij ophield, niet verder gegaan in Fantasio.

Voor de toekomst van Paradiso bleek de inzet van de drie oprichters en hun medewerkers-groep geen verspilde energie te zijn geweest. De mogelijkheid voor een rendabele bedrijfsvoering was na dat eerste halfjaar onweerlegbaar aangetoond. Paradiso was binnen korte tijd zeer populair geworden. Het pad was gebaand. De bakens waren uitgezet. Het was duidelijk dat Paradiso ook op lange termijn een toekomst zou hebben. Sloop van het (vooral ook van binnen) prachtige gebouw was ondenkbaar geworden. Terecht zou het gebouw later tot Rijksmonument worden verklaard.

Een goede historische documentatiebron voor de eerste Paradiso jaren zijn de Hitweek-nummers uit de jaren 1967 en 1968. Een gaaf en compleet archief met deze oude nummers bevindt zich in de bibliotheek van het Rijksmuseum te Amsterdam.

‘Concerten in het eerste jaar 1968 aangekondigd in Hitweek’, *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1866/concerten-in-het-eerste-jaar-1968> (Geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Siebe Drieman op 2 november 2018

De Engelse groep Traffic – van en met Steve Winwood (1948) – kwam naar Paradiso op vrijdag 23 augustus 1968, en een dag later, zaterdag 24 augustus, de eveneens uit Engeland afkomstige groep The Move (bekend van hits als I can hear the grass grow en Blackberry way). De werkvergunningen waren deze keer goed geregeld. Bij Pink Floyd was dat aanvankelijk niet het geval.

Het geheugen is in grote mate subjectief. Gezien de toenmalige nauwe banden met Paradiso is Hitweek een redelijk goede documentatiebron. Voor dit historische verslag heb ik alle nummers van 1968 nog eens opnieuw doorgenomen.

Van de Nederlandse groepen die in 1968 vanaf het allereerste uur in Paradiso optraden worden door Hitweek uitsluitend de volgende namen genoemd: Circus, Zen, Living Kick, Groep 1850, Dirty Underwear, Dragon Fly, Super Sister, Full House, St. Giles System en de uitstekende groep Ro-d-Ys, die in 1968 meerdere malen in Paradiso speelde. Wanneer sprake zou zijn geweest van andere optredende groepen, dan zouden deze namen met zeer grote waarschijnlijkheid eveneens in Hitweek genoemd zijn. Unieke beelden uit die tijd te zien in de documentaire De Tijdgeest van Johan van der Keuken. De groep Dragon Fly speelt het nummer Celestial Dreams (36 – 37.16).

Er zijn in later tijd allerlei mythes ingebracht en namen genoemd, er werden zelfs lijsten opgesteld van namen van groepen met data van optredens, maar dat alles berust voor zover mij bekend niet op echte historische bronnen. Paradiso was altijd meer bezig met het volgende concert dan met de administratie van wat geweest was. Het is echter ook zo, dat in 1968 aangekondigde concerten een enkele keer op het laatste moment niet doorgingen. De groep Tyrannosaurus Rex (later meer bekend geworden onder de naam T. Rex) zou dezelfde avond als The Move optreden, maar ze kwamen niet. Ook Captain Beefheart kwam in 1968 niet. Soms moest de ene groep zeer snel door een andere vervangen worden. Dergelijke detailzaken werden dan niet later nog eens door Hitweek genoemd.

De contacten met de diverse Nederlandse groepen werden vooral door Koos Zwart geregeld, die ook persoonlijk met veel musici bevriend was. Zeer vaak aanwezig in dat eerste halfjaar van Paradiso waren Cuby and the Blizzards, met behalve Harry Muskee ofwel Cuby (1941-2011), de gitaarvirtuoos Eelco Gelling (1946) en een uitstekende Herman Brood (1946- 2001) op piano. De andere bandleden die in 1968 in Paradiso met de groep optraden waren Jaap van Eik (1944) basgitaar en Dick Beekman (1946) drums. Weliswaar soleerde Herman Brood niet, maar het donkere timbre van zijn melodie ondersteunende pianospel was in grote mate bepalend voor de sound van deze groep in de periode 1968. Op het toenmalige, ongeveer twee meter hoge podium van Paradiso bevond zich permanent een zware zwarte piano – in feite voor Herman Brood. Bij groepen zonder piano werd dit instrument tegen de achtermuur van het podium gezet.

Wanneer mijn herinnering juist is speelden C+B dat eerste halfjaar soms zelfs om de twee weken in Paradiso. De frequentie van hun optredens zou nog steeds door meerdere betrokkenen uit die tijd bevestigd kunnen worden. Zoals gezegd, buiten Hitweek ontbreekt betrouwbare, dat wil zeggen controleerbare documentatie, maar ook Hitweek bevatte geen echte duidelijke concertagenda's.

De sound van Cuby + Blizzards uit 1968 is nog altijd te beluisteren op het album Trippin' Thru' A Midnight Blues (Philips 1968). Binnen de uitklapbare hoes van de originele LP bevinden zich een 10-tal bladen met 30 foto's van de groep en van haar leden. Enkele van die foto's werden in 1968 in Paradiso gemaakt. Naast de foto's staat een lovende tekst van Koos Zwart afgedrukt.

**'I'm the fucking Stagemanager', *Geheugen van Paradiso*,
<https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1864/%E2%80%9Ci%E2%80%99m-the-fuckin%E2%80%99-stage-manager%E2%80%9D> (Geraadpleegd 22 mei 2019).**

Door Siebe Drieman op 2 november 2018

De allereerste buitenlandse groep die in 1968 in Paradiso optrad was Pink Floyd. Het concert was in Hitweek aangekondigd op de avond van Hemelvaartdag, op donderdag 23 mei 1968, maar kon niet doorgaan, omdat op dat moment door een administratieve fout de werkvergunning voor deze buitenlandse artiesten niet rond was gekomen. Anderhalve week later zou Pink Floyd toch optreden, op de zaterdagavond van het Pinksterweekend: 1 juni 1968. Pink Floyd speelde toen vroeg op de avond eerst in Fantasio, daarna, pas zéér laat op de avond (in feite in de nacht naar Eerste Pinksterdag) in Paradiso.

De groep was nog diezelfde zaterdag met hun bus eerst over de weg door Engeland, toen per veerboot over de Noordzee naar Nederland, en daarna weer per bus naar Amsterdam gereisd. Ze hadden vervolgens in de vooravond in Fantasio moeten spelen en kwamen volkomen doodop in Paradiso aan.

Het publiek van Paradiso was daar reeds om 20.00 uur 's avonds aanwezig. Niemand wilde iets missen. Het was afgeladen vol. [VREUGDE] Rond 22.00 uur was de bus van Pink Floyd vanuit Fantasio bij Paradiso gearriveerd. Het door de zijdeuren aanvoeren en installeren van de apparatuur naar en op het podium duurde niet veel langer dan 20, hooguit 25 minuten. Daarna hadden de leden van groep zich met hun medewerkers teruggetrokken in de onder de zaal gelegen kleedkamers.

Ik zat, zoals altijd, alleen en zichtbaar voor de zaal op het podium op een stoel naast de doorgang naar de kleedkamers. Via de intercom kon ik uitsluitend communiceren met Willem de Ridder op het balkon. Ik moest dan het kastje tegen mijn oor houden of inspreken.

Nadat er tegen 23.30 uur op het podium nog steeds geen enkel teken van leven zichtbaar was begon de zaal merkbaar ongeduldig en onrustig te worden. [ANGST] Het publiek had daar inmiddels al drieënhalve uur opeengepakt moeten staan en wachtte nog steeds. [ANGST] Willem de Ridder draaide intussen zijn underground muziek onverminderd door en ook de kleurprojecties draaiden door, maar verder gebeurde er niets. [VERBAZING]

In principe werden de groepen altijd aangestuurd om naar boven te gaan door medewerkers vanaf de voorkant, en niet door mij, omdat de toegang naar de kleedkamers onbewaakt zou zijn, op het moment dat ik naar beneden zou gaan. Zonder twijfel was ook nu aan de groep gevraagd om te beginnen, maar ze wilden kennelijk niet. In ieder geval kwamen ze niet. Waarschijnlijk konden ze op dat moment echt niet meer.

Het publiek kon zien dat ik via de intercom verbinding had met de regie. Ik liep nerveus op het podium heen en weer, terwijl ik via de intercom overlegde met Willem de Ridder. Steeds meer mensen begonnen uit de zaal de trap aan de linkerkant van het podium te beklimmen en mij vragen toe te schreeuwen. Hun geduld was op. [ANGST]

The fucking stagemanager

Of er toentertijd al alcohol houdende drank verkocht werd in Paradiso kan ik mij niet meer herinneren, maar ook zonder dat was het duidelijk dat het publiek na al die uren inmiddels het kookpunt had bereikt. **[BOOSHEID]** Het publiek was gaar – men wilde actie! Achter in de zaal begonnen ze langzaam maar nadrukkelijk te stampen. **[BOOSHEID]** Willem de Ridder zag ook hoe ongeduldig het publiek werd en gaf mij nu uitdrukkelijk opdracht om de groep hoe dan ook uit de kleedkamers te gaan halen.

Toen ik daar binnen kwam en op enigszins timide wijze mijn verzoek in het Engels probeerde over te brengen, begon één van de meer wakkere bandleden, ik dacht de drummer, Nick Mason (1944), tegen mij: “Who the fuck are you?” Ik herstelde mij, realiseerde mij de situatie boven, en antwoordde toen op luide en gedecideerde toon: “I’m the fuckin’ stage-manager and want you to go up. And now! There is an audience waiting for you!”

Zodra Pink Floyd begon te spelen zat ik weer achter de optredende groep op het podium, op het stoeltje naast de toenmalige toegang tot de kleedkamers. Op die plaats kwam de perceptie van het geluid vaak sterk vertekend over. Het ene instrument klonk daar veel harder dan het andere. Op normale avonden werd ik in de loop van de latere avond vanaf de voorkant voor korte tijd afgelost door een collega, waardoor ik zelf even via beneden onder de zaal door weg kon van het podium. Ik kon dan achter vanuit de zaal een korte, maar goede indruk van het gaande concert krijgen, maar ook dit aflossen gebeurde nu, op deze abnormale avond, niet. Ik bewaakte de doorgang naar de kleedkamers. Ik hield toezicht op het podium en op de werking van het elektrisch aangesloten instrumentarium. Ik was verantwoordelijk voor een goed verdeelde stroomvoeding van alle tijdens een concert werkzame apparatuur – en die was niet gering. Al het versterkte geluid liep toen nog via zware lampenversterkers, waarvan sommigen behoorlijk heet konden worden. Zonder aflossing door iemand anders kon ik absoluut niet weg van het podium.

Ondanks de enorme belasting van die dag, en ondanks dat Syd Barrett (1946-2006) zeven weken eerder (in april 1968) de groep had moeten verlaten, bracht Pink Floyd die nacht volgens meerdere ooggetuigen in de zaal een grandioos concert.

‘Paradiso 50: van broedplaats tot brand-name’, *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1507/paradiso-50-van-broedplaats-tot-brand-name> (Geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Stan Rijven op 4 april 2018

Paradiso 50 jaar.. Je ziet de superlatieven als ‘legendarische poptempel’ en ‘beste popzaal ter wereld’ al voor je. **[VREUGDE]** Ander cliché: de Nederlandse debuten in Paradiso van The Sex Pistols (januari 1977) en Prince (mei ‘81), voorzien van interviews met fans ‘Ik was er bij!’. Hoewel historisch juist wordt daarmee voorbijgegaan aan de invloedrijke rol die het gebouw vervulde als trait-d’union tussen de sub- en burgerlijke cultuur. Ooit symbool voor een bezielde broedplaats met risicovolle programmering, is vandaag Paradiso niet meer tegendraads- hooguit

tegenwoordig. Verbleekt tot een brand-name met over Amsterdam verspreide satellieten als Amstelkerk, Bitterzoet en Tolhuistuin.

