



Universiteit Gent

Academiejaar 2012-2013

De Dionysische roes in het hedendaags concertwezen

De performance van pop- en rockmuziek als ritueel

Romina Cucchiara (01003284)

3^{de} Bachelor
Kunstwetenschappen
Major Podium- en Mediale
Kunsten

Bachelorproef
Theaterwetenschappen

(Promotor: Prof. Dr. Katharina
Pewny)

Inhoudsopgave

Inleiding: Live performance als theateraal ritueel.....	2
1. Het ritueel als theoretisch concept en praktisch gegeven.....	4
2. De Dionysische roes binnen de Griekse samenleving: Dionysia en de tragedie.....	6
3. De Dionysische roes in het hedendaags concertwezen: sociale eenheid.....	10
4. Vergelijkende studie aan de hand van enkele rituele elementen.....	12
<u>De artiest als ritueel leider</u>	<u>12</u>
<u>Casus: Jimi Hendrix als modern orakel op het Monterey Pop Festival</u>	<u>14</u>
<u>Architecturale setting</u>	<u>16</u>
<u>Casus: Pink Floyd Live at Pompeii</u>	<u>18</u>
<u>Perspectief van de toeschouwer</u>	<u>20</u>
<u>Destructie, offer en roes</u>	<u>21</u>
5. Besluit.....	25
6. Lijst van geraadpleegde werken.....	28

Inleiding: Live performance als theateraal ritueel.

Het moment tussen het uitgaan van de lichten en het ten tonele verschijnen van de artiesten. Er zijn weinig dingen die me zo'n gevoel van intense spanning kunnen bezorgen als deze heerlijke tussenfase. De spots op het podium worden gedimd. Een golf van haast kinderlijke vreugde deint uit over de voltallige toeschouwersruimte. Wanneer de eerste tonen van een intronummer weerklinken begint iedereen zenuwachtig rond te schuifelen om er zeker van te zijn dat men toch een glimp zou kunnen opvangen van dat ene ogenblik van verlossing, de betreding van het speelveld door de protagonisten van de avond. De anticipatie is groot, het viscerale effect van het wachten wordt ten top gedreven, tot plots...

Mijn helden staan er. Er ontstaat een zekere verwarring in mijn brein wanneer ik probeer te vatten dat het ditmaal geen 'live' Youtube-filmpje beslaat, maar een echte live-performance. De echte, onmiskenbaar fysieke aanwezigheid van personen die ik enkel ken van foto's en filmpjes, en bijgevolg nog nooit eerder als driedimensionale, in dezelfde tijd-ruimte als mij bevindende personen heb gepercipieerd.

De Kindl-Bühne Wühlheide in Berlijn is de openlucht concertlocatie waar ik in september 2012 mijn grote helden, Radiohead, voor het eerst aan het werk zag. Pure extase lijkt me in dit geval geen overdreven omschrijving. Hoewel dit zeker niet mijn eerste concertervaring was, kan ik met zekerheid zeggen dat het één van de meest intense gebeurtenissen was die ik tot nog toe meemaakte. Een combinatie van torenhoge verwachtingen, de indrukwekkende concertlocatie in de vorm van een amfiteater en de gemeenschappelijke interesse met alle andere aanwezigen creëerde al meteen een sfeer die ik haast wel 'mystiek' moet noemen.

De kunst in tonen krijgt al eeuwenlang een bovennatuurlijke status toegeschreven. Van de Harmonie der Sferen over Schopenhauers theorie van de muziek als directe objectivatie van de wil naar de sterrencultus van de geniale muzikant die vooral in de jaren 60 opmars begon te maken met culticonen zoals Jimi Hendrix en David Bowie. Muziek lijkt op de één of andere manier onafscheidelijk verbonden te zijn met mystieke en zelfs religieuze connotaties. Het is echter niet enkel de muziek op zich die een zekere mystieke kracht lijkt te herbergen. Ook de performance van muziek, en meer bepaald de ervaring van een live concert kan als een

soort religieuze ervaring worden bekeken. Er schuilt een zekere magie in de live performance. Als men aanwezig is bij een uitvoering van muziek, in plaats van deze simpelweg te beluisteren in de ‘veilige thuishaven’, is er niet langer sprake van een puur muzikaal, maar ook van een theateraal gebeuren, waarbij er bepaalde gevoelens kunnen worden losgeweekt bij de toeschouwer. Zoals Philip Auslander in zijn werk *‘Performance in a Mediatized Culture’* uitgebreid bespreekt, lijkt de magie van de live-ervaring van de muziekperformance in deze hoogdagen van een gemediatiseerde samenleving steeds meer over het hoofd gezien te worden.¹ Het is precies die unieke ervaring van de live performance die benadrukt zal worden in deze onderzoekspaper.

Friedrich Nietzsche heeft het in zijn *‘Geboorte van de Tragedie’* over het ervaren van de klassieke Griekse tragedie als een levensbestendige gebeurtenis die bij de toeschouwer een ‘Ja zum Leben’ opwekt.² Deze tragedie zou een esthetische uitwerking van Dionysische principes zijn, die de toeschouwers naar een volledig nieuw bewustzijnsniveau kan tillen. De vraag die deze bachelorproef motiveert beslaat het feit of we ook in het hedendaagse concertwezen nog kunnen spreken van zo’n transcendent ervaring. Zorgt de performance van pop- en rockmuziek in de laatste vijftig jaar voor bewustzijnsveranderingen bij de toeschouwer? Is er nog steeds een link met de tragedie waar Nietzsche over sprak? Maken we nog steeds evenzeer deel uit van een Dionysisch ritueel als we naar een optreden trekken? Deze vragen vormen het uitgangspunt van de vergelijkende studie die volgt. Mijn vraagstelling is als volgt opgebouwd:

Op welke manier ademt het moderne concertwezen nog een zeker restant van de Dionysische roes uit, die ons bereikt heeft vanuit de mythische Griekse dithyramben en bacchanalia en het Griekse tragediespel?

Om dit te kunnen onderzoeken is het geboden ook een antwoord te zoeken op enkele subvragen. Ten eerste gaan we wat dieper in op wat een ritueel precies is. Verder is het belangrijk om te bekijken hoe de Dionysische cultus bij de oude Grieken precies beleefd werd en in welke mate dit Dionysische een rol speelt in de Griekse tragedie. Tot slot proberen we aan de hand van een vergelijkend onderzoek de overeenkomsten tussen die Dionysische kunstuiting en het moderne concertwezen, meerbepaald binnen het genre van de rockmuziek, vast te stellen.

¹ Philip Auslander, *Performance in a Mediatized Culture*, (London: Routledge, 1999).

² Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy, Dover Thrift Edition*, (Dover: Dover Publications, 1995).

1. Het ritueel als theoretisch concept en praktisch gegeven.

Rituelen worden in verscheidene disciplines behandeld en zijn dus niet zomaar eenduidig te omschrijven. In het geval van de live performance van muziek als ritueel gebeuren is het vooral belangrijk dat er zowel een theatrale, als een sociologische en psychologische invalshoek gehanteerd wordt. Voordat we kunnen bepalen in welke mate de moderne muziekperformance als rite gezien kan worden, is het belangrijk dat er een bruikbare definitie wordt uiteengezet die de betekenis van de term rite (of ritueel) binnen deze specifieke context omvat. Dit doe ik aan de hand van een verwerking van de zevenledige definitie die professor in de antropologie Rik Pinxten voorziet in *'Taal, Mythe en Religie'*, 1968³.

Pinxten benoemt het ritueel als een collectieve praxis, waarbij verschillende deelacties worden uitgevoerd onder toezicht van een ritueel agent, die als specialist wordt beschouwd. Deze leider van de handelingen maakt gebruik van rituele instrumenten en handelingen om de rituele praktijk als 'officieel' te doen gelden. Onder rituele instrumenten behoren onder meer heilige boeken, werktuigen met betrekking tot het maken van offers en de kledij van de ritueel agent, alsook de specifieke manier waarop hij taal hanteert in de rituele context. De rituele handelingen beslaan eerder lichamelijke aspecten van het ritueel, zoals lichaamshoudingen, dansbewegingen en andere fysieke uitingen met een symbolische waarde.

Verder is het zo dat er meestal geen direct waarneembaar vooropgesteld doel lijkt te zijn met betrekking tot de uitgevoerde rituelen, aangezien het uitvoeren van het ritueel een ontastbaar doel wil stimuleren, zoals het bereiken van een zeker hoger bewustzijn of het toetreden tot een bepaalde sociale groep. De uitvoering van deze rituele praktijk vindt meestal plaats in een bepaalde omgeving waarbij een afzondering van de profane buitenwereld de rode draad blijkt te zijn.

Hieraan wil ik nog toevoegen dat het ritueel zowel bij de ritueel agent als bij de andere deelnemers aan de collectieve praxis vaak heftige emotionele reacties lijkt op te wekken die in wederzijdse relatie staan tot lichamelijke uitingen van roes, extase en zelfs pijn.

³ Rik Pinxten, 'Praxiologische analyse van mythe en ritueel', in: *Taal, Mythe en Religie. Huldeboek Roger Thibaut*, red. Freddy Decreus & Fernand Vandamme. (Gent: Communication & Recognition, 1968), pp. 249-285.

Het is zo dat rituelen onlosmakelijk verbonden zijn met de menselijke cultuur. Ons dagelijks leven is in zo'n grote mate doordrongen van allerlei soorten rituelen dat we deze vaak zelf niet eens meer als zodanig zouden benoemen. Wanneer de dag begint heeft iedereen alvast zijn eigen ritueel met betrekking tot ontbijten, zich wassen, de krant halen,... en dit alles meestal in een specifieke volgorde waarvan men slechts zelden afwijkt.

De uitgebreide definitie van professor Pinxten die ik hierboven heb aangehaald is niet meteen volledig van toepassing op dit soort van rituelen, al is het wel zo dat deze rituelen even waardevol blijken als de meer op grote schaal georganiseerde rituele praktijken waarover deze definitie vooral lijkt te spreken. Zoals Freddy Decreus stelt in '*Ritueel Theater of de Droom over onze Oorsprong*' kan het onderzoeken van rituelen steeds vaker los komen te staan van een rol in traditionele godsdiensten en liturgieën.⁴ Deze eerder persoonlijke 'huis-, tuin- en keukenrituelen' bevatten dus niet zozeer een element van sociale verbondenheid of spelen geen dienende rol in een groter religieus concours. Met het aanhalen van dit soort rituelen wil ik vooral duiden op het feit dat rituelen niet enkel iets van het verleden zijn, of zich niet enkel afspelen in niet-Westerse culturen. Ook op een heel persoonlijk niveau zijn rituelen van belang. Deze dualiteit, het grootse en collectieve enerzijds, en het persoonlijke en intieme anderzijds, vinden we ook terug wanneer we het zullen hebben over de beleving van de performance van live muziek als een rituele ervaring.

Het is vaak zo dat rituele gebeurtenissen, of het nu gaat om overgangsrituelen bij Afrikaanse stammen of om hedendaagse begrafenisrituelen in het Westen, gepaard gaan met een zekere vorm van muzikale begeleiding. De samenhang tussen rituelen en muziek is niets nieuws. Meer zelfs, muziek wordt vaak als een essentieel onderdeel ervaren bij het beleven van een bepaald ritueel. Met deze onderzoekspaper wil ik nu bekijken in welke mate dit rituele karakter ook terug te vinden is in het hedendaagse concertbezoek. Als muziek een verheven middel is om contact met een hoger bewustzijn te kunnen maken, en concerten georganiseerde samenkomsten van mensen zijn die allen tezamen dit doel trachten te bereiken, lijkt het me bijgevolg onoverkomelijk om de activiteit van het bezoeken van een concert als een soort modern ritueel te beschouwen.

⁴ Freddy Decreus, *Ritueel Theater of de Droom van onze Oorsprong*, (Gent: Academia Press, 2010), p.23.

2. De Dionysische roes binnen de Griekse samenleving: Dionysia en de Tragedie.

Nu kunnen we stellen dat de klassieke Griekse tragedie, zoals die meestal wordt getypeerd aan de hand van stukken van Sophocles, Euripides en Aeschylus, één van de voornaamste rituele aspecten van de Klassieke Griekse samenleving behelst. Hoewel er lange tijd studie werd gevoerd naar deze tragedies vanuit een literaire invalshoek⁵, is het zo dat deze tragedies oorspronkelijk gelinkt waren aan een religieuze cultus, meerbepaald die van Dionysos.

Volgens Aristoteles lagen de Dionysische dithyramben aan de oorsprong van de Griekse tragediestukken.⁶ Zowel de dithyrambe als de tragediespelen waren een belangrijk onderdeel van de zogenaamde Dionysia, een jaarlijks festival dat zich op verschillende plaatsen in Griekenland afspeelde om de godheid van de natuurlijke roes te eren. Op deze festivals lag de nadruk al op het schrijven van komedie- en tragediestukken.⁷ Het is bijgevolg duidelijk dat de Griekse tragedie onlosmakelijk verbonden is met de Dionysische cultus.

De dithyramben waren een soort van hymnen die gezongen werden voor de Griekse God Dionysos. Ze zouden vergezeld gegaan zijn van heftig dansen in cirkelformatie, door een koor. Het gegeven van het koor als een representatieve groep van de gemeenschap die met de godheid communiceert zien we dan ook terug in het tragediespel.⁸

De Griekse tragedie is gestructureerd rond de koorliederen, die meestal een reflecterende dimensie toevoegen aan het stuk. De rol van het koor bestaat vooral uit het overzichtelijk houden van het plot. Ze voorziet de toeschouwer van een overschouwende blik op de acties die naar voren gebracht worden door de acteurs en bieden daarenboven een soort commentaar op de plotontwikkeling, die het publiek voortstuwt in zijn emotionele en intellectuele beleving van de tragedie. Het belang van het koor wordt ook nog eens spatiaal versterkt, door de koorleden letterlijk centraal te plaatsen, in de *orchestra*.⁹ Op een bepaalde manier kunnen we stellen dat het koor, zowel bij de Dionysische dithyramben als bij de klassieke Griekse

⁵ Christiane Sourvinou-Inwoord, "Greek Tragedy and Ritual", In: *A Companion to tragedy*, red. Rebecca Bushnell, (Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing, 2005), p. 10.

⁶ Aristoteles, *Poetica IV*.

⁷ Sir William Smith, *A dictionary of Greek and Roman antiquities*, (Boston: Little, Brown and Company, 1859), p. 409-411.

⁸ Sourvinou-Inwoord, "Greek Tragedy and Ritual", p. 14.

⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

tragedie, de rol van ritueel agent vervult. Als we de definitie van Professor Rik Pinxten nogmaals bekijken, zien we dat de ritueel agent gebruik maakt van instrumenten en handelingen om de rituele praktijk correct uit te voeren. Als we de groep van koorleden als agent beschouwen bij de dithyramben en bij de Griekse tragediestukken, kunnen we deze instrumenten en handelingen als volgt benoemen: enerzijds is er sprake van fluitspel bij zowel de dithyrambe als bij de Griekse tragedie, bij wijze van muzikale begeleiding bij de hymnen en koorliederen.¹⁰ Vervolgens zijn het de liederen zelf die als instrument beschouwd kunnen worden, en het zingen van deze liederen als rituele handeling.

De godheid die centraal stond binnen het ritueel van de Griekse tragedie lijkt dus, alleszins oorspronkelijk, Dionysos te zijn. De cultus rond deze god focust zich vooral op de oorspronkelijke krachten van de natuur, die nog steeds in de mens vervat zitten, hoe sterk deze ook ‘gecultiveerd’ is door de maatschappij waartoe hij of zij behoort. Volgens Nietzsche was de Dionysische Griek iemand die getransformeerd werd in een satyr, een wezen dat een diepe connectie heeft met de natuur en dat het toonbeeld is van bevrijding van de restricties van de maatschappij. Verder stelt Nietzsche dat er een artistieke re-enactment van dit transformatieritueel wordt getoond met het fenomeen van het koor in de Griekse tragedie.¹¹

De basis van de Dionysische cultus zou liggen in de natuurlijke en eeuwige opeenvolging van geboorte en dood, en dit is misschien wel de reden waarom deze cultus zowel levensbestendigend en vreugdevol als destructief en beangstigend genoemd wordt.

Eén van de voornaamste bronnen die een getuigenis geven van de cultus rond Dionysos is ongetwijfeld *Bacchae* van Euripides. Deze tragedie won de eerste prijs bij de Atheense Dionysia in 406 V.C.¹² Het stuk vertelt het verhaal van de intrede van de godheid in Griekenland en de handelt over de manier waarop de Grieken deze intrede beleven. Belangrijk in dit stuk is de rol van de Bacchanten, ook wel Maneaden genoemd.