Kosmies Ontspanningscentrum Paradiso

Zomer 1968. Terwijl 'Hey Jude' uit alle Leidseplein-café's schalt betreed een Haagse tiener voor het eerst Paradiso. Via het toenmalig 'internet', het subversieve popkrantje Hitweek/ Aloha, wist je hoe najaar 1967 het kerkgebouw van de Vrijzinnige Gemeente was gekraakt en daarna officieel 'Kosmies Ontspanningscentrum Paradiso' ging heten. Ik herinner me de ludieke zitjes en Perzische tapijtjes, de vloeistofdia's en het hippe theehuis vol hangjongeren avant la lettre. [VREUGDE] Een landelijk clubcircuit was verre toekomstmuziek, Paradiso hoorde nog bij de alternatieve Provadya-beweging van voor en door de jeugd georganiseerde centra. Ze voorzagen in popmuziek, film, dans, lichtshows en wellicht een huisdealer. De beurs-prijzen voor hash en weed hoorde je 's zaterdags op de VARA-radio. In die vlegeljaren kon je niet vermoeden dat dankzij saxofonist Hans Dulfer vooral 'Jazz in Paradiso' stond geprogrammeerd. Laat staan dat ik er later als popjournalist bijna dagelijks binnenstapte en er zelfs een eigen event mocht organiseren.

Sleutelfiguren

Twee sleutelfiguren verdienen een monument. Fluxus-kunstenaar Willem de Ridder, naast oprichter van Hitweek (en nog veel meer) de geestelijke vader en naamgever van Paradiso, èn Huib Schreurs. Na het afscheidsconcert van zijn countryfolk-band CCC Inc. (mei 1974, Paradiso) zette Schreurs als directeur de lijnen uit waarmee Paradiso zijn 'legendarische' naam verwierf. [VREUGDE] Hij is de samensteller van de bizarre receptuur die het gebouw tot de jaren negentig een ongrijpbare positie bezorgde. [VREUGDE & VERBAZING] Schreurs liet een wuivend neon-kruis op de nok plaatsen, een leistenen kompasnaald bij de entree. Symbolen voor een even betekenisvolle koers met bokswedstrijden, discoparties, requiem-missen, koren-marathons, politieke debatten en niet te vergeten de Beurs voor kleine Uitgevers. Na de punk-hausse verving Schreurs de welig tierende graffiti door een neutrale witte kleur zodat alle muziekgenres er nevenschikkend een plek kregen. New wave-, soul- en garagerock concerten naast Molukse- en Afrikaanse series, tango, klassiek en chanson naast het afscheid van de Zangeres Zonder Naam. 'Alles kon'.

'Kantlijnen van de Pop'

Als oprichter van de Benelux-tak van IASPM (International Association for the Study of Popular Music) kreeg ik zodoende een weekend lang Paradiso 'ter beschikking', mits 's avonds de geplande concerten van The Fall en INXS doorgang vonden. Al mijn stoute plannen voor 'Kantlijnen van de Pop' (30 mrt/ 1 april 1984) werden gerealiseerd. Overdag een 2-daags congres met voorzitter Boudewijn Büch en de Britse popsocioloog Simon Frith als een van de vele sprekers, met aansluitend een grootse platen/ cassettebeurs. Zelfs zijn eigen kantoor stond Schreurs af voor een pop-up galerie oftewel het eerste Beatles Museum ter wereld met alle hardcore parafernalia (die je vandaag in Alkmaar mag bewonderen). Dat wuivend neon-kruis is verdwenen, de tekst 'Soli Deo Gloria' boven het podium gebleven als gebeitelde herinnering aan een glorieus verleden.

‘Kunst baart kracht: Processies door Paradiso’, *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1841/kunst-baart-kracht> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Siebe Drieman op 12 augustus 2018

Wie iets wilde doen kon zich daarvoor aanmelden. Het idee was ‘totaaltheater’. Onder meer las Johnny the Selfkicker (Johnny van Doorn, 1944-1991) geregeld uit zijn dichtwerk voor.

Een niet wekelijks, maar wel zeer regelmatig terugkerend element waren de optredens van de schaars geklede, meestal in lange doorzichtige sluiers gehulde dames van de experimentele dansgroep Kunst Baart Kracht. Initiatiefnemers van de dansgroep waren Willem de Ridder en van één van deze dames, de latere schrijfster Laurie Langebach (1947-1984).

Enkele dagen voorafgaand aan de optredens in Paradiso werd tussen Willem de Ridder en de danseressen de choreografie van dans en muziek doorgenomen op het kantoor van Hitweek in de Alexander Broersstraat. Geregeld draaide hij daarbij dan delen van moderner symfonisch werk (o.a. Ravel en Bartok). In de documentaire *De Tijdgeest* van Johan van der Keuken uit 1968 zijn de danseressen van Kunst baart kracht te zien in de kelder van Paradiso (20.01- 20.16), gevolgd door een optreden van Johnny the Selfkicker (36 – 37.16).

De Amerikaanse undergroundmuziek, die De Ridder met zwaar volume vaker nog draaide, was soms minder bekend. Bijvoorbeeld de begin 1968 uitgebrachte muziek van de Chess LP Rotary Connection – zeer goed uitgevoerde pseudo-symfonische- en koorbewerkingen van songs uit popmuziek (bijvoorbeeld van de hits *Like A Rollin’ Stone* van Bob Dylan en *Amen* van Otis Redding). Dergelijk, wat arrangementen en uitvoering betreft op klassieke- en kerkmuziek lijkend werk, waarbij ook Indiase instrumenten een rol speelden, leende zich uitstekend als basis voor de toenmalige sfeer in Paradiso. Niet-westerse elementen waren typerend voor de zoektocht naar het spirituele van een deel van de toenmalige subcultuur. Vaak oriënteerde deze zich in oosterse -, dat wil zeggen in Hindoeïstische of Boeddhistische richting.

De processies

Kunst Baart Kracht danste in Paradiso niet alleen op het podium. Steeds gingen de aanvankelijk vier, later vijf danseressen met nadruk dwars door het staande publiek in de zaal. Daarbij werden zij belicht door volgsports vanaf de balkons, terwijl zij zich ritmisch voortbewogen op de door Willem de Ridder gedraaide muziek. Hun gang door de zaal was zowel een langzame rituele tempeldans als een processie. Opmerkelijk was dat het publiek in de doorgaans vrij volle zaal steeds uit zichzelf ruim baan maakte voor de danseressen. Nooit heb ik meegemaakt dat iemand uit het publiek hierop raar of vervelend reageerde. De zaal leek steeds opnieuw gefascineerd te worden door deze processies. [VERBAZING]

Behalve ‘gedragen’ door de door het langzame ritme van de muziek, werd dit gebeuren geaccentueerd door de ambiance van de donkere zaal met over drie van haar vier hoge wanden de eveneens meestal langzaam in beweging blijvende kleurvlekken. Paradiso, het voormalige kerkgebouw, leek even op de tempel van een in het moderne Westen onbekende godin. Naast de optredens van de groepen was dit uitzonderlijke

gebeuren het tweede hoofdelement van veel van de Paradiso-avonden in 1968. Later is dit hier nooit meer vertoond. [VREUGDE]

**‘Oprichting en begin van Paradiso’, *Geheugen van Paradiso*,
<https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1835/oprichting-en-begin-van-paradiso>
(Geraadpleegd 22 mei 2019).**

Door Siebe Drieman op 12 augustus 2018

Paradiso werd in 1968 opgericht door Ruud Tegelaar (1942), Willem de Ridder (1939) en Koos Zwart (1947-2014). Dit driemanschap had al eerder tezamen muziekavonden voor jongeren georganiseerd. Willem de Ridder en Koos Zwart waren respectievelijk oprichter en eindredacteur van het eerste Nederlandse undergroundweekblad Hitweek. Ruud Tegelaar werkte voor de stichting Jeugd en Muziek, waarvoor hij vanaf 1965 in Amsterdam in Felix Meritis aan de Keizersgracht muziekavonden organiseerde. Vanaf najaar 1967 deed hij dat samen met Willem de Ridder en Koos Zwart, onder de naam Provadya? Ik werkte ook mee aan die avonden.

In maart 1968 werd het driemanschap in feite beloond voor alle eerdere acties en inzet, niet alleen van hun kant, maar ook van en door allerlei andere mensen. Deze acties beoogden het verkrijgen van de mogelijkheid om met steun van de gemeente Amsterdam in het voormalige kerkgebouw van De Vrije Gemeente een muziektheater voor de bijna volwassen jeugd op te richten. Hitweek was in grote mate hiervan steeds de spreekbuis geweest. Hierover werd door het driemanschap vanaf januari 1968 druk onderhandeld met de gemeente.

Huur opgezegd

Begin januari 1968 had Felix Meritis de huur van de daar gehuurde zaal opgezegd. Einde zaal betekende einde muziekavonden. Eind maart 1968 kregen de drie heren plotseling hun zin en werden zij voor een groot deel verantwoordelijk voor de gang van zaken in het voormalige kerkgebouw, dat enigszins opgeknapt werd en op hun instigatie vanaf dat moment Paradiso ging heten.

De eigenaar van het gebouw was de gemeente Amsterdam, die het inmiddels had aangekocht. Ruud Tegelaar was namens de nieuwe leiding de vertegenwoordiger in het bestuur van een door de gemeente in het leven geroepen stichting, die formeel verantwoordelijk voor de gang van zaken bleef. Deze stichting voegde van haar kant twee controlerende stafleden toe aan het genoemde driemanschap dat Paradiso ging leiden. In maart 1968 was de afspraak, dat in principe slechts één avond in de week georganiseerd werd in Paradiso.

De initiatieven van de oprichters van Paradiso waren creatief en doeltreffend. Ze hadden hun eigen groep van medewerkers meegenomen. Het ging hierbij om het team dat eerder al onder hun leiding had samengewerkt in Felix Meritis, en dat toen dus deze avonden in Paradiso ging runnen. Ik was vóór het begin van Paradiso ongeveer twee jaar medewerker geweest van de avonden in Felix Meritis en maakte deel uit van dat team.

De ambiance van de grote zaal in 1968

Het budget was beperkt. Probeersels met de kleine zaal mislukten, domweg omdat dat dit teveel extra mensen voor toezicht vereiste. Het eerste halfjaar was alleen de grote zaal toegankelijk voor publiek. Voor het publiek waren geen zit-, maar alleen staanplaatsen.

Het toenmalige bijna twee meter hoge podium was vanaf de beide zijkanten eerst vrij kort vanaf de achtermuur, en liep vanaf deze beide korte zijkanten in de vorm van een trapezium een flink eind de zaal in. Vanuit de zaal gezien links, op de plaats waar het linker deel van het podium de zaal in begon te lopen, was een trap naar het podium aangebracht. Dit met het oog op de linker zijdeuren, die gebruikt werden voor de af- en aanvoer van het instrumentarium van de optredende groepen.

Vanaf de allereerste avond fungeerde ik in Paradiso als podiummanager. Een belangrijk element hiervan was de bewaking van de doorgang via het podium naar de onder de zaal gelegen kleedkamers. Door middel van een intercom was ik verbonden met regisseur en discjockey Willem de Ridder, die boven, op het halfronde middenpunt van het balkon zat.