Deze vrouwelijke volgers van Dionysos zouden hem vergezellen waar hij ook ging, en zijn een goed voorbeeld van de goddelijke vervoering die eigen zou zijn aan de cultus rond de wijngod. Erg interessant aan *Bacchae* is het feit dat deze groep uitzinnige Bacchanten ook het koor vormt in het tragediespel.¹³ We zien op deze wijze meteen in welke mate dat koor een

¹⁰ Smith, *A dictionary of Greek and Roman antiquities*, p. 279.

¹¹ Nietzsche, *The Birth of Tragedy, Dover Thrift Edition*, p. 41.

¹² Chiara Baldini, “Dionysus Returns”, in: *The Local Scenes and Global Culture of Psytrance*, red. Graham St. John (New York: Routledge, 2010), p. 174.

¹³ *Ibid.* p. 174-175.

Dionysische rol kan spelen in de Griekse theaterwereld. Zoals Nietzsche aanhaalde in zijn *Geboorte van de Tragedie*, is het precies dat koor dat een weerspiegeling toont van de overweldiging van de mens door de Dionysische roes, die een transformatie teweeg brengt, een soort wedergeboorte die de mens weer meer richting natuur stuurt, en de ketens van de cultuur helpt afwerpen.

Nog een element dat in deze context interessant is om even aan te halen, is dat van de mythische bacchanalia, de orgastische feesten die in de vijfde eeuw voor Christus ter ere van de wijngod gevierd werden door zijn volgelingen. In deze bacchanalia staat de zogenaamde Dionysische roes centraal.¹⁴ Deze uitzinnige viering van de Dionysische ‘religie’ komt ook aan bod in *Bacchae* van Euripides. De vrouwen, die in een staat van opperste extase lijken te verkeren, zijn uitzinnig aan het dansen op een berg. Wanneer Pentheus plots verschijnt bij deze rituele gebeurtenis, vermoorden de vrouwen hem op gruwelijke wijze, in een roes van razernij en agressieve energie. Het is in deze vreeswekkende passage dat we de vernietigende kracht van de Dionysische roes het best aan het werk zien.¹⁵ Een erg veelzijdige omschrijving van een dergelijke ‘Dionysische roes’ las ik al een hele tijd geleden in de roman ‘*De Verborgene Geschiedenis*’ van Donna Tartt:

“De Grieken waren anders. Net als de Romeinen hadden ze een grote voorliefde voor orde en symmetrie, maar ze wisten dat het dom was de onzichtbare wereld, de oude goden te negeren. Emotie, duisterheid en barbarisme. [...] Het is een typisch Grieks idee, heel diepzinnig. Schoonheid is ontzetting. We sidderen voor alles dat we mooi noemen. En wat kan er huiveringwekkender en mooier zijn voor zielen als die van de Grieken en van ons dan het volledige verlies van de zelfbeheersing? [...] Absoluut vrij te zijn! [...] Te zingen, te schreeuwen, blootsvoets te dansen in het bos in het holst van de nacht, net zo onbewust van je sterfelijkheid als een dier! [...] Als onze ziel sterk genoeg is kunnen we de sluier wegrukken en die naakte, verschrikkelijke schoonheid recht in het gezicht zien; laat God ons verteren, verzwelgen, onze botten verweken. En ons dan herboren uitspuwen.”¹⁶

¹⁴ Smith, “A dictionary of Greek and Roman antiquities”, p. 412.

¹⁵ Baldini, “*Dionysus Returns*”, p.175.

¹⁶ Donna Tartt, *De verborgene geschiedenis*, (New York: Uitgeverij Alfred A. Knopf, 1992), p.48.

Zoals uit dit citaat blijkt, betreft het een ervaring die zowel vreeswekkend als gelukkig, zowel vernietigend als stichtend is. Het is deze ambivalentie die ook de latere, meer literair gemotiveerde Griekse tragedie zal blijven typeren. Ook zien we dat ook in dit citaat weer over wedergeboorte gesproken wordt, een centraal gegeven in de cultus rond Dionysos.

Nietzsche gaat in verband met de Griekse tragedie specifiek in op het effect dat het beleven van het Griekse theater kan hebben op de toeschouwer en diens verdere leven. Het betreft volgens hem een gevoel van artistieke bewustwording dat inzicht verschaft in het eigen leven en dat een omarmen van dat leven uitroept boven alles. Het is met andere woorden de roes die voortkomt uit de Dionysische riten, en die verder leeft in de tragedie, die het leven zal bevestigen in de toeschouwer en die bijgevolg een hogere mate van levenslust in hem bewerkstelligt.¹⁷ Deze beschrijving van het effect dat de Griekse tragedie teweeg kan brengen lijkt in eerste instantie vooral aan te sluiten bij het wilde, ongebreidelde roeseffect dat de dithyrambe en vooral ook de bacchanalia typeert. De Griekse tragedie is volgens Nietzsche dus in eerste instantie nog steeds een Dionysische aangelegenheid, die de toeschouwer het vreeswekkende van de menselijke natuur toont zonder dat deze eraan ten onder gaat. Ook stelt Nietzsche dat *“Singing and dancing, man expresses himself as a member of a higher community(...)”*¹⁸ Hiermee duidt hij enerzijds op het feit dat de Dionysische kracht de mens verticaal doet groeien, hem een transcendente ontwikkeling laat doorgaan die verticaal, naar de goden toe, gericht is. Anderzijds haalt hij aan dat de individualiteit van de mens wordt opgeheven door deze kracht, en dat deze iedereen verbindt in de achterliggende eenheid van het bestaan. Deze horizontale uitwerking van de kracht van de Dionysos benoemt Dylan Jaggard in zijn werk over Dionysus en Nietzsche als volgt:

*“They temporally lose all consciousness of their own self and instead become one with the primal unity that the early Nietzsche takes to be the essence of reality.”*¹⁹

De noties van de horizontale en verticale verbindende kracht van rituelen vinden we ook terug bij Decreus.²⁰

¹⁷ Nietzsche, *The Birth of Tragedy, Dover Thrift Edition*, p. 17-18.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Dylan Jaggard, “Dionysus versus Dionysus” in: *Nietzsche and Antiquity, his reaction and response to the classical tradition*, red. Paul Bishop. (London: Camden House, 2004) , p.278.

²⁰ Decreus, “Ritueel Theater of de Droom van onze Oorsprong,” p.8.

3. De Dionysische roes in het hedendaags concertwezen: sociale verbondenheid.

Zoals in het eerste hoofdstuk al werd aangehaald, kunnen we het beleven van een rituele ervaring zowel betekenis geven op een individueel als op een collectief niveau. De sociale inslag van het beleven van een tragediestuk in de Griekse oudheid, die we als belangrijk element zien binnen de theorie van Nietzsche in *'De Geboorte van de Tragedie'*, is één van de voornaamste uitgangspunten van deze vergelijkende studie.²¹

Het is zo dat als we spreken over rituelen die in groep beleefd worden, er vaak sprake lijkt te zijn van een transitie van het persoonlijke naar het gemeenschappelijke. Dit vinden we alvast terug bij Nietzsche, wanneer hij stelt dat leden van het tragische koor deel worden van een hogere gemeenschap wanneer ze, bevangen door Dionysische magie, samen dansen en zingen.²² Ook in theorieën in verband met niet-Griekse rituele praktijken lijkt dit idee van het individu dat opgaat in een grotere eenheid terug te komen. Wanneer Durkheim het in *'The Elementary Forms of Religious Life'* (1912) heeft over totemisme in primitieve culturen, stelt hij het volgende: *"Within a crowd moved by a common passion, we are moved and become capable of actions of which we are incapable if we rely on our own individual powers."*²³

Ook hier zien we dus dat de collectieve beleving van een rituele praktijk het individu kan verheffen tot iets hogers, en dat het net dat collectieve aspect is dat de ervaring intens maakt. Er wordt als het ware een nieuw bewustzijn gecreëerd wanneer mensen met eenzelfde passie allen tezamen deel uit maken van een ritueel moment.

Het lijkt nu logisch dat er ook in het hedendaags concertwezen een zekere verbondenheid ontstaat tussen de toeschouwers. Voornaamste reden hiervoor lijkt de gedeelde hartstocht die de aanwezigen koesteren. De concertbezoekers hebben allemaal een overeenkomstige interesse en bevinden zich op een welbepaalde plek om deze interesse te voeden. Eén van de redenen die het bijwonen van een live performance zo intens maakt is net het feit dat je als toeschouwer zeker één ding gemeenschappelijk hebt met iedereen die je op dat moment omringt: een liefde voor de muziek die je die avond te horen (en te zien) zal krijgen. Door deze gemeenschappelijke interesse lijkt er een verbond te ontstaan tussen de aanwezigen, en kan het individu zich een deel voelen van een hoger, collectief bewustzijn.

²¹ Hoewel het duidelijk is dat de Griekse tragedie in een zeer specifieke politieke context zat ingebed, lijkt het evenwel interessant te bekijken in welke mate beide groepsbelevingen met elkaar overeen kunnen komen.

²² Nietzsche, *The Birth of Tragedy, Dover Thrift Edition*, p. 17-18.

²³ Emile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life (part 2)*, (Oxford: University Press, 2001), p. 157.

Indien het zo is dat het bezoeken van een concert tegenwoordig eenzelfde verbondenheid kan teweeg brengen tussen de toeschouwers als het bekijken van een tragedie in de Griekse samenleving, kunnen we dan ook op andere vlakken een vergelijking maken tussen beide ervaringen? Zoals al eerder is aangegeven in de inleiding, lijkt muziek het middel bij uitstek om een hogere vorm van bewustzijn te bereiken. Het kan dus ook zo zijn dat het hedendaagse concertwezen een modern alternatief biedt voor de klassieke Griekse theater- en muziekcultus die sterk aan de religiositeit van de Grieken, en meerbepaald aan de god Dionysos, gelieerd was. Als we dit inderdaad als uitgangspunt nemen, is het interessant om ook andere elementen van deze Dionysische cultus te trachten ontdekken in de muziek- en concertwereld van vandaag de dag.

Aangezien ik in kader van de theoretische toelichting in verband met de cultus rond Dionysos vaak over de zogenaamde Dionysische roes gesproken heb, lijkt het me interessant om dit element van roes ook in de performance van rockmuziek van naderbij te bekijken. Het feit dat er ook bij de *on stage* performance van muziek sprake is van een soort ritueel agent zal aanbod komen in het vergelijkend onderdeel van deze onderzoekspaper. Andere te onderzoeken elementen die deze studie vooruit kunnen helpen zijn het belang van destructie en offerpraktijken op het podium en de architecturale setting van een concert. Tot slot zou het ook nog interessant kunnen zijn om de bezoekers van een Grieks tragediestuk even tegenover de hedendaagse concertbezoeker te plaatsen. Op deze manier wordt het duidelijk in welke mate beiden op een andere manier gemotiveerd kunnen worden om zich naar respectievelijk het theater of de concertzaal te begeven.

4. Vergelijkende studie aan de hand van enkele rituele elementen.

In dit deel van deze onderzoekspaper zal er gepoogd worden een specifieke vergelijking te maken tussen de Dionysische rituelen en tragediekunst enerzijds en het modern concertbezoek anderzijds. Dit zal gebeuren aan de hand van vier elementen die onderdeel uitmaken van de definitie van Rik Pinxten die eerder al besproken werd. Eerst zal er worden stilgestaan bij de wijze waarop de rol van ritueel leider in beide contexten wordt vervuld. Vervolgens gaan we verder in op het belang van de architecturale setting en andere ruimtelijke factoren. Hierna wordt aangehaald wat het precies het verschil is tussen de oude Grieken en de hedendaagse concertbezoekers als toeschouwers, en in welke mate ze aan elkaar gelijk kunnen worden gesteld. Tot slot zal er worden ingegaan op de fenomenen van offers, de Dionysische roes en destructie. Dit laatste onderdeel zal één van de voornaamste punten beslaan in deze vergelijkende studie tussen de Dionysische cultus en de performance van rockmuziek.

De artiest als ritueel leider

Een rituele ceremonie heeft een ritueel agent nodig. Er is steeds een persoon, of een kleine groep van personen, die als meer capabel wordt beschouwd met betrekking tot het leiden van een rituele samenkomst. Zoals we in het tweede hoofdstuk al hebben vastgesteld, zouden we op deze manier kunnen stellen dat in de Griekse tragedie het koor deze ‘verheven’ status bekleedde. Het koor wist namelijk het gespeelde stuk te voorzien van commentaar die leek te spreken van een hoger overzicht over de situatie.

De hogere mate van kennis die de ritueel agent zou bezitten ten opzichte van de andere deelnemers aan het ritueel wordt extra in de verf gezet door het gebruik van bepaalde rituele instrumenten (cf. supra, definitie Rik Pinxten). De persoon of groep in kwestie krijgt meestal een ander soort kledij aangemeten en heeft de toegang tot bepaalde attributen. Om even een vergelijking te maken met de kerkelijke, Christelijke riten kunnen we de figuur van pastoor in acht nemen, waarbij de man in kwestie een specifiek gewaad draagt en bepaalde handelingen stelt die niet door andere leden van de Kerk mogen worden uitgevoerd. Zo is het hij die de eucharistie mag leiden door het symbolisch breken van het brood en zegenen van de wijn.

In de Griekse tragedie is er niet meteen één bepaald persoon die deze functie bekleedt, maar kunnen we de koorleden beschouwen als een groep die samen het ritueel agentschap vertegenwoordigt.

Als we in de context van de live performance van pop- en rockmuziek spreken over ritueel agentschap, is het niet zo dat deze term volledig dezelfde lading dekt als in de context van bijvoorbeeld een primitief sjamanistisch ritueel. Er zijn geen strikte richtlijnen die een artiest of muzikant moet volgen om een concertervaring tot goede banen te leiden. In deze situatie is dit ritueel agentschap eerder gelinkt aan een personencultus, waarbij de individualiteit van de muzikant of artiest als het ware wordt verheerlijkt en op die manier een hogere status toegeschreven krijgt. De dwingende aanwezigheid van de performer(s) op het podium is uiteraard van primair belang in de bespreking van een hedendaags concert als rituele ervaring. Aangezien muziek meer dan eens een bovennatuurlijke connotatie toegeschreven krijgt, is het ook zo dat deze ‘goddelijke’ inslag meermaals terug te vinden is wanneer er over goede muzikanten gesproken wordt. Rock- en gitaargoden, hogepriesters van de popmuziek, ook de uitvoerders van de kunst in tonen worden wel eens als meer dan menselijk beschouwd. Voorbeelden van artiesten of muzikanten die als echte ‘sterren’ beschouwd worden zijn legio. Wanneer men overzichtsdocumentaires of chronologische besprekingen van de pop- en rockgeschiedenis bekijkt, is het vaak zo dat de verschillende stadia in de ontwikkeling van deze muziekgenres worden opgedeeld naargelang de aanwezigheid van één of enkele erg belangrijke hoofdrolspelers binnen desbetreffende periode. Eén van de voorbeelden die dit duidelijk kan staven is de reeks *Seven Ages of Rock*, een serie die handelt over de rockgeschiedenis en die in 2007 door BBC Two werd uitgezonden.²⁴ Deze zevendelige serie belicht tijdens iedere aflevering een andere specifieke soort van rockmuziek, en dit aan de hand van een tweetal belangrijke artiesten of bands die het meest hun stempel drukten op het genre in kwestie. Bij het bekijken van deze documentairereeks wordt het al snel duidelijk dat sommige artiesten en muzikanten een status verkrijgen die meer dan menselijk te noemen is. David Bowie, Jimi Hendrix, Kurt Cobain, ... allen worden ze op zo’n manier gepresenteerd dat het lijkt alsof ze via hun muziek een extra dimensie toevoegden aan hun eigen identiteit. Deze dimensie is er één van bovennatuurlijk inzicht in de wereld en lijkt hen met een leidende functie op te zadelen, die we in deze context zouden kunnen beschouwen als ritueel agentschap.

²⁴ “Seven Ages of Rock,” laatst geraadpleegd op 10 mei 2013, <http://www.bbc.co.uk/music/sevenages/>.

Casus: Jimi Hendrix als modern orakel op het Monterey Pop Festival

Een voorbeeld dat om verdere uitwerking vraagt is dat van Jimi Hendrix. Meermaals beschouwd als de ultieme god onder de gitaarvirtuozen, belichaamt hij de muzikant met mystieke krachten. Hij lijkt niet zomaar een instrument te bespelen, maar vormt eerder een link tussen de gewone sterveling (de toeschouwer) en een bovennatuurlijk rijk waar muziek de bovenhand heeft. Net zoals in het geval van een ritueel agent of ceremonieel leider lijkt hij een tussenpersoon te zijn, iemand die twee werelden met elkaar kan verbinden omdat hij een zekere mate van macht bezit die de gewone mens niet is toebedeeld. Naast een uitstekend voorbeeld van een goddelijk leidersfiguur in de muziekwereld, geeft deze casus ook alvast een mooie illustratie bij het deel over destructie en offerpraktijken bij de live performance van muziek (cf. infra).