De intercom van het podium was ingebracht op de bodem van een klein houten kastje, dat er uitzag als een schoenendoos, die aan de kant van de deksel open bleef. Het kastje was bevestigd aan een lange witte kabel, die ergens tegen de muur aan de achterkant van het podium verder ging. Ik kon dus met de intercom heen en weer lopen op het podium en tegelijk communiceren met de regie.

Het geluid in de grote zaal van Paradiso was toentertijd perfect. We beschikten over gloednieuwe lampenversterkers van topkwaliteit. Dergelijke apparatuur zou op dit moment een vermogen waard zijn. De akoestiek van de zaal bleek uitstekend. Behalve het geluid, dat de optredende groepen vanaf het podium voortbrachten, werd al het elektronisch versterkte geluid vanaf het balkon geregeld door Willem de Ridder. De balkons waren afgesloten voor het publiek. Het team van de lichtshow werkte vanaf de balkons.

‘Paradiso in april 1968: een overweldigende ervaring’, *geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1375/paradiso-in-april-1968-een-overweldigende-ervaring> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Tom Steenbergen op 27 februari 2018.

Ik was totaal onder de indruk van de science fiction achtige sfeer die het Paradiso interieur bij me opriep. **[VERBAZING]** Overal, op muren en plafonds, werden dia's en filmprojecties levensgroot geprojecteerd; alles was één verlichte, kleurrijke bewegende schittering. Ik kon er geen woorden voor vinden. Wierook zorgde voor de geur en de muziek was aanvankelijk klassiek en later pop. De groep Dirty Underwear speelde daarna in een bezetting met o.a. twee drummers, een bassist, saxofonist, leadgitarist, fluitist, iemand die een eigenaardig snaarinstrument bespeelde en een bandrecorder met grote toetsen. De band maakte een hels kabaal. Zeer indrukwekkend was hun uitvoering van Ravel's Boléro. Twee balletdanseresjes en een enorm goede danser dansten op de muziek op het spaarzaam verlichte podium. Er kwam een fakir in een lendendoek bij en later een vuurvreter. Op een gegeven moment gingen de lichten

helemaal uit en kwam er een naakt meisje het toneel op slechts gehuld in een enorm grote doorzichtige plastic zak. Een jongen ging zich uitkleden, hulde zich ook in een plastic zak en ging onwennig naast het meisje zitten. Plotseling kwam er een in het wit geklede muzikant het toneel op met een bril met in de glazen twee zaklampen. De jongen en het meisje verlieten gezamenlijk het podium. Het licht ging weer aan en een enorme lange gele zeppelin-achtige ballon kwam de zaal in die op handen werd gedragen door het publiek. Om kwart voor tien moesten we helaas weg om de laatste trein te halen maar wat we in die twee uurtjes hebben meegemaakt was zo overweldigend dat ik besloot zelf ook weer snel happenings te gaan organiseren.'

[VERBAZING]

Hester Carvalho, 'Openingsavond met CCC Inc./Circus/Supersister', In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten (Amsterdam 2018) 16-21.*

"Dankzij de inspanningen van vrijwilligers en kunstenaars is het bakstenen fort aan de Weteringschans in enkele weken omgevormd tot een hippe sociëteit. Eenmaal binnen zie je rechts een geschilderde Frank Zappa die met ironische blik op een wc-pot zit. De muren van het trappenhuis zijn versierd met regenbogen en sterrenhemels, de kassa zit verstopt achter een uit hout gezaagde, voluptueuze vrouwfiguur. Door een gat in haar buik kun je met de kassière praten.

De sfeer in de zaal was ontspannen, [VREUGDE] zegt de dan twintigjarige Laurens van Houten, die vanuit zijn woonplaats Haarlem naar Paradiso is gekomen. 'Mensen zaten op de grond, met gekruiste benen te praten en te roken. Soms verplaatste een deel van het publiek zich naar het podium, om te trommelen op de voor dat doel gereedstaande bongo's en olievaten.' Van Houten loopt door het publiek om foto's te maken. 'Je werd al blij door de stemming van de mensen om je heen,' zegt hij. 'En door Willem, natuurlijk, die vanaf het balkon de nieuwste hippe platen draaide van Iron Butterfly of The Electric Prunes.' [VREUGDE] Er zijn ongeveer 1100 bezoekers gekomen. Gekleed in spijkerpakken, Indiase jurken, flaphoeden of niet meer dan een laagje bodypaint, dwalen ze door de gangen en zalen en maken opmerkingen als 'far out!' of 'te mad!' Iedereen heeft lang haar.'

Vier vrouwen dansen tussen de bezoekers door, met zwierige gebaren en omhooggestoken armen. De Dansgroep noemt zich Kunst Baert Kracht. 'Ik kende ze al van Provadya?,' zegt Van Houten. 'De vrouwen hadden een bijzondere manier van dansen: geïmproviseerd, exotisch, [VERBAZING] En soms even topless, wat toen heel spectaculair was. Het publiek is makkelijk te vermaken, zegt hij. 'Iemand die zichzelf tovenaars noemde kon het podium op stappen en de mensen in de zaal zaten doodstil te kijken. Er kon altijd iets spannends gebeuren.' [VERBAZING] De aanwezigen drinken bier en roken joints. 'er was bijna niemand die niet blowde, 'zegt student sociologie Pieter Franssen, dan negentien, die later als diskjockey in Paradiso zal werken. 'Zomaar openlijk! Dat was toen nog heel bijzonder'. Rietveldstudente Molly Mackenzie, negentien, ziet voor het eerst vloeistofdialysatoren. 'In Hitweek had ik al gelezen over dit fenomeen in Londen en San Fransisco. Nu hadden wij het ook. De prachtige kleuren en vormen pasten precies bij de geestverruimende muziek. Een vondst vond ik dat.'

Ondertussen staat Ernst Jansz, dan negentien, in de zaal te kijken naar de vloeistofdialysatoren en de andere bezoekers. Hij kijkt niet naar de dnaseressen van Kunst Baert Kracht. 'Ik zag ze vanuit mijn ooghoek, maar ik wilde niet staren naar naakte

vrouwen, zoals ik die andere mannen zag doen. Misschien geneerde ik me. [VERBAZING] Daardoor heb ik wel het een en ander gemist, die avond.'

In een verslag van de opening schrijft Het Parool maandag: 'De mensen in de zaal dienden onvermoeibaar mee op de maat van de muziek. Alle hippies waren er, de enkele ouderen die er tussendoor liepen trachtten zo goed en zo kwaad als het ging mee te delen in de algemene feestvreugde.' Directeur Louis Groen, ; in het keurig grijs pak', wordt volgens het Parool 'gek van de herrie.' Een andere aanwezige vertelt: 'wel veel lawaai hier, maar je kunt jezelf tenminste zijn.'

Met de opening van Paradiso was een sprong gemaakt, vindt Mackenzie. 'Wat eerst alternatief was, werd nu de norm. Dat maakte indruk. Paradiso was een tempel voor óns, voor de Amsterdamse jongeren.'

Hester Carvalho, 'Pink Floyd', In: Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten (Amsterdam 2018) 22-27.

Op donderdag is er 'swingavond', Rene Winding gaat elke week. 'Dan dansten we op platen van de diskjockey, iedereen op zijn eigen manier. Wild door de ruimte springend, of introvert met wiebelende armen. Eén man was er altijd. Hij kleepte zich na binnenkomst uit, vouwde zijn kleren netjes op en danste de hele avond in zijn blote kont. Vond iedereen heel gewoon. We noemden hem 'Archie de man van staal', vanwege zijn spieren.'

'Iedereen rookte de hele dag' zegt Laura Dols: 'Wiet, hasj en Lsd waren vanzelfsprekend. We maakten ons geen zorgen over verslaving of andere gevolgen.' [VREUGDE] Een van de bezoekers had een keer een tafelpoot uitgehold, bij wijze van Chillum en zat daaraan te lurken. Hij kreeg veel bijva: 'hé vogel, coole Chillum.'

Als je op straat iemand tegenkwam, herkende je elkaar als geestverwant aande kleren en het haar', zegt Laura Dols. 'Je stak twee vingers op en zei: 'Peace, man'. In de avond kijken de bezoekers, liggend op matrasjes, naar de optredens. Vanaf het tweede balkon, waar hij platen draait, ziet Willem de Ridder het gedruis beneden. 'daar zaten ze in een kring op de grond thee te drinken en te roken. Er werd getrommeld en blokfluit gespeeld. Het was een paradijs. Mensen wilden het liefst altijd blijven'. [VREUGDE]

"Met ruim elfhonderd bezoekers is de zaal die avond uitverkocht (het balkon is in die tijd niet in gebruik). Psychologiestudent Boudewijn Smeets, dan zesentwintig, is al vroeg gekomen. 'Maar het optreden begon heel laat, pas tegen twaalfen. Dat was volkomen normaal. Iedereen ging natuurlijk weer op de grond zitten. Dat was de reden dat we vaak zaten: je moest altijd wachten. Maar ook het wachten was deel van de ervaring. Het samen zijn, jointje roken, het hoorde allemaal bij de happening.' Als de muzikanten eenmaal op het podium staan, spelen ze in drie kwartier vier nummers: 'Let There Be More Light', 'Interstellar Overdrive', 'Set the Controls for the Heart of the Sun' en 'A Saucerful of Secrets' – allemaal nieuw, behalve het tien minuten durende, instrumentale 'Interstellar Overdrive', bekend van The Piper at the Gates of Dawn. Laura Dols is er die avond ook. 'Ik vond het totaal nieuwe, stoned muziek. Het was alsof je werd opgetild en meegenomen op reis. Een donkere reis, niet

feestelijk. Ik noemde het tripmuziek.' [ANGST] Boudewijn Smeets vindt dat de muzikanten samen een statische aanblik bieden. 'Maar dat paste bij de muziek. Ze bewogen nauwelijks en concentreerden zich volledig op hun spel, alsof ze ter plekke aan het experimenteren waren.'"

Hansje Joustra zal nog veel concerten meemaken in Paradiso, maar deze avond is 'de allermooiste' zegt hij. 'Eerst was ik teleurgesteld dat ze geen bekende liedjes speelden, maar dat ging snel over. [VERDRIET] Wat ze hier lieten horen aan geluidseffecten, ontsprende solo's en de galmende gong van drummer Nick Mason, was een totale sensatie voor de oren.' [VREUGDE]

Hofstede is op dat moment zestien en mag van zijn ouders niet naar het concert. 'maar ik was fan sinds de eerste single, ik moest erbij zijn. Dus ik ben stiekem gegaan. Als een van de weinigen daar had ik geen drugs gebruikt. De zaal was in een zweverige stemming, met overal zwierende haardossen, lange jurken en vrouwen die dansten als wuivende bomen. Fotograaf Laurens van Houten maakt deze avond weer foto's. Hij tijdens het optreden over het podium lopen. 'het was heel donker maar ik wilde niet filtsen. Ik liep achter de muzikanten langs, in een poging dichterbij te komen. Dat vonden ze prima. Tot ik struikelde over een kabel en alles uitviel: de muziek, het licht. Gelukkig reageerde iedereen heel relaxed. [VREUGDE] Er ging wel vaker iets mis in die tijd.

'popmuzikant en schrijver, Trouw, <https://www.parool.nl/nieuws/lees-terug-de-mooiste-herinneringen-uit-50-jaar-paradiso~b7e06452/?timestamp=1522408320000&offset=40> Geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Ernst Jansz op 4 april 2018

"Ik weet precies wanneer ik voor het eerst in Paradiso was: 30 maart 1968. Het was de openingsavond en ik trad op als lid van CCC Inc.."

"Die openingsavond was ongelooflijk. Psychedelische muziek, vloeistofdia's, echt underground. Ik was negentien en vond het geweldig." [VREUGDE]

"Er was ook een optreden van Kunst Baert Kracht, een creatie van Willem de Ridder: meisjes die dansten, maar wel geheel naakt. Ik was keurig opgevoed en durfde er eigenlijk niet naar te kijken." [AFSCHUW]

"Ik wilde ook niet zo zijn als die jongens die zich met rode hoofden stonden te verlekken aan het vrouwelijk schoon. CCC Inc. was in de beginjaren het huisorkest van Paradiso. Ik heb ooit geteld dat we er wel 34 keer hebben gespeeld."

Ben Haveman, 'De (anti)kerstviering' in: De Volkskrant (Amsterdam 1968).

Op 24 december 1968 wordt er in Paradiso een anti-kerst viering georganiseerd door het comité j'Accuse. 'Het zijn altijd de machthebbers die een kerstboodschappen de wereld in kunnen sturen nu kunnen de aanwezigen het ook een keertje aan het doen' vindt comité voorzitter Gustaaf Prast. De bijeenkomst is volgens hem een protest tegen de 'dadenloze vroomheid' en 'sentimentele huichelarij' van het 'consumptiefeest'.

De toevoeging ‘anti-’ verwijst niet naar anti-kerst opvatting, maar naar de misvormingen van de traditie. De avond is een alternatief voor een kerstviering, waarbij mensen zich doorgaans afsluiten van de buitenwereld. De anti-kerstviering is een ontmoetingsplek voor ‘keurige mensen’ en de ‘wat verdwaalde figuren’. Mensen die normaal niet met elkaar praten, komen die avond samen.

Terwijl verschillende sprekers hun kerstboodschap brengen, worden er journaalbeelden van het afgelopen jaar op de wanden geprojecteerd. Ook is er experimenteel toneel en is er informatie over twintig organisaties omtrent het thema vrede, waaronder het Biafra-comité. De toegangskaarten van die avond kunnen gebruikt worden als briefkaarten voor de Amsterdamse Gemeenteraad. Hiermee wordt een verzoek ingediend om de Raadhuisstraat om te veranderen in de Loethoelistraat, naar de Zuid-Afrikaanse politiek leider die in 1960 de Nobelprijs van de Vrede kreeg voor zijn pacifistische strijd tegen apartheid.

1969

‘1969: de maanlanding in Paradiso’ *Geheugen van Paradiso*,

<https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1525/1969-de-maanlanding-in-paradiso> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Rosa Scharn op 5 april 2018

“In Paradiso konden we vanaf een beeldscherm kijken naar de eerste stap op de maan. Alle aanwezigen zaten zich te vergapen aan deze beelden. **VERBAZING** En in de hoeken van de zaal beneden lagen ruimtepakken die je aan kon trekken als je dat wilde, waardoor je ‘gewichtloos’ kon lopen. Het zag eruit als een soort voorloper van Michael Jacksons moonwalk. Een historische avond. Geschiedenis in Paradiso!

Ik vind het zonde dat Paradiso dit niet heeft vastgelegd. Voor mij was het een heel belangrijk moment. Doordat we het samen beleefden, door Paradiso. Het had een sterk ‘thuis-gevoel’. Voor mij betekende het: ‘Als DIT mogelijk is, dan zijn de mogelijkheden ONBEPERKT! Pak je toekomst, alles is mogelijk. Pak je mogelijkheden, pak je kansen.’

De sfeer was een sterk beleven mét elkaar delen, geen individuele ervaring. Mensen die er een dimensie bij voelden. Dat hoor je ook van ruimtevaarders; dat je vanuit dit gevoel van ‘er is meer’ de aarde als iets gemeenschappelijks gaat voelen. Je IK wordt meer WIJ in het universum. Dat was die avond een keerpunt. Dat de mens die de ruimte ervaart en zich op mogelijkheden richt er een dimensie bij krijgt. We moeten genieten van wie wij zijn op dit moment en zuinig zijn op ons aardbolletje.

Toen ik vorig jaar met een spoedopname werd opgenomen had mijn dochter een foto van André Kuipers in mijn ziekenhuiskamer opgehangen. Ze wist dat dit mij inspireren zou. Ik ben er ook bovenop gekomen en niet in de diagnose blijven hangen. Het is echt die Paradisoavond, wat een keerpunt in denken werd. Mijn leven ervoor was zo anders dan erna.

Het klinkt misschien spiritueel, maar zo bedoel ik het niet. Het is concreet en voelbaar. Misschien vergelijkbaar met dat mensen eerst dachten dat de aarde plat was en toen hebben ontdekt dat hij rond is. Dat concrete verschil.”

**‘De beginjaren van Paradiso’ *Geheugen van Paradiso*,
<https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1379/de-beginjaren-van-paradiso>
(geraadpleegd 22 mei 2019).**

Door Ton Servaas op 27 februari 2018.

In '69 en '70 heb ik op de woensdagavonden plaatjes gedraaid in het café boven. Rooie Harry draaide in de grote zaal en had een soort sterrenstatus. Later nog wel eens 50 LP's aan hem uitgeleend en nooit meer terug gekregen... haha. Er waren een aantal markante figuren zoals GERM de dealer en Fossy achter de bar en Kikker (speed kills). Zelf mn eerste LSD ervaring in Paradiso gehad... 't was fantastisch.
[VREUGDE]

Net als het wereldrecord drummen destijds wat twee dagen duurde. De drummer van de Rodys probeerde dit destijds. Ik had zelf als 15 jarige jongen veel meer aandacht voor de naaktmodellen die door de zaal liepen en die je mocht beschilderen... met waterverf.. haha.

Er was een gezonde samenwerking met Boudisque-de platenzaak- die vaak de nieuwe releases aanboden om te draaien. Zo mocht ik In-A-Gadda_da_vida voor het eerst draaien in het cafe... gewoon mono... maar toch. Ook het uitkomen van Jimi Hendrix Band of Gypsies was een feest... Net als 'Its a beautiful day'. De lichtsnows die nog gewoon met vloeistofprojectie gingen waarom mooie glasgeslepen schaaltes werden rondgedraaid.

De portier beneden (Iwan ofzo)... en als het te druk werd of te dringerig.**[ANGST & BOOSHEID]**. werden de honkbalknuppels gepakt die zichtbaar bovenop de kassa's lagen.

**‘Discussie over toekomst Paradiso’, *Online archief Paradiso*,
<https://www.paradiso.nl/nl/programma/discussie-over-toekomst-paradiso/28362/>
(Geraadpleegd 22 mei 2019).**

In september 1969 sluiten Paradiso en Fantasio tijdelijk haar deuren.

“De besturen van beide instellingen vinden dat de bezoekers te veel in een ‘consumptieve sfeer belanden, terwijl de aanvankelijk bedoelde avant-gardistische, kritische en polemiserende geest op de achtergrond gedrukt wordt.”

“De voorzitter van de stichting vrijetijdscentrum Amsterdam, dat Paradiso beheert is de heer. Hij zegt: ‘wat ons dwars zit is dat de massa een consumptieve popsfeer over de hele horizon veroorzaakt. Het breekpunt is niet het drugsgebruik, dat men in een andere maatschappelijker licht moet zien. Wij streven naar een gevarieerder programma, een betere organisatie, een hernieuwd gebouw, een nieuwe sfeer.’”
(Bron: Algemeen Handelsblad, 1 september 1969)

Paradiso wil dus meer inbreng. Dit begint bij de teach-in avond op woensdag 2 september 1969, waarbij iedereen kan mee discussiëren over de toekomst van Paradiso. Ongeveer vijfhonderd mensen waren aanwezig, waarvan slechts een aantal zich echt mengden in de discussie. Het werd vooral een discussie tussen het publiek dat vooral bier drinkt en het publiek dat vooral blowt.

1970

**‘De eerste lichtshow in Paradiso’, *Geheugen van Paradiso*,
<https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1862/de-eerste-lichtshow-in-paradiso>
(Geraadpleegd 22 mei 2019).**

Door Siebe Drieman op 2 november 2018

Koos Zwart had het team van de lichtshow naar Amsterdam gehaald. Via hem werkten ze ook op andere plaatsen in Nederland en misschien ook in België. Het team bestond uit dezelfde Engelse en Amerikaanse specialisten, die al eerder in Felix Meritis de show verzorgden. Ze waren uitermate terughoudend omtrent het bloot geven van hun know-how. Ondanks dat ik op het balkon van de grote zaal in Felix Meritis wekenlang met ze heb samengewerkt en best goed contact met ze had, gaven ze ook tegenover mij geen strobreed van hun kennis weg. Ik heb er wel iets van gezien en begrepen, maar niet echt goed. Ze werkten met hun eigen apparatuur.

De lichtshow in werking

De glas-in-loodramen van de grote zaal van Paradiso waren geblindeerd. Zonder het grote kunstlicht, dat 's avonds uitging, was de zaal zo donker als een bioscoopzaal. Aan de zijwanden vóór de balkons en aan de achterzijde van de zaal boven het podium waren enorme witte doeken aangebracht, waarop het team van de lichtshow langzaam, maar permanent bewegende inktvlekken met diverse kleuren geprojecteerde. De diverse vormen met kleuren warrelden door elkaar heen, maar de kleuren konden zich niet met elkaar vermengen. Alle kleuren behielden hun eigen kleur, alleen de vorm van de vlekken waarbinnen de diverse kleuren zich bevonden wijzigde zich. Plotseling schoten dan ineens een aantal vlekken langs elkander heen. Het grondpatroon wijzigde zich vervolgens. De langzame beweging zette zich daarna vanuit een nieuw gevormd patroon weer voort. Het was moeilijk om de blik te onttrekken aan dit intrigerende spel van vormen en kleuren, dat op drie van de vier wanden van de zaal in voortdurende beweging was. Vanaf 1970 zou Adri Hazevoet de lichtshow nog spectaculairder maken. [VREUGDE]

Zodra iets te zien was op het podium, werd met schijnwerpers gewerkt. Op momenten dat zich daar niets afspeelde, werden in de allereerste begintijd op het rechter zijdoek zwart-wit films (nog zonder geluid) uit de jaren '20 gedraaid – tekenfilms en soms porno uit deze zelfde tijd, hetgeen eerder overkwam als lachwekkend, dan als zinnenprikkelend. [VREUGDE & VERBAZING]

Het draaien van deze films zou als vast programmaonderdeel niet lang duren. Al snel werd ingezien, dat de uiterst boeiende kleurvlekprojecties hierdoor te veel werden gestoord. Men wilde in de kleine zaal films gaan draaien. Later zou dit ook gerealiseerd worden.

‘Paradiso 1970-1972’, *Geheugen van Paradiso*,
<https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1416/paradiso-1970-1972> (Geraadpleegd
22 mei 2019).

Door Pim Fenger op 28 februari 2018

Mott The Hoople en de projector

Wat mij steeds weer voor ogen staat zijn de stomverbaasde [VERBAZING] blikken van Mott The Hoople. Een Engelse popgroep van naam die, zoals velen, zijn Europese tournee in Paradiso begon. Als het daar goed liep wist je dat het voor de rest ook goed zat. Paradiso als kritische toetssteen. Bomvolle zaal, prima concert, laatste akkoord, glunderende muzikanten wachtend op applaus. Grote stilte, met aandachtig naar de voorkant van het podium kijkend publiek. Tot stomheid geslagen Mott the Hoople. [VERBAZING]

Wat was er gebeurd? Dezelfde avond waren er in Amsterdam voorstellingen van het Wet Dream Festival. De winnaar van dat festival was Shinkichi Tajiri. Hij had een kunstzinnige film gemaakt over het seksueel samengaan van mens en varken. Terwijl mens en varken copuleerden stond Mott the Hoople bij ons te spelen.