Eén van de meest iconische en veelbesproken concerten in de rockgeschiedenis beslaat het optreden van Hendrix op het Monterey Pop Festival in juni 1967.

Sarah Hill omschrijft het desbetreffende concert van Hendrix op Monterey in *Performance and Popular Music* als volgt:

“This likeness of approach to different musical styles, and the commonality of experience which it suggested to the different factions of the audience contributed to one of the more cathartic moments of the weekend, and set Hendrix on his trajectory to superstardom.”²⁵

Er zijn verschillende elementen te vinden in dit citaat van Hill die op zekere wijze refereren aan de metafysische waarde van de performance in kwestie. Zo heeft ze het om te beginnen expliciet over een *cathartic moment*, een term die in de context van het Dionysische en de Griekse tragedie een wel erg voorname rol speelt. De *katharsis* wordt door Aristoteles gedefinieerd als een gevoel van zuivering dat door het bekijken (en beleven) van een tragedie wordt opgeroepen in de toeschouwer.²⁶ Het gevoelsleven wordt beïnvloed door de kunst en het is deze emotionele impact die kenmerkend is voor de klassieke Griekse tragedie, en voor theater in het algemeen. Aangezien in deze verhandeling het concert wordt beschouwd als een theatrale performance, is het niet verwonderlijk dat de term *katharsis* ook hier opduikt. De

²⁵Sarah Hill, ‘When deep soul met the love crowd. Otis Redding: Monterey Pop Festival, June 17, 1967’, in *Performance and Popular Music*, red. Ian Inglis. (Hampshire: Ashgate, 2006), p. 33.

²⁶ Aristoteles, *Poëtica VI*.

manier waarop een concert beleefd wordt lijkt in dit geval niet al te veel te verschillen van de beleving van een *katharsis* in de context van de Griekse tragedie. Verder komt ook het gevoel van eenheid onder de toeschouwers terug aan bod in bovenstaande omschrijving. Hill spreekt van een publiek dat uit verschillende groepen zou bestaan, maar dat er desalniettemin een soort *commonality*, een verbondenheid, geëvoceerd werd door de performance van de Jimi Hendrix Experience. Deze *commonality* kunnen we ook weer linken aan de al eerder aangehaalde theorieën in verband met het sociaal belang van rituelen bij Nietzsche en Durkheim (zie hoofdstuk twee). Tot slot zien we dat Hill het heeft over Jimi's *trajectory to superstardom*. Dit is een voorspiegeling op de goddelijke status die hem vooral na zijn dood toebedeeld zal worden.

Het lijkt duidelijk dat Jimi Hendrix een muzikaal icoon is dat niet over het hoofd gezien kan worden indien er over het metafysische en Dionysische karakter van het moderne concertwezen gesproken wordt. Een meer gedetailleerde bespreking van zijn optreden op het Monterey Pop Festival zal uitwijzen in welke mate we precies overeenkomstigheden kunnen vinden tussen de extatische ervaring van de Dionysische dithyrambe en de Griekse tragedie, en dit iconische voorbeeld van roes en extase op het podium van een festival in 1967.

Als een sjamaan in hippiekledij staat Jimi Hendrix met zijn begeleidende band, The Jimi Hendrix Experience, op het podium van het Monterey Pop Festival. Hoewel zijn optreden al meteen van een enorm muzikaal talent getuigt, zal het niet enkel dit zijn wat de toeschouwers zou bijblijven na dit vermaarde concert van 18 juni 1967. Hetgeen het bezoek van Hendrix en co. echt memorabel maakte, was het theatrale spektakel dat op het podium te zien was. Hierbij gaat het vooral om de langgerekte uitvoering van het nummer 'Wild Thing', waarbij Jimi Hendrix zich volledig lijkt over te geven aan een krachtig heer en meester, namelijk die van de opperste muzikale extase. Naar het einde van het nummer toe lijkt er zich een bovennatuurlijke kracht in hem te ontsteken. Alle aandacht, die voorheen ook nog op het publiek en op zijn medespelers gericht was, lijkt nu op zijn eigen lichaam en, als verlengde van dat lichaam, op zijn gitaar te worden gericht. Wanneer hij zijn instrument op de grond legt en zo verder bespeelt, is het moeilijk om seksuele connotaties uit de weg te gaan. Het lijkt alsof de gitarist zich in een allesoverheersende, fundamenteel erotische en destructieve roes bevindt, en dat is nu net de reden waarom het Dionysische hier niet ver weg lijkt.

Vervolgens is het tijd voor het grote offer. Met een nieuw soort helderheid laat hij zijn gitaar even achter op het podium. Wanneer hij terugkeert blijkt hij een busje ontstekingsvloeistof te hebben gehaald, waarmee hij nu zijn gitaar overgiet. Met een lucifer steekt hij de nu hoogst ontvlambare gitaar in brand. Als een soort orakel zit hij boven de vlammen, weer volledig in de ban van een schijnbaar extatische kracht. Terwijl wij over zijn gitaar gebogen zit en de opstijgende rook met zijn handen bespeelt, zouden we hem kunnen beschouwen als een soort Pythia. De Pythia was de priesteres die in de Griekse cultuur fungeerde als doorgeefluik voor de goddelijke boodschappen van het Orakel in Delphi. Hendrix lijkt hier ook in religieuze vervoering te zijn, en deelt deze goddelijke extase met zijn publiek door de theatrale wijze waarop hij zijn roes vorm geeft.

Hierna besluit hij het vuur weer te doven door de gitaar volledig stuk te slaan. Deze destructieve en bijna vreeswekkende daad komt tot zijn einde wanneer hij stukken van het verwoeste instrument in het publiek gooit, als een soort ultiem offer aan zij die alles met grote ogen in zich op namen.²⁷

Architecturale setting

Na even stil te hebben gestaan bij een goed voorbeeld van de artiest of muzikant als ritueel agent, is het ook belangrijk om te bekijken hoe deze ‘leider’ zich verhoudt ten opzichte van de toeschouwers die aanwezig zijn. Bij iedere live performance, alsook bij de meeste vormen van theater- en andere podiumkunsten zien we dat er een duidelijke opdeling is tussen de massa, die de ervaring eerder ondergaat, en de leider of groep van leiders die de ervaring in goede banen leidt. Deze dichotomie tussen toeschouwers en performer(s) ligt uiteraard al vervat in de manier waarop de gangbare concertinfrastructuur is opgebouwd. De ruimte waarin de performance zelf plaats vindt, beslaat veelal een hoger gelegen podium, dat de performer(s) als het ware op een voetstuk plaatst ten opzichte van de toeschouwers, die zich in de lager gelegen toeschouwersruimte bevinden.

Ook de toeschouwers bij de Klassieke Griekse tragedie namen plaats in een ruimte die duidelijk afgescheiden was van de plaats waar het spel zich voltrok. In het geval van het oude Griekse theatergebouw spreken we van het *auditorium* als publieksruimte, een vorm die doet

²⁷ *A Film about Jimi Hendrix*, geregisseerd door Joe Boyd, (1973, Warner Bros), DVD.

denken aan de hedendaagse tribunes, in sportstadia bijvoorbeeld. In dit oud Griekse theater zijn er twee plaatsen waar de theatrale actie zich afspeelt. De *orchestra* is een cirkelvormige ruimte waarin het koor zich bevindt, en bevat een soort altaartje voor de God Dionysos. Het *proskenion* is de ruimte waar de eigenlijke actie van de acteurs getoond wordt, en valt dus het best te vergelijken met het hedendaagse podium.²⁸

Hoewel deze duidelijke ruimtelijke scheiding tussen de toeschouwersruimte en de plaats waar het concert zich voltrekt uiteraard een zeer uitgesproken praktisch doel heeft (maximale zichtbaarheid van de uitvoerders door het voltallige publiek), creëert het ook een zeker wij-zij-gevoel tussen toeschouwers en performer(s). Dit gevoel berust echter meestal op het feit dat de toeschouwers zich ervan vergewissen dat de performer(s) die ‘hogere’ plaats verdienen, aangezien zij een status van grotere kennis of kunde in verband met het muzikale krijgen toegeschreven. Dit wij-zij-gevoel is dus niet uitgesproken negatief, maar getuigt eerder van een zekere vorm van respect van de toeschouwers ten opzichte van de uitvoerders.

Ook lijkt er een zeker gevoel van verbondenheid tussen de toeschouwers te ontstaan door de veelal ‘democratische’ toeschouwersruimte. Hoewel er meestal wel verschillen zijn qua prijs en zichtbaarheid bij de meeste concertlocaties, is het normaal gezien zo dat elke toeschouwer de acties op het podium voldoende kan volgen.