Ongezien had men een projector in de zaal weten te smokkelen en van elektra voorzien. De film werd geprojecteerd op het front van het witte podium, dat ongeveer anderhalve meter hoog was en dus goed te zien voor iedereen. Behalve voor de beteuterde muzikanten. Er was grote vrijheid binnen Paradiso. Natuurlijk met grenzen: geen messen, geen hard drugs, niet dealen. Van die vrijheid werd soms stevig misbruik gemaakt.

Drugskoekjes van Hog Farm

Nu we het daar toch over hebben schiet mij de Hog Farm te binnen. Hog Farm was een hippie-community die de gelegenheid kreeg een avond Paradiso te vullen. Dat gebeurde op geheel eigen wijze.

De bezoekers werden nietsvermoedend en ongevraagd blootgesteld aan psychedelica, door middel van met drugs vermengde koekjes en dranken. Waardoor ik uiteindelijk met duizend geflipte bezoekers zat. [BOOSHEID] Het was voor mij moeilijker dan ooit om bij Hog Farm de massa in bedwang te houden en de enige keer dat ik een pistool uit iemands hand moest ontfutselen. [ANGST]

Malcolm X kwam niet

Dan toch ook maar even kort naar een zaterdag met achthonderd jonge Molukkers. Ik dacht te maken te hebben met een politieke bijeenkomst waarvoor wij de zaal ter beschikking hadden gesteld. De jongeren wilden voorafgaand aan een demonstratie naar Malcolm X komen luisteren. Komt me daar een groep aanzetten met allerlei slagwapens! [ANGST] En Malcolm X kwam niet.

Op zo'n moment bewijst de gedragscode van Paradiso zijn waarde. Ik stond er die middag alleen voor en kon niet anders doen dan de mensen welkom heten en wijzen op de gedragsregels. Net als in het Wilde Westen: wapens afgeven. En ja hoor, in

korte tijd lag er een piramide handwapentuig in de hal. De volgende dag las ik in de krant van gevechten, rellen en plunderingen in de stad.

Niet alleen maar kommer en kwel

Nou moet je niet denken dat het alleen maar kommer en kwel was in die jaren. [VREUGDE] De woensdag werd ingevuld door Jenny Hazenberg met haar Environments, de jazz op donderdag door Hans Dulfer, vrijdag theater en/of pop door Gert-Jan Dröge, de zaterdag pop door Rik Zaal, zondagmiddag speciaal voor kinderen. Rik van Benthum verzorgde onder andere workshops. En verder viel er yoga en film te beleven.

Op de vaak wel vijftienhonderd bezoekers per avond waren er toch wel een paar voor wie het teveel werd. [VERBAZING] Om die weer in het gareel te krijgen had bestuurslid en psychiater Joost Mathijssen een pot kalmerende middelen beschikbaar gesteld. Maar met wat sinaasappelsap en vriendelijk gefluister ging het soms ook wel. [VREUGDE]

‘Rob Renoult (bedrijfsleider) over Paradiso 50 jaar’, *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1482/rob-renoult-bedrijfsleider-over-paradiso-50-jaar> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Robbert Tilli op 30 maart 2018.

‘Zonder de artiesten zouden wij geen werk hebben.’

Als heel jong gastje kwam bedrijfsleider Rob Renoult al in het net geopende Paradiso. Niet voor de muziek. ‘Dat was in 1970 en ik was 15. Ik kwam daar om m’n stuff te kopen,’ verklaart Rob zonder omwegen. ‘Uitgaan deed ik niet in Paradiso maar op “het plein” [Leidseplein] bij clubs als Lucky Star en Club 67. Dat waren meer tenten die over de soul gingen. Paradiso was hippiemuziek in die tijd.’

Soulkicker strak in het pak met lakschoenen

Rob was wat ze in die tijd een soulkicker noemden. Otis Redding en Marvin Gaye, dat waren zijn helden. ‘In Paradiso zat ergens bovenin een dj die hippiemuziek draaide, terwijl de bezoekers maar wat lagen te luisteren,’ schildert hij het beeld van toen. ‘Waar nu de kantoren zijn, daar hing een peertje. In het schijnsel lagen die hippies daaronder te trippen. Daar kwam ik dus niet voor. Ik kwam daar om mijn drugs te kopen, heel goede schimmel-Afghaan, Libanon, Maroc. Jahaa, dát waren nog eens tijden.’

Redbone in Paradiso

Zijn eerste concert on Paradiso was van de indianenband Redbone, die in 1972 de wereldhit Wounded Knee scoorden. ‘Die show was nog voor die hit. Ze hadden pas een hitje gehad toen, Maggie [1970]. Dat nummer brachten ze ook ten gehore,’ lepelt hij zo uit zijn geheugen op. ‘Ik was met een vriend. We vonden Paradiso maar een beetje viezig. We bleven ook maar kort, want wij moesten nog uitgaan op het plein. Wij droegen pakken en glimmende schoenen. Wij gingen nog dansen op die soulplaatjes. Dan moest je wel een beetje netjes gekleed gaan. Na die tijd heb ik wel mijn haar laten groeien, heel lang.’

Vanaf 1974 vertonen zijn Paradisobezoeken een klein hiaat. Hij woonde een aantal jaren in Groningen, waar hij op de kunstacademie zat. Voor hem was ‘Grun’ in die tijd the happening city. ‘De hele muzieksce­ne zat daar in Groningen: Herman Brood & His Wild Romance, Phoney & The Hardcore, The Meteors... Je kon The Ramones daar ook gaan zien. Alle grote acts kwamen ook in Groningen.’

Concerten als specialisme

In februari 1980 was hij weer terug in Amsterdam. Terugblikkend: ‘Ik was klaar met die academie, in de zin van dat ik er helemaal genoeg van had. Ik heb daar leren schilderen. En dat doe ik tot op de dag van vandaag nog steeds. Ik beschouw mijn werk in Paradiso als een manier om geld te verdienen.’ De kunstschilder werkt in Paradiso sinds 1997, meteen al in zijn huidige rol van bedrijfsleider. ‘We zijn met z’n zessen. Ieder heeft zo zijn eigen taak, bijvoorbeeld verantwoordelijkheid voor de horeca, de beveiliging of de automatisering. Ik ben gespecialiseerd in... niks...’ onthult hij. ‘Ik heb mijn baan in tweeën geknipt en werk nog maar twintig uur. Ik doe vooral concerten. Ik vergader ook wel. Maar mijn rol is toch meer op de vloer staan en de concerten doen.’

Bedrijfsleider en kunstschilder

Twee avonden in de week kun je Rob aantreffen in Paradiso, terwijl zijn werkweek verder nog één vergaderdag telt. Voor de rest is hij aan het schilderen. Dat hebben we eerder gezien in deze serie blogs over Paradiso 50 jaar: Rob is het zoveelste bewijs dat veel werknemers van Paradiso creatief zijn. ‘Ik schilder vooral over wie ik ben,’ omschrijft hij cryptisch, om het meteen te verduidelijken. ‘Die gaan over mijn plek in de samenleving. Ik ben geen Nederlander, geen blanke. Ik ben een Indonesische jongen. De beeldtaal die ik gebruik refereert daaraan. Ik vind het gewoon heel fijn om te schilderen. Een half jaar geleden had ik een grote expositie in Jakarta. Mijn werk viel daar helemaal op zijn plek.’

Otis was het keerpunt

Als Indonesische jongen staat hij natuurlijk dichtbij de oorsprong van de Nederlandse popmuziek, die in de Indorock lag, bij The Tielman Brothers. Voelt hij dat ook zo? ‘Bij mij thuis draaiden ze vroeger veel jazzy dingen, maar vooral country & western, Jim Reeves, Skeeter Davis en Hank Williams. Ray Charles had toen ook een soort countryalbum gemaakt.’ Zijn smaak kreeg een totaal andere wending toen hij op zijn negende naar Suriname is verhuisd. ‘Dat was in 1965. We zaten eerst in een pension om wat tijd te overbruggen tot we in ons eigen huis zouden gaan wonen. Ik hoorde in dat pension uit een kamer muziek komen die mijn aandacht trok. Ik was al van The Beatles, Cliff Richard en Elvis. Maar dit was iets wat ik nog niet kende. In dat kamertje zat een jongen met een platenhoes in zijn hand. Op tafel stond zo’n koffergrammofon­tje met een boxje. Wat hij draaide bleek Otis Redding te zijn. Dat moment heeft mijn smaak totaal veranderd. Dat was een keerpunt in mijn leven.’ Otis bracht serieus redding.

D’Angelo als hoogtepunt

Een toekomstige soulkicker vond zo zijn missie. Geen wonder dat de twee concerten van D’Angelo in maart 2015 tot zijn favoriete Paradisoshows zijn gaan behoren. En de man komt weer in het jubileumjaar, op 25 juni om precies te zijn. ‘Dat was het beste wat ik ooit heb gezien. Prince ook gezien, maar D’Angelo was... beter.’ Dat betekent

niet dat hij louter soulacts aanwijst als hij zijn rijtje beste shows opnoemt: ‘The Black Crowes waren altijd goed. John Frusciante in de kleine zaal [2001] was ook heel mooi. Peven Everett heeft ook echt kunnen beklijven.’ James Brown heeft hij ook gezien in Paradiso (2006) maar helaas ‘toen hij al voorbij was.’ De swing was eruit. Die had hij graag jaren eerder willen meemaken. ‘Het was wel goed hoor, maar niet zo dat het je bij de ballen pakt. Dat gebeurt helaas niet meer zo vaak. Echt iets authentieks maak je ook nog maar zelden mee. Iedere muziek is een soort afgeleide van iets anders.’

Hoog bezoek van Ice T

Terwijl zo herinneringen worden opgehaald, moet hij ineens terugdenken aan de avond in 2000 dat rapper Ice T zomaar kwam binnenwandelen. ‘Er was die avond een hiphoprogramma met onder anderen Rahzel van The Roots, Pharoahe Monch en Common. Ineens kwam er een groepje donkere mannen aan. Ik dacht nog: welke voetballers zijn dat nou? Ineens wist ik het: dat is Ice T met zijn gevolg. Ze liepen gewoon door, langs de beveiliging. Ze gingen naar de kleedkamers. Ice T wilde komen optreden. Die andere drie vonden dat goed. En dan moet je je voorstellen: dat East Coast - West Coast was toen echt een ding. East Coast was wat relaxter. Ice T was West Coast. Toen hij opkwam explodeerde de zaal echt. Op een gegeven moment riep hij tegen het publiek dat ze het podium op moesten komen. “Get on Stage!” Al die kids gingen het podium op. Portier erbij, ik erbij. Er stond daar een dj set klaar en ik vreesde dat de dj moest gaan draaien zonder platen. Maar ineens riep Ice T dat iedereen weer van het podium moest. Dat gebeurde in no time, zonder enige aarzeling. Er bleef één jongen over. Die wilde aan de linkerkant stagedivend terug de zaal in. Maar hij werd door Common gevraagd dat vanuit het midden te komen doen. Ice T telde af en zei: “Jump!” Maar toen durfde die gast niet meer. Hij gleed heel langzaam van het podium af. Dat was zo zielig. Die is voor het leven getekend.’

Altijd aardig zijn voor artiesten

Dat zomaar aankomen waaien komt wel vaker voor. ‘Chris Robinson van The Black Crowes heeft weleens meegedaan met George Clinton. Hij was toch al in de stad, twee dagen voor zijn eigen show. Dus waarom niet? Wij vinden het altijd goed, dus als de hoofdact het goed vindt, dan mag het. Wij zijn ook altijd aardig tegen de artiesten. Zonder de artiesten zouden wij geen werk hebben. Van mij mogen ze alles. Ze zijn soms op heel lange tours, werken er keihard voor. Ik vind dat je dat moet steunen.’

Hij betreft als bedrijfsleider ook het hooggeëerde publiek in zijn lof: ‘Band en publiek moeten een topavond hebben. Als iemand uit het publiek met een artiest op de foto wil, dan vraag ik dat eerst altijd even. Niet elke artiest wil dat, maar je moet het wel altijd even checken. Zo houd je iedereen tevreden.’

Hester Carvalho, ‘Sun Ra’, In: Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten (Amsterdam 2018) 28-33.

Met de Ridder verdwijnt ook de rest van Provadya?-aanhang, die net als hij genoeg heeft van het passieve consumentisme in Paradiso. [VERDRIET] Bovendien worden de hippies steeds gewelddadiger. Aan de deur zijn regelmatig vechtpartijen met bezoekers die zonder te betalen naar binnen willen. [ANGST & BOOSHEID] Dealers dringen hun waar op aan toeristen en verkopen ze chocola die voor hasj moet doorgaan. Ouders zijn boos omdat hun kinderen in Paradiso zitten de blowen in plaats van naar school te gaan. De gemeenteraad begint zich zorgen te maken. Hans dufler,

een achtentwintigjarige autoverkoper, jazzliefhebber en saxofonist, ziet zijn kans. In de zomer van 1968 gaat hij praten met directeur Louis Groen. 'Ik studeer voor om in Paradiso wekelijks een jazzavond te organiseren. Dat kon gunstig zijn voor ons allebei: Meer aandacht voor jazz en een beschaafd publiek in Paradiso.'

"Als de band begint, wordt het verzamelde jazzpubliek 'verpletterd', aldus Bert Vuijsje. 'Wat ze daar vertoonden was een ongekeerde mix van theater, variété en big band-muziek. Behalve dat er twintig muzikanten op het podium stonden, waren er ook danseressen en een vuurspuwer. Ze maakten grappen, vertelden verhalen, en barstten dan weer los in een kolkende muziekstroom.' [VREUGDE]

De nummers klinken in eerste instantie kakofonisch. 'De solo's gierden dwars door elkaar,' zegt Paul van Riel. 'Maar dan ineens vielen alle instrumenten samen in een blues-cadans, en swingde het alle kanten op.' Vanachter zijn Moog dirigeert Sun Ra de muzikanten langs solo's en jubelzang ('Space is the place!'). En dan, ongeveer halverwege, springen de in glimmende jurken en wijde broeken gehulde bandleden met instrument en al het podium af. Paul van Riel: 'De blazers, congaspelers en gitaristen liepen dwars door de zaal. Naar de bar, voor een biertje.' Hans Dulfer: 'Door de gang en het kantoor, en naar boven, de trappen op. Dat mocht helemaal niet! De trappen waren veel te gammel. Dus ik erachteraan, om te kijken of er geen ongelukken gebeurden.' Bert Vuijsje: 'In jazz was dat ongekeerd: muzikanten die rondliepen tussen het publiek.' Martin van Duynhoven: 'En daarboven zag je die imposante figuur van Sun Ra, als een zonnekoning in zijn gouden tuniek die vanaf het podium, met bezwerende gebaren aanwijzingen gaf."

Paul van Riel stopt uiteindelijk met het avondgynasium en wordt jazz-fotograaf. 'Ik bleef iedere woensdagavond naar Paradiso gaan. Boven het podium hing dan die prachtige zwart-witfoto van Ike Quebec. [VERBAZING] Zijn muziek, met dat zware tenorgeluid, stond altijd keihard op. Ik kwam vroeg, haalde een biertje en verheugde me op wat komen ging. [VREUGDE] Op die momenten was ik diep gelukkig. Dat gevoel is voor mij nog altijd de essentie van de hippietijd. [VREUGDE]

1971

'De spontane optredens van Zappa en Turner', *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1370/de-spontane-optredens-van-zappa-en-turner> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Pim Fenger op 27 februari 2018.

Uit 1971 herinner ik me twee spontane optredens in Paradiso, dat van Frank Zappa en dat van Tina Turner. Beiden kwamen tegen sluitingstijd aanzetten en gaven tot in de kleine uurtjes een gratis concert.

Zappa was voor een concert of studio opname in Nederland. Hij vond het kennelijk leuk om ook nog even in Paradiso op te treden. [VREUGDE] Later zag ik hem nog eens bij het pannenkoekenstalletje van Bo en Mieke Polak. Om binnen te komen was hij gewoon lid geworden.

Tina Turner was voor opnamen in Nederland en trad op met de I Cats, drie schattige achtergrond zangeressen. Ike Turner had er niet zo'n zin meer in en keek toe vanaf het balkon. Opvallend was dat de band uit louter blanke muzikanten bestond, terwijl zwarte soul het visuele handelsmerk van Ike en Tina Turner was. Dit was echter de studioband. Zowel van de komst van Zappa als van Turner had de staf pas op het laatste moment gehoord. Zo niet het publiek dat uit allerlei landen naar Paradiso was gekomen. Er was nog geen mobiele telefoon, maar van mond tot mond kom je ook ver. Een Gypsy way of Communication noemde ik dat toen.

Hester Carvalho, 'De Zangeres Zonder Naam, Dr. Strangely Strange', In: Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten (Amsterdam 2018) 34-41.

"Gert-Jan Dröge stapt als eerste het podium op. Met een breed armgebaar kondigt hij haar aan. 'Graag nodig ik u uit tot het bijwonen van het gala-optreden van de Koningin van het Levenslied. Mag ik uw bijzondere aandacht voor... de Zangeres Zonder Naam.'

De accordeon speelt het trillerige intro van 's Nachts op de donkere boulevard', [ANSGT] en daar staan ze: Mary Servaes en haar drie muzikanten, gevangen in een hartvormige projectie van rode rozen. De Zangeres draagt een lange blauwe jurk, de armen bloot, het zwarte haar los over haar schouders. Statig beweegt ze, met weidse gebaren, door de rode lichtbundels die vanaf het balkon op haar toe stralen.

[ANGST] Met trillende uithalen zingt ze het lied over 'die straatmeid op de boulevard'. Na afloop klapt het publiek en roept haar naam. Servaes zegt tegen de zaal dat ze 'zenuwachtig was om hier te komen, maar dat daar duidelijk geen reden voor is'." [ANGST]

Laura dols staat vooraan bij het toneel. 'We stampten en joelden extra hard, want we siten dat het spannend voor haar was, als volkszangeres in het poppaleis. Daarom wilden we haar op haar gemak stellen. Ik vond het echt stoer dat ze daar stond.

Nadat ze zich heeft omgekleed in het kantoor gaat Servaes terug naar de zaal om emt aanwezigen te praten. 'we luisteren naar elkaars levensverhaal en standpunten. Ik vroeg: waarom zijn jullie aan de drugs en waarom hebben jullie voor dit verschrikkelijke leven gekozen? Ze wordt geraakt door de antwoorden: 'mensen zeiden dingen als 'was u maar mijn moeder, want u kunt tenminste luisteren.

1972

Pim Fenger, 'Paradiso en publiek' in: Jeugd en Samenleving 2 (Amsterdam 1972) 133 – 137.

'Ten opzichte van de elite-cultuur en de massa-cultuur zijn er een aantal kenmerken te Doe men van een andere orientatie van de jeugd-cultuur:

- een zich afzetten tegen het establishment, de technokratie en de geordende samenleving

- een beschermen van de eigen identiteit (oa door een andere levensstijl) en een zoeken naar zinvolle identifikatie, onafhankelijk van de tot konfonniteit dwingende samenleving
- de nadruk op het irrationele, het mystieke, de subjektieve ervaringen, de anti-agressiviteit ed.

Een tweetal tendensen gaan samen met deze andere orientatie, waardoor verhoogde kultuur participatie bij jongeren optreedt:

- het streven om zieh te onttrekken aan de gedachten· en nor· menwereld van de volwassenenj
- het zoeken naar eigen identiteit in ontmoeting met gelijkgezindere relevante kultuurelementen.

‘Naast de aan huis bindende factoren zijn nog een aantal praktische barrieres te noemen voor kultuur-participatie. Ook deze factoren verliezen hun kracht en aanzien van een bezoek aan Paradiso. Deze praktische barrieres zijn:

- geldgebrek. Paradiso is goedkoop;
- programmeringsnoodzaak: a. op bepaalde avonden zijn er bepaalde manifestaties, b. voorbereidingen zoals kleding, bezoek aan kapper etc. Voor een bezoek aan Paradiso geldt deze programmeringsnoodzaak in veel mindere mate. Het programma is doorgaans van hoog gehalte. Bezoeken aan kapper en andere formalismen zijn niet nodig. Met andere woorden: Paradiso maakt impulsbezoek mogelijk;
- de onvoldoende kennis over de aanwezigheid van het kul~ tuur~aanbod. Oak dit kan niet gelden voor Paradiso. Het gebouw ligt duidelijk gemarkeerd in het stadsbeeld, de algemene inhoud van de programma's is kenbaaruit de pers of de mond tot mond reclame;
- parkeerproblemen. Deze gelden niet voor een publiek dat over het algemeen geen auto heeft;
- gebrek aan vrije tijd in de avonduren. Dit geldt hoofdzakelijk werkers in ploegendiensten, zelfstandigen, leidinggevenden ed. Het is niet uil deze publieksgroeperingen dot Paradiso zijn bezoekers rekruteert.’

1973

‘BIRTHA, Ike en de Stones’, *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1826/birtha-ike-en-de-stones> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Abel de Lange op 1 augustus 2018

Ik kwam voor het eerst in Paradiso toen ik vijftien was. In een zwaar naar cannabis riekende zaal zag ik in 1973 BIRTHA, een all ladies rockband en vond dat natuurlijk helemaal te gek. Ik landde in een nieuw universum. [VREUGDE]

Jaren later stond daar Ike Turner, een van de grondleggers van de Amerikaanse Rhythm & Blues. Hij was niet lang daarvoor uit de nor ontslagen en stond inmiddels bekend als iemand met losse handjes. Met strakke hand gaf hij jarenlang leiding aan zijn revue met de onvolprezen soulqueen Tina Turner. Het ging er dan niet zachtzinnig aan toe.

Op deze dag stond hij in Paradiso en was hij zijn gitaar kwijt. Wat een opkomst! Hij stond daar voor het gordijn met vragend gezicht om zich heen te kijken, gitaarbewegingen makend en hoopte dat iemand wist waar zijn axe was. Uiteindelijk belande de gitaar om de schouders van Ike en haalde de halfvolle zaal opgelucht adem. [VREUGDE]

Hester Carvalho, 'The New York Dolls', In: Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten (Amsterdam 2018) 42-46.

"De bandleiden dragen hoge hakken, blousjes en glitterkousen. De broek van Sylvain Sylvain heeft 'vrolijke gaten bij het kruis' [VREUGDE] schrijft Elly de Waard later in de Volkskrant. Zanger David Johansen, met de microfoon losjes in zijn hand, loopt heupwiegend over het podium. Rechts van hem flitst de graatmagere Johnny Thunders heen en weer, zijn gitarriffs onderstrepd met knikkend hoofd en wuivende zwarte haardos. De muzikanten proberen de zaal te 'overweldigen', zegt Alfred Bos. 'De band straalde uit: jullie zijn van ons, niet andersom. Ze waren zo onstuimig, dat ik alleen maar perplex kon toekijken.' [VERBAZING] De muzikale kwaliteit blijft enigszins achter bij de presentatie, volgens Bos. 'Ze klonken niet strak, nee. Een beetje als een kroegband.'"