Het komt vaak voor dat de plaats voor het publiek is verdeeld in een soort tribune met zitplaatsen enerzijds en een bepaalde ruimte recht voor het podium dat voorbehouden blijft voor staanplaatsen anderzijds. Uit mijn eigen ervaringen kan ik afleiden dat het gevoel van eenheid met andere toeschouwers groter is in de ruimte met staanplaatsen, aangezien er een hogere mate van fysiek contact is met de omringende personen. Ook lijkt het gemeenschappelijk doel, het ervaren van een bepaalde muzikale beleving van die specifieke uitvoerders, meer uitgesproken te zijn indien men een plaats in het middenvak inneemt. Dit lijkt logisch, aangezien de afstand tot het podium kleiner is indien men zich niet op de zittribunes bevindt.

Deze observatie maakte ik toen ik twee avonden na elkaar een concert van Radiohead bijwoonde in de Kindl-Bühne Wühlheide in Berlijn. De concertlocatie bestond uit een tribune-vormige toeschouwersruimte en een middenvak dat werd gebruikt als staanplaats. De

²⁸ Marvin Trachtenberg en Isabelle Hyman, *Architecture from Prehistory to Postmodernity* (2nd ed.), (New Jersey: Prentice Hall, 2002), p. 113.

eerste avond bevond ik me ergens in de eerste rijen van dat middenvak, terwijl ik de tweede avond besloot om ter vergelijking plaats te nemen op één van de zitplaatsen op de tribune.

Het is natuurlijk zo dat de eerste avond een meer intense indruk op me heeft nagelaten, aangezien de anticipatie voor het concert toen eindelijk werd ingelost, na vele maanden van reikhalzend uitkijken naar dat ene moment. De tweede avond wist ik wat te verwachten, en dit zorgde uiteraard voor een andere beleving. Toch geloof ik dat de plaats waar ik mij bevond tijdens het concert zeker een grote invloed had op de manier waarop ik het heb beleefd. Ik voelde me daadwerkelijk meer deel uitmaken van een grote, coherente groep toen ik tussen de enthousiaste menigte in het middenvak stond. Het lijkt me bijgevolg zo dat indien men zich fysiek meer bij de groep betrokken voelt, de concertervaring er één van veel hogere intensiteit is.

Casus: Pink Floyd Live at Pompeii

De vorige casus die ter illustratie verder werd uitgewerkt handelde voornamelijk over de elementen ritueel leiderschap en destructie op het podium. Deze volgende casus lijkt nu onontbeerlijk om ook de aandacht even verder te vestigen op twee andere belangrijke deelaspecten in deze vergelijking van de Griekse Dionysische tragediecultus met de hedendaagse muziekperformance. Een verdere inzage in de concertfilm *Pink Floyd Live at Pompeii* plaatst voornamelijk het belang van de concertlocatie op de voorgrond, maar aan de hand van dit voorbeeld kunnen we ook een nieuw perspectief bieden op de rol van de toeschouwer bij de live performance van muziek.

De concertfilm *Pink Floyd Live at Pompeii* werd in 1972 uitgebracht. De bron die voor dit onderzoek gebruikt is beslaat een director's cut op DVD uit 2003, waarbij er nog enkele recentere beelden van Pompeii aan de originele film werden toegevoegd.²⁹ Het concert vindt plaats in het Romeins amfitheater van Pompeii en toont enkel de muzikanten zelf, aangezien er geen publiek aanwezig was tijdens de opnames van de film. Het feit dat het concert zich op deze specifieke locatie afspeelde en daarenboven niet gericht was op een groep toeschouwers, maakt dat dit geval van live performance een geheel nieuwe dimensie verkrijgt.

²⁹ "Pink Floyd Live at Pompeii," laatst geraadpleegd op 5 mei 2013, <http://www.imdb.com/title/tt0069090/>.

Hoewel de architecturale setting van deze unieke concertfilm een Romeins amfitheater betreft, betekent dit natuurlijk niet dat deze locatie geen affiniteit zou hebben met de Dionysische cultus van de Grieken. De link met de antieke theatertraditie blijft een belangrijke rol spelen en het is precies deze verheven, antieke status van de concertlocatie die desbetreffende performance een hogere, meer sacrale dimensie verleent. Dit moment van samenhang tussen heden en verleden overbrugt de afstand in tijd door middel van muziek. Het feit dat de muziek die Pink Floyd op deze locatie ten gehore brengt bij momenten erg sferisch en zweverig is, zet het tijdloze karakter van de locatie nog eens extra in de verf.

Daarenboven is het zo dat er zich geen toeschouwers bevinden in de daarvoor bestemde ruimte. Het feit dat er geen publiek is zorgt ervoor dat er zich allerlei vragen de kop op steken met betrekking tot het feit of we wel van een muzikale performance kunnen spreken. Hoewel dit concert uiteindelijk een publiek voor ogen had, namelijk diegenen die de concertfilm zouden bekijken, blijft het opmerkelijk dat het amfitheater leeg is, uitgezonderd de aanwezige performers en de filmcrew.

Het live-gebeuren van de uitvoering is niet voor de ogen en oren van een publiek bestemd. De live-beelden zijn dat wel, maar deze kunnen uiteraard nooit de sfeer van een verlaten Romeins theater overbrengen. Ook hier is het interessant om te verwijzen naar Auslander. Door een concert enkel te tonen aan een publiek door middel van het gebruik van video (en later DVD), wordt de live performance van muziek iets dat enkel door middel van moderne media bereikbaar is. Het gegeven van 'liveness' wordt op deze manier totaal geabstraheerd. Auslander schetst de complexe relatie tussen live en gemediatiseerd als een onderlinge afhankelijkheid tussen de twee:

“Whereas mediatized performance derives its authority from its reference to the live or the real, the live now derives its authority from its reference to the mediatized, which derives its authority from its reference to the live, etc.”³⁰

Dit publieksloze en aan de oudheid appelerende concert van Pink Floyd lijkt eerder een persoonlijke, rituele oefening van de band te zijn dan een muzikale performance. Omwille van het feit dat de beelden van de performers worden afgewisseld met beelden van de oude stad en diens ruïnes, lijkt de muziek een soundtrack te worden bij de restanten van een lang vervlogen tijd. Hoewel het om een heel ander soort van muziek gaat dan bij de klassieke koorliederen van de tragedie, lijkt er toch een symbiose te ontstaan tussen klassieke setting en

³⁰ Auslander, 'Performance in a Mediatized Culture', p. 39.

hedendaagse rockmuziek. De mystieke kracht van de kunst in tonen heeft geen restricties in tijd en ruimte. In deze muzikale performance lijken Antieke traditie en muzikale vernieuwing hand in hand te gaan.

Perspectief van de toeschouwer

Bij de bespreking van de architecturale setting van een concertbezoek werd de scheiding in ruimte van de performer(s) en de toeschouwers al kort aangehaald. Aangezien we al hebben stilgestaan bij de positie van de muzikant/artiest, is het voor de volledigheid geboden om nu ook even de focus te richten op de andere zijde van de vooropgestelde dichotomie.

Zoals al eerder werd aangehaald, lijkt de positie van de toeschouwer bij een concert er vooral één van vrijwillige onderdanigheid te zijn. Uit adoratie voor een bepaalde performer of groep muzikanten worden er tickets gekocht, begeeft men zich naar de concertlocatie en staat men vaak uren te wachten op de aanvang van het concert waarnaar wordt uitgekeken. We kunnen bijgevolg een fundamenteel verschil opmerken tussen de beweegredenen van het hedendaags concertpubliek en die van de Griekse theaterbezoekers.

Terwijl het theaterbezoek bij de Grieken een aspect van de samenleving was dat zat ingebed in het religieuze en sociale parcours van de maatschappij, ligt dit bij de moderne concertbezoeker natuurlijk volledig anders. Hoewel de live performance van muziek door sommigen als een soort religieuze ervaring beschouwd kan worden, is het in wezen een volledig seculier aspect van de samenleving. Tegenwoordig zijn er zodanig veel manieren om de vrije tijd door te brengen, dat het regelmatig bezoeken van een concert absoluut geen universeel tijdverdrijf genoemd kan worden. Het lijkt bijgevolg zo dat de Griekse tragediespelen een grotere sociale inslag hadden, en vooral een maatschappelijke vorm van religiositeit bevorderden. Het hedendaagse concertbezoek daarentegen lijkt eerder een persoonlijke vorm van bewustzijnsverruiming aan te spreken, hoewel het natuurlijk ook nog steeds om een sociaal gebeuren gaat (cfr. supra). Andere verschillen tussen beide soorten toeschouwers zijn legio. Terwijl de duur van een concert veelal niet langer dan twee tot drie uur bedraagt, was het vaak zo dat er, bij de Dionysia bijvoorbeeld, meerdere theaterstukken na elkaar werden opgevoerd. Het is dan ook logisch dat de moderne concertbezoeker wel al rechtstaand naar een optreden kan kijken, terwijl dit voor de Griekse toeschouwer een heel ander verhaal was.