De muziek vind Gerard Hoogers niet zo bijzonder. 'maar hun uiterlijk wel. Dat ze zich zo aankleeden en na hun optreden ook nog uitdagend rond paradeerden over het Leidseplein, waar ik ze alter tegenkwam. Dat vond ik stoer' [VERBAZING]

Mirjam de Rijke, zestien en leerling op het Montessori Lyceum, assisteert bij de filmvertoningen in de grote zaal. 'Ik was weggelopen van huis en zat zo vaak mogelijk in paradiso.' Zegt ze. 'De sfeer vond ik open, er heerste een vrije seksuele moraal. Het publiek in Paradiso voelde zich niet ongemakkelijk bij de porno die we vertoonden. Ik had een vriend van twaalf jaar ouder. Ook daar keek niemand van op'.

De sfeer ik het gebouw is intussen wel wat grimmiger geworden. Marieke Heideman, die nu in het kledercafé werkt: 'Ineens werden harddrugs zoals heroïne en LSD heel gewoon. Een keer kwam het Amerikaanse hippiegezelschap The Hog Farm optreden. Als onderdeel van hun act deelden ze bekere limonade uit waar LSD in zat. Het effect was dramatisch. Bezoekers sprongen uit het raam, de ambulances reden af en aan.

1975

Hester Carvalho, 'John Cale', In: Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten (Amsterdam 2018) 47-51.

Met drie uur durende concert in Paradiso, waarbij het toegestane aantal bezoekers ruim wordt overschreden en de mensen van enthousiasme aan de balustrade van het net opengestelde balkon bungelen, neemt CCC Inc. afscheid. Dat wil zeggen: afscheid van de commune die ze met vrienden bewonen. [VREUGDE]

Het Paradiso gebouw verkeert dan nog in hippiesfeer. In de donkere zaal liggen bezoekers op kussens op de grond, een enkele 'idiot dancer' springt er met expressieve gebaren tussendoor. [VERBAZING]

"Op zaterdag 19 april komt John Cale het podium op in een wijde vliegeniersoverall, het gezicht half bedekt door een skibril. Al snel blijkt dat optreden voor John Cale iets anders is dan het netjes uitvoeren van reeds bekende opnamen. Voor Cale is optreden een exorcistisch ritueel om demonen te bestrijden. Hij schreeuwt en tiert, zwalkt huiverend over het podium. Het lyrische pianospel van 'Fear is a Man's Best Friend' wordt met priemende kreten doorboord. Angst en eenzaamheid komen voorbij in 'I'm Waiting for the Man', zijn dreinende ode aan drugsdealers.

De vierentwintigjarige Fer Abrahams, die voor Muziekkrant oor de concertagenda samenstelt, staat achter in de zaal. 'Cales woede en angst leken op geen enkele manier geacteerd. Het was bijna griezelig hoe hij stuiptrekte en met zijn handen op de toetsen bonkte. Normaal gesproken stond ik vooraan. Maar nu niet, ik was doodsbang dat hij ergens mee ging gooien.' [ANGST]

Fer Abrahams: 'daar kroop hij weg, als om te schuilen voor de wereld'. Huib Scheurs: 'op dat moment dacht ik HOU OP, het was gewoon te mooi.' [VREUGDE]

'Met een filmpje wachten op Freddie King', *Trouw*, <https://www.parool.nl/nieuws/lees-terug-de-mooiste-herinneringen-uit-50-jaar-paradiso~b7e06452/?timestamp=1522408320000&offset=40> Geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Ruud Monde op 3 april 2018

Het was een zaterdagavond in 1975, ik was vijftien en zou voor het eerst naar het beruchte Paradiso gaan. Ik mocht van mijn ouders gaan omdat er wat oudere buurjongens meegingen die zij blijkbaar wel vertrouwden.

Natuurlijk gingen wij vroeg weg, om maar niets te hoeven missen van het concert van de Texaanse gitarist Freddie King. Eigenlijk wist ik niet goed wat mij te wachten stond, maar volgens mijn buurjongens was Freddie King geweldig. [VREUGDE]

Aangekomen in Paradiso keek ik mijn ogen uit; een oude kerk gelegen aan het Leidseplein, er hing een enorme wietlucht en het publiek was een mengeling van hippies, Surinamers en uiteraard de bluesliefhebbers.

Gespannen wachtte ik af wat komen zou. Een dia maakte duidelijk dat de tourbus met pech was komen te staan en dat het zeker tot twaalf uur zou duren voordat de band zou beginnen.

Als opvuller zou de film *Once Upon a Time in the West* worden vertoond. Dan maar even snel naar huis bellen, dat 't ietsje later zou worden. Ondertussen kon ik mooi even boven gaan kijken.

In wat nu de kleine zaal is, stond een groot poolbiljart. Dit vertrek was duidelijk in handen van de Surinamers, die getooid waren in lange leren jassen en hoge Afro-kapsels hadden. Tussen de begane grond en de eerste verdieping was de eerste Amsterdamse coffeeshop gevestigd.

Het was al diep in de nacht toen het optreden eindelijk begon. King had een Presley-achtig pak aan en volgens de kenners was hij de eerste die zijn gitaar liet klinken van de ene naar de andere box (een soort stereo-effect).

Het optreden was geweldig en na afloop, staande op de eerste rij, mocht ik hem zelfs de hand schudden. Nog steeds is Freddie King mijn favoriete gitarist en Paradiso mijn favoriete concertzaal [VREUGDE]

1976

‘Voortdurende beweging: De lichtshow als cultureel erfgoed’, *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1828/voortdurende-beweging> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Annemarie de Wildt op 8 augustus 2018.

“De meeste bands vonden de lichtshow geweldig, [VREUGDE] dat hoorde bij Paradiso. Het Nederlands Blazers Ensemble, dat vaak optrad in Paradiso, was opgetogen over de vloestofdialen als decor voor hun muziek. Hans Dulfer daarentegen wilde liever een spot op de muzikant en geen bewegende projecties tijdens de jazz-concerten. Tijdens zijn optreden werd een portret van zijn favoriete tenor-saxofonist Ike Quebec achter hem geprojecteerd.”

Adri had veel lol in zijn werk, vooral als de muziek swingend was en het publiek enthousiast. [VREUGDE] Dat enthousiasme uitte zich lang niet altijd in wild dansen. Meestal zaten of lagen de Paradisobezoekers, op de witte zitelementen of op de grond. Ook tijdens de avonden dat er alleen een dj was, verzorgde de lichtploeg de projecties. Achter de lichtshow apparatuur stond een laddertje waarmee de dj naar het ‘orgelgat’ klom, waarin het dj hok met twee draaitafels en een mengpaneel gemaakt was. In de zomers van 1970 en 1971 waren er veel Duitse hippies in Paradiso. Met harde muziek en heftige projecties probeerden de dj en de mensen van de lichtshow de stoned Duitse hippies uit hun passieve positie te krijgen.

Helaas is de lichtshow nooit gefilmd. Adri heeft zelf wel foto’s gemaakt van het toneelbeeld met de band en de achterwand. “Maar eigenlijk klopt dat niet. Ik maakte dan altijd even een zo statisch mogelijk beeld voor de foto, omdat ik die een halve seconde moest belichten. Maar de essentie was juist die voortdurende beweging.”

Paradiso achter de schermen

Hazevoet nam zijn taak ruim op, zoals veel Paradiso-medewerkers. Hij was staflid, maar vergaderen over de koers was niet zijn favoriete bezigheid. Er was vaak gedoe en onenigheid in Paradiso in de eerste helft van de jaren zeventig. [BOOSHEID] Was het een poptempel of een jongeren centrum? Subsidietechnisch was het duidelijk: de subsidie kwam van de afdeling Jongerenwerk van de gemeente Amsterdam. Je kon er schaken, flipperen, macrobiotisch eten en hippe kleren aanschaffen, maar ook – gedoogd door de gemeente - hasj kopen en blowen. Als de voorstanders van het bewustmaken van jongeren een avond vormingstoneel geprogrammeerd hadden,

verzorgde Adri plichtsgetrouw het licht. Maar hij gaf de voorkeur aan de gekkigheid [VERBAZING] van Gert-Jan Dröge, Rik van Bentum en Rik Zaal, zoals het ‘striptoneel’ met iedere maand een nieuwe aflevering. Soms liepen de amateur-actrices rond met blote borsten. Zelfs tijdens de kindermiddagen op zondag was er gekleurd licht.

Er werd nog nauwelijks gefotografeerd in die tijd. Fotograaf Pieter Boersma vereeuwigde in zwart-wit foto’s Adri en zijn crew, de jazz concerten en het blowgangetje op de eerste verdieping. Adri maakte kleurendia’s, niet alleen van zijn lichtshow, maar ook van het gebouw, medewerkers en publiek. Vanaf zijn balkon fotografeerde hij de zaal met unisex geklede jongens en meisjes in spijkerbroek en T-shirt. Maar ook het leven achter de schermen legde hij vast. De omstreden directeur Louis Groen, die voor een met ban-de-bom teken beschilderde kluis, stapels bankbiljetten zit te tellen. De Engelse ontwerper Martin Kaye die in de kelder een zeefdrukkerij had, waar hij de legendarische Paradiso posters drukte. Adri fotografeerde ook de psychedelisch beschilderde hal, met oproepen ‘Houd Amsterdam schoon’ in vier talen, en een pamfletje over de avond-mavo. In een opschrijfboekje noteerde hij datum van de foto’s.

Paradiso was een speeltuin, waar geëxperimenteerd kon worden. Kunstenaar Jenny Hazenberg bedacht environments, zoals de blauwe avond waar mensen zich blauw schminkten en Adri de zaal in een blauwe gloed zette met rechtopstaande lichtelementen in het midden. Kunstenaar Hans Koetsier had niet lang na Adri’s komst de vloer van de grote zaal laten schilderen in wit, blauw, geel en rood. Ook de buitenkant van Paradiso kreeg zijn kenmerkende rood-wit-blauwe kleuren. In 1975 werden onder andere de trappenhuizen opnieuw geschilderd, met gestileerde kleurvlakken. Adri maakte het ontwerp, dat hij al die tijd bewaard heeft.

Oprollen van het hippiedom

Rond 1975 was Paradiso bezig met het ‘oprollen van hippiedom’, zoals Lutgard Mutsaers het noemt in haar boek 25 jaar Paradiso. Ze citeert Bram van Splunteren die in 1974 voor Oor het concert van de Japanse drummer Stomu Yamash’ta en zijn groep East Wind recenseerde. Hij beschrijft hoe voor het optreden de “tot dan toe vrij woelige vloestof- en filmprojectie plaatsmaakte voor vier enorme bruingele Boeddha beelden. Zoiets is eigenlijk heel grappig, behalve wanneer het helemaal niet grappig bedoeld is”. [VREUGDE] Het is jammer dat alleen deze voor A3 uitzonderlijk statische lichtshow dit Paradiso standaardwerk gehaald heeft. Adri vertelt dat voor het optreden de manager van East Wind naar boven was gekomen met de Boeddha-dia’s. Dat was Stomu’s wens voor het achtergrondbeeld. Verder niets. Adri vond dat ‘de klant koning is’. Nederlandse (muziek)tijdschriften schreven niet over de lichtshow. Buitenlandse journalisten wezen er wel op. Hazevoet kreeg ook aanbiedingen van buitenlandse podia, maar hij vond het wel prima bij Paradiso. Lekker dicht bij huis en hij had volledige artistieke vrijheid, althans tot 1976.

Symbool voor een tijdperk

Adri Hazevoet en zijn vloestofdialen werden een symbool voor een tijdperk. In de zomer van 1976 droeg het bestuur staflid Ole Bijster op om een einde te maken aan de lichtshow. Adri werd ontslagen als staflid, waartegen andere medewerkers fel

protesteerden. De nieuwe programmeur Huib Scheurs was blij met de visuele ommekeer. Aan Mutsaers vertelde hij: “Als ik iets wilde, dan moest ik altijd maar erbij pikken dat die lichtshow er was, van die bubbeltjes in allerlei kleuren. Dat kon dus op een gegeven moment niet meer, dat moest en zou weg.” In het vacuüm van het verdwenen hippiedom verscheen punk. Paradiso werd wit geschilderd, maar raakte al gauw bedolven onder een laag punk graffiti.

Adri mocht blijven als gewone medewerker, maar hij vertrok en begon een nieuwe carrière als theatertechnicus. Hij verbaast zich over de huidige belangstelling voor zijn werk, 50 jaar na de oprichting van Paradiso. “We deden maar wat, maar we dachten natuurlijk wel na over compositie en we reageerden op de muziek. We wilden het publiek en de muzikanten een mooie ervaring bezorgen. [VREUGDE] Je moet het niet willen interpreteren. Die aap en die gekko betekenden niets.”

‘Patti Smith in Paradiso’, *Geheugen van Paradiso*, <https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1538/patti-smith-in-paradiso> (geraadpleegd 22 mei 2019).

Door Sjeng Stokkink op 10 april 2018

15 juni 1976

's Middags in de kelder van Paradiso onderscheidde Patti Smith zich al, toen ze op weg naar haar kleedkamer iemand in een nis zag liggen, die duidelijk te veel drugs had gebruikt. Ze knielde bij hem neer, bracht hem een beetje bij, liet hem wat sinaasappelsap drinken en had hem na tien minuten weer op de been.

Na de soundcheck zag ze een poster hangen voor een concert van Marvin Gaye, dat diezelfde avond plaatsvond in de Edenhal. "Dat wil ik zien", smeekte ze mij, maar ik antwoordde natuurlijk dat ze zelf moest optreden, in Paradiso. "Ja maar, dat is om tien uur, en Marvin begint al om kwart over acht, dan kunnen we toch een gedeelte van zijn optreden zien?" Aldus haar vastberaden antwoord. Dus belde ik met Mojo, die ook toen al zo'n beetje alle concerten organiseerden, en vroeg wat ze ervan vonden. Na enig aandringen van mijn kant ging Mojo akkoord met mijn voorstel, om met de limousine die we toch al de hele dag ter beschikking hadden de band naar de Edenhal te rijden, waar we door een medewerker van Mojo zouden worden opgevangen voor de entree.

En daar stond even later Patti Smith op de sta-tribune midden tussen het publiek te springen en Marvin te roepen als de grootste fan van allemaal, en konden we het optreden tot de pauze meemaken. Vervolgens met gezwinde spoed terug de limousine weer in met z'n allen en nog net niet met politiebegeleiding teruggesjeesd naar Paradiso, waar de volle zaal juist met spreekkoren zou beginnen. Dus ging de band linea recta het podium op...

**‘Patti Smith en Martin Kaye’, *Geheugen van Paradiso*,
<https://geheugenvancentrum.amsterdam/page/1448/patti-smith-en-martin-kaye>
(geraadpleegd 22 mei 2019).**

Door Jack Aerts op 21 maart 2018.

Het was 15 mei 1976 en ik toog naar Amsterdam, naar Paradiso. Aldaar ging ik gewapend met een net aangeschafte tweedehands Rolleicord 2-oog camera om het concert van Patti Smith te fotograferen.

Dat viel niet mee. Toch heb ik mezelf tot aan het podium weten te worstelen. Ik stond dus nogal onhandig met die 2-oog camera te klunzen, toen ik naast me een wat oudere man zag fotograferen met een oude Contax camera. Hij ziet mij ook bezig en we raken in een kort gesprek, in het Engels (!). De man bleek Martin Kaye te zijn.

Ik vroeg hem, waarom hij die foto’s stond te maken en wat bleek? Hij vertelde dat ie de foto’s later zou kunnen gebruiken om op posters te gebruiken, als Patti Smith weer in Paradiso zou komen optreden. Dat optreden kwam er op 23 maart 1978. Hij drukte zelf de Paradiso posters in de kelder van Paradiso, en vroeg of ik zijn zeefdrukkerij wilde zien, na afloop van het concert. En ik zei natuurlijk; “Ja, graag!”, hoe stoer is dat?!

De zeefdrukkerij van Paradiso

Na het concert gingen we de catacomben van Paradiso in, via het podium een trapje af, door een hoop rommel, naar de voorkant van de Paradiso kelder. En verdomd, daar was de zeefdrukkerij. Hij liet nog wat posters zien, van concerten die in het verschiep lagen.

Ik vond alles prachtig, omdat ik als 19-jarige helemaal vanuit Waalwijk, zo diep in de Poptempel van Nederland was gedoken. Toen dacht ik nog; “Wat zal dit later een mooi verhaal zijn...”

Hester Carvalho, ‘Dr. Feelgood’, In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten (Amsterdam 2018)* 52-55.

Op 30 juni 1975 stond de Britse rock- en bluesband Dr. Feelgood in Paradiso. Hun bandnaam is afkomstig van een bluesnummer met de gelijknamige titel door Johnny Kidd and the Pirates, oorspronkelijk opgenomen in 1962 door Willie Perryman, die het nummer ‘Dr. Feel-good’ opnam onder het pseudoniem ‘Dr. Feelgood & The Interns’.

Met zijn vader en ouder zus Barbara gaat hij die maandagavond naar het concert van Dr. Feelgood in Paradiso. ‘De sfeer was totaal anders dan gewoonlijk. Geen gezit op de grond, maar een dicht opeengepakt, heftig, publiek. Ik keek verbaasd om me heen.

[ANGST]

"Dr. Feelgood is afkomstig uit Canvey Island – het Hoek van Holland van Engeland – en werd in 1971 opgericht door vier working class-jongens, die zo veel mogelijk optreden en zelfs in de kleinste kroeg een razende energie tentoonspreiden. Het gedrag van de band heeft iets maniakaals, ziet Barbara Kist, dan zeventien. ‘Gitarist Wilko Johnson, in zijn zwarte pak en met bloempotkapsel, stuiterde over het podium. Terwijl

zanger Lee Brilleaux met de bakkebaarden van een bouwvakker en kort sprieterig haar heftig op z'n mondharmonica stond te blazen.'

Feelgood-fan Fred Broekman, negenentwintig en werkzaam bij een importeur van hulpmiddelen voor bejaarden en gehandicapten, kijkt gefascineerd [VERBAZING] naar de strakgespannen gitarist vooraan links. 'Wilko Johnson was een grootheid. Hij speelde slag- en sologitaar tegelijkertijd en stond erom bekend dat hij solo's razendsnel afwisselde met zijn korte, scherpe akkoorden. Daarbij liep hij onafgebroken heen en weer op zijn rare stijve benen.'"

Hester Carvalho, 'Patti Smith', In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018) 56-60.

OP het podium zijn deze avond geen projecties van Adir Hazevoets te zien zegt Kist. 'Het toneel was sober, er scheen wit licht op de bandleden' 'de sfeer was onbarmhartig'. [VERDRIET]

"In het felle licht, tussen de afgeragde versterkers, bewegen de vijf muzikanten kriskras door elkaar. Lichtvoetig heen en weer springend zingt Patti Smith haar grillige melodieën; soms schel, soms bezwerend. Ook ander- mans nummers krijgen een eigen draai. Zo opent ze 'Gloria', net als op de plaat, met een felle onafhankelijkheidsverklaring: 'Jesus died for somebody's sins/ but not mine.' Ondertussen pelt Smith haar zwart-witte kleren een voor een af: eerst een zwart jasje, dan een dunne lichte blouse, om te eindigen in een wit shirt met bandlogo.

De twintigjarige Ronald Witjas, op dat moment student psychologie, is al maanden onder de indruk [VERBAZING] van *Horses*. Live vindt hij haar een dramaqueen. 'Patti leek gekweld en serieus. Je kon vermoeden dat ze de donkere kant van het leven en liefde niet uit de weg ging. Die weltschmerz was fascinerend, zeker voor een gelijkgestemde adolescent als ik. [VERBAZING]

Volgens Barbara Kist zingt ze 'nogal vals'. 'Maar dat maakte haar juist ontroerend. Op het podium stond een kwetsbare vrouw, die geen concessies deed in haar muziek. Ze was dwars en bokkig, op een aantrekkelijke manier. Die avond werd iedereen verliefd op Patti Smith.'" [VREUGDE]

Toch concludeerde Koops: 'de niets en niemand ontziende lef waarmee Patti zich te kijk liet zetten, riep toch wel enige bewondering af bij het publiek'.

Iedereen runt zijn eigen afdeling, maar toezicht ontbreekt. Het pand tocht en lekt, zwerfjongeren zorgen voor een onveilige sfeer: 'als we naar Paradiso gingen lieten we onze portemonnee thuis zegt Suzanne Piet. [ANGST]

Hester Carvalho, 'Kraftwerk', In: *Paradiso 50 jaar: in 50 legendarische concerten* (Amsterdam 2018) 61-65.

"Op 11 september 1976 treed de Duitse groep Kraftwerk op in Paradiso. "Opstelling en uiterlijk van de bandleden blijkt ongewoon. In Paradiso staan Ralf Hütter, Florian Schneider, Karl Bartos en Wolfgang Flür op een rij naast elkaar, met bij hun voeten een neonlicht dat in zwierige letters hun voornaam vormt. Kort tevoren heeft Florian Schneider zijn bandleden een formeel uiterlijk voorgeschreven: allemaal dragen ze nu

grijze pakken en het haar in een strakke scheiding, ‘Daar stonden ze, ieder achter een lessenaar met daarop een paar kastjes, geconcentreerd te musiceren. Het zag er clean en zakelijk uit,’ zegt Eddy Tutuarima. ‘Ik snapte niet wat ze deden, maar het resultaat klonk helder en pulserend.’ Een paar honderd man staat in een smalle haag voor het podium. Ook Eleanore Hamaker, werkzaam bij platenwinkel RAF, is gekomen. Hamaker is ‘verrast’ door de statische presentatie. En door de elektronisch uitgevoerde muziek. ‘Het was een verademing. [VREUGDE] Eindelijk wat anders dan die hippieshit. Kraftwerk was een antwoord op de softe muziek van de tijd ervoor. Niet door keiharde gitaren maar door hun vervreemdende zakelijkheid.’ [VERBAZING]

Het publiek staat geïnteresseerd te kijken, maar danst niet. Het was alsof ze niet durfden te bewegen’ zegt Tutuarima. ‘Waarschijnlijk doordat de vier daar op het podium ook doodstil stonden. Ik danste ook niet, hoe opwindend ik de muziek ook vond’. [ANGST EN VERBAZING]

Naast Pieter Koops, op hun vaste plaats bij de bar, staat Susanne Piet. Ze vindt het optreden afschuwelijk. ‘Het was statisch en fantasieloos. Ik hield van gitaarsolo’s en zat te wachten totdat er iets gebeurde. Maar het gebeurde niets. De muzikale patronen gingen eindeloos door. De muzikanten vond ik net marionetten. Ik vond het ook eng. De ‘ontmenselijke’ mannen die ik daar zag, beschouwde ik als de voorbode van de tijd die ging komen. Ik vond het bedreigend.’ [ANGST EN AFSCHUW]