Wanneer we echter bekijken waarom de oude Griek en de hedendaagse concertbezoeker zich naar respectievelijk een tragediespel of een rockoptreden begeven, zien we minstens één overeenkomst die vermeldenswaardig is met betrekking tot dit onderzoek. De manier waarop de Griekse tragedies de verschrikkelijke werkelijkheid met een esthetische inslag toonden aan de toeschouwers, zorgde er volgens Nietzsche voor dat de toeschouwers deze soms vreeswekkende wereld ten volle konden omarmen. Aristoteles heeft het in zijn *Poëtica* over de *katharsis*. Dankzij de confrontatie met de beangstigende realiteit, die medelijden (*eleos*) en vrees (*phobos*) opwekt, wordt de toeschouwer gezuiverd.³¹

Wanneer we nu van naderbij bekijken in welke mate deze vreeswekkende kant van de realiteit ook bij de performance van rockmuziek in belangrijke mate naar voren treedt, zouden we in dit opzicht een parallel kunnen trekken tussen beide soorten toeschouwers. Het vooruitzicht op een confrontatie met de agressieve krachten van de mens lijkt ook bij de hedendaagse concertbezoeker een aantrekkelijke factor te zijn. Wanneer we het verderop over de band The Who zullen hebben, wordt dit uitgangspunt verder toegelicht (cfr. infra).

Destructie, offer en roes

Binnen de cultus rond Dionysos zijn er nog twee tot nog toe onbesproken elementen die een erg belangrijke rol vervuld lijken te hebben. Het gaat hier over de offerpraktijken ter ere van Dionysos en over het gegeven van de destructieve kracht van een Dionysische roesbeleving. Bij de jaarlijkse Dionysia was het gebruikelijk om de vereerde godheid een offermaaltijd aan te bieden. Dit offer bestond uit het slachten van een bok. De rituele slachting zou onder begeleiding van gezongen hymnen gebeurd zijn, iets waaruit blijkt dat muziek en offer mekaar aanvulden binnen deze praktijk.³² Nu lijkt het wel alsof deze muzikale begeleiding een grotere verhevenheid verleende aan de praktijk van het slachten, omdat het op deze manier werd ingebed in een groter verhaal, een traditie die om specifieke gezongen woorden vroeg om als werkelijk ritueel beschouwen te kunnen worden. Langs de andere kant werden deze hymnen een nieuwe dimensie toebedeeld door ze te koppelen aan een dergelijke gebeurtenis, aangezien het simultaan uitvoeren van beide rituele praktijken ervoor zorgde dat de hymnen *an sich* nu ook een verheven status bekleden, alsof ze onmisbaar waren om deze rituele slachting tot een goed einde te brengen. Het is deze wisselwerking tussen een offer dat

³¹ Aristoteles, *Poëtica* VI.

³² Sourvinou-Inwood, "Greek Tragedy and Ritual", p. 15.

wordt gebracht en de daarbij behorende muzikale begeleiding die we ook in kader van de rockperformance kunnen bespreken. In het geval van *on stage*-destructie lijkt het echter zo dat de destructie (of het offer) een aanvullend element is bij de muziek, terwijl bij de Griekse rituele praktijken eerder het tegenovergestelde hiervan het geval lijkt te zijn (zingen van dithyramben tijdens een processie, hymnen zingen bij het offeren...).

De ‘rituele verbranding’ van de eigen gitaar door Hendrix, die in de casus over het Monterey Pop Festival al werd besproken, is ongetwijfeld één van de meest besproken voorbeelden van *on stage*-destructie uit de rockgeschiedenis. Er zijn echter nog een hoop andere artiesten die hun instrument, of het eigen lichaam, lijken aan te bieden als offer aan hogere krachten. Eén van die overige iconische voorbeelden van agressieve extase is de manier waarop optredens van The Who wel eens konden eindigen in een vlaag van agressieve kracht. Vooral Pete Townshend, leadgitarist van de band, leek meer dan eens bezeten te zijn door een hogere macht wanneer hij zijn eigen instrument zonder verpinken naar de verdoemenis hielp. In een interview voor *Seven Ages of Rock* zegt muziekjournalist Charles Shaar Murray het volgende over deze destructieve podiumaanwezigheid van The Who:

*“The Who were actually pivotal in the development of the new rock. Remember that rock performance was still more or less in its infancy. When The [Rolling] Stones started out in the clubs they were all sitting on stools, but with The Who there was an element of real danger. The Who completely altered notions of rock performance...”*³³

Het is vooral interessant dat Murray het heeft over ‘*an element of real danger*’. Deze destructie van de eigen instrumenten lijkt geen theateraal geconstrueerde uiting van agressie, maar voelt werkelijk aan alsof de performers zich in een extatische toestand bevinden waarbij ze hun zelfcontrole verliezen. Dit ‘echte gevaar’ doet denken aan de door Aristoteles vooropgestelde *phobos* die opgeroepen zou worden in de toeschouwer bij het bekijken van een tragedie. Bij concerten van The Who lijkt de gehele muzikale performance toe te werken naar die climax, dat moment van volledige overgave aan de agressieve impulsen van de performers. De concertbezoekers wisten hier natuurlijk van, en naast de muziek zal het ook zeker deze belofte van spektakel en destructie op het podium geweest zijn die de mensen naar deze optredens haalden. Net zoals de theaterbezoekers in het oude Griekenland gretig de

³³ *Seven Ages of Rock, Episode 1: The Birth of Rock*, geproduceerd door William Naylor (2007; BBC Two), televisieuitzending.

gruwelen van het bestaan voor zich opgevoerd wilden zien door acteurs, worden ook bezoekers van rockconcerten nog steeds gefascineerd door de mogelijkheid dit soort afschrikwekkende tafereelen live te kunnen meemaken.

Een voorbeeld dat zich iets dichter bij huis situeert, en dat een perfecte illustratie vormt van het rituele karakter van een concert, kunnen we vinden bij Amenra Dit is een band uit Kortrijk die veelal onder de dubbelzijdige noemer ‘post metal’ wordt geplaatst, aangezien het een soort versmelting van metal en post rock zou betreffen. Ze zijn tevens de oprichters van ‘Church of Ra’, een soort kunstenaarscollectief dat ook wel eens als sekte bestempeld wordt. Tijdens hun mystieke en ontzagwekkende optredens komt het (zelf)destructieve element zeer prominent naar voor. Zo liet zanger Colin van Eeckhout zich tijdens de live uitvoering van een (monotoon) 18-minuten durend nummer kruisigen, waarbij hij onbetwistbare rituele intenties voorhad.³⁴ Verder hecht de band ook erg veel belang met de niet-muzikale elementen van hun live performances, zoals de materiële invulling van de scene of de sfeer van de plaats van het gebeuren. Zo traden ze bijvoorbeeld al eens op in de kooromgeving van een neogotische kerk, die tot de nok gevuld was met rook waardoor enkel de vage, statische vormen van de kerk werden onthuld.

Het is duidelijk zo dat de live performance van rockmuziek, en allerhande verdere uitlopers van dit genre, zich het best leent tot een beschouwing vanuit een Dionysisch uitgangspunt. We kunnen dan ook stellen dat rockmuziek over het algemeen als één van de meest destructieve muziekgenres gezien wordt. Dit geldt op vlak van de muziek zelf, maar heeft zeker ook te maken met de context waarin deze muziek tot stand kwam. Rockmuziek werd altijd al beleefd als een soort van rebellie, een tegenreactie van de jeugd op de verouderde, burgerlijke waarden van de maatschappij. Wanneer rockjournalist Stephen Davis het heeft over het nummer ‘My Generation’ van The Who spreekt hij ook over de typische rebelse ingesteldheid van de jeugd die in de jaren ’60 steeds sterker werd: *“This was a complete homage to the inarticulateness of rebellious youth (...). It’s like the old line ‘what are you rebelling against?’ ‘well, what’ve you got?’”*.³⁵

³⁴ Amenra – 23.10, (Amenra Self-Released, 2011), DVD.

³⁵ *Seven Ages of Rock, Episode 1: The Birth of Rock*, geproduceerd door William Naylor (2007; BBC Two), televisieuitzending.

Deze sfeer van rebellie en verzet zorgt ervoor dat de jongeren de eigen vrijheid centraal gaan stellen, en dit resulteert onder andere in een zekere drank- en drugscultuur die rondom deze pioniers van de rock ontstaat. Ook deze drugscultuur kunnen we zien als één van de destructieve krachten die de rockmuziek ondersteunen. Als we de meeste documentaires of teksten over de rockmuziek mogen geloven lijkt drug- en alcoholgebruik een noodzakelijk kwaad. Deze destructieve kant van de rockindustrie wordt maar al te graag breed uitgesmeerd in de pers en lijkt op deze manier soms de muzikale aspecten zelfs te overschaduw. Talloze gevallen van het overlijden van rockartiesten die stierven ten gevolge van een overdosis krijgen een hoge mate van aandacht in de media en lijken bijgevolg een bijna onafwendbaar einde te voorspellen voor elke artiest die onder de noemer 'rockster' wordt geplaatst. Het is echter wel zo dat we dit aspect van druggebruik niet over het hoofd kunnen zien wanneer we een Dionysische analyse trachten te maken van de performance van rockmuziek. Dionysos werd niet voor niets als wijngod benoemd. De roes en de bedwelming maken een essentieel deel uit van de beleving van de Dionysische extase. Op deze manier lijkt het bijgevolg logisch dat de performance van rockmuziek nauw aansluit bij Dionysische rituelen. Door het gebruik van stimulerende middelen wordt er als het ware een hoger niveau van bewustzijn bereikt. Net zoals het maken en beluisteren van muziek zelf, lijkt het gebruik van stimulerende middelen hier een bijna mythische rituele inslag te krijgen.

Besluit

Het opzet van deze onderzoekspaper besloeg het maken van een vergelijkende studie tussen de cultus omtrent de Griekse Dionysische tragedie en de moderne concertwereld. Om een zekere theoretische bodem te creëren die deze vergelijking kon ondersteunen gingen we van start met een verklarende schets in verband met de term ‘ritueel’. De verdere inzage in wat deze term precies inhoudt zorgt ervoor dat we een maatstaf hadden aan de hand van dewelke we beide fenomenen die in deze paper aan bod kwamen konden toetsen. Deze korte theoretische uiteenzetting, gebaseerd op de definitie van rituelen die professor Rik Pinxten geeft, werd vervolgens aangevuld met een historische bespreking van de Dionysische cultus bij de oude Grieken.

In het tweede hoofdstuk lag de nadruk voornamelijk op de manier waarop de Griekse tragedie in essentie deel uitmaakte van een religieuze cultus. Hoewel de tragedie vaak vooral als literaire kunstvorm beschouwd wordt, is het in principe een praktijk die de Griekse burger een mogelijkheid bood om op een bepaalde manier te communiceren met de godenwereld en om een hoger inzicht in het eigen bestaan te verwerven. Belangrijk in deze verdere historische uitdieping is het feit dat er een duidelijke link werd gelegd tussen het koor in de tragediekunst en de natuurmensen die de groep volgelingen van de god Dionysos uitmaakten. Aan de hand van het tragediestuk *Bacchae* van Euripides werd aangetoond dat deze rituele aspecten van de Dionysische cultus, met zijn bacchanalia en offerfeesten, zeker verder leefden in de tragedie.

Nu was het precies deze incorporatie van de Dionysische rituelen in de meer esthetisch verantwoorde en sociaal gevestigde institutie van het Grieks theater die de grootste motivatie vormde voor deze onderzoekspaper. Nadat er werd aangehaald in welke mate deze socio-culturele functie van de tragedie ook in de moderne samenleving nog steeds een rol lijkt te spelen, via het concertwezen, kwamen we tot de volgende vraagstelling in hoofdstuk drie:

“Indien het zo is dat het bezoeken van een concert tegenwoordig eenzelfde verbondenheid kan teweeg brengen tussen de toeschouwers als het bekijken van een tragedie in de Griekse samenleving, kunnen we dan ook op andere vlakken een vergelijking maken tussen beide ervaringen?”

Het laatste hoofdstuk van deze onderzoekspaper betrof dan ook een vergelijking tussen beide culturele uitingsvormen, dit aan de hand van een viertal elementen die we als belangrijk beschouwden bij de bespreking van de definiëring van rituelen bij Pinxten.

Wanneer we het ritueel leiderschap bij beide onderzoekscategorieën trachtten aan te duiden, hadden we het in de context van de Griekse tragedie over het koor als een groep van rituele leiders. Zij waren namelijk diegenen die bij de tragedie het nauwst in contact leken te staan met de hogere werkelijkheid, het rijk van de goden. De koorleden kwamen niet als individuele leidersfiguren naar voren, maar vormden een hechte groep van anonieme oerentiteiten die de Dionysische mens bij uitstek voorstelden. Wanneer we ditzelfde ritueel agentschap bekeken in de situatie van de hedendaagse muziekperformance kwamen we een heel andere invulling van dit leiderschap tegen. In de rockmuziek lijkt het vooral te gaan om een personencultus, waarbij de artiest als individu gevierd wordt, en als ritueel leider beschouwd kan worden bij zijn eigen concerten. Ter illustratie bij deze personencultus werd er een bespreking van de cultus rond Jimi Hendrix gegeven. Het is nu wel zo dat ook muziekgroepen op een zelfde manier als ‘goddelijk’ ervaren kunnen worden, maar ook in dit geval gaat het nog steeds om een groep van specifieke individuen, iets dat bij het tragische koor niet het geval was. Verder lijkt het ook zo dat er bij het koor meer sprake is van een schakel tussen het goddelijke en het menselijke, terwijl de performers van pop- en rockmuziek eerder zelf als goddelijk beschouwd worden. In dit geval kunnen we dus stellen dat ritueel agentschap misschien niet helemaal de geschikte term is voor het benoemen van muziekperformers in het hedendaags concertwezen.

Bij de bespreking van de invloed van de architecturale setting stelden we vast dat de scheiding tussen toeschouwers en acteurs/koor/performers bij zowel het theater als bij het modern concert een kenmerk is dat in de ruimtelijke ordening vervat zit. Wanneer we spreken over andere Dionysische aangelegenheden, zoals de bacchanalia, is er uiteraard geen sprake van deze dichotomie in ruimte. Verder kunnen we ook besluiten dat de mate van fysiek contact in de moderne toeschouwersruimte hoger is dan bij tragediespelen in het oude Griekenland, aangezien er nu meestal met staanplaatsen gewerkt wordt. Dit maakt dat de sociale verbondenheid op fysisch vlak groter lijkt in het hedendaags concertwezen.

Ten derde kwam het perspectief van de toeschouwer aan bod. Hoewel er hier heel wat verschillen werden aangehaald tussen het Griekse publiek en de hedendaagse concertgangers, lijkt er toch zeker één gemeenschappelijk doel te zijn dat een belangrijke bewegreden blijkt

voor het bezoeken van een theaterstuk of een concert. De mogelijkheid om geconfronteerd te worden met krachten die een zekere bovennatuurlijk status toegeschreven krijgen lijkt in beide gevallen een aandeel te hebben in de motivatie van de toeschouwers.

Deze vaststelling bracht ons ten slotte tot het belang van de elementen destructie, offer en roes bij beide soorten evenementen. De performance van vreeswekkende of schijnbaar bovenaardse krachten zien we zowel terug in de Griekse tragedie als in de live opvoering van (rock)muziek. De essentie van deze overeenkomstige interesse in het tonen van de meer natuurlijke en op oerkrachten gebaseerde rituelen of gedragingen is het feit dat er via deze ervaringen een hoger bewustzijn geëvoceerd wordt bij de kijker, maar ook bij de rituele agenten, acteurs, artiesten of muzikanten zelf. We zien hier dat de *katharsis*, die volgens Aristoteles eigen was aan de Attische tragedie, nog steeds aanwezig is in de performance van rockmuziek.

Aan het eind van deze onderzoekspaper kunnen we vaststellen dat er zeker te pleiten valt voor een verder leven van het Dionysische in de moderne samenleving. Deze oude, enigmatische cultus zit nog steeds vervat in de live performance van muziek, en zelfs in grote mate in de *on stage* uitvoering van rockmuziek. Hoewel de rituele aspecten van de Griekse oudheid niet meer strikt terug te vinden zijn in deze vorm van performance, is het wel degelijk zo dat de geest van deze rituele cultuur er nog steeds in terug te vinden is. Hoewel het hedendaagse concertwezen een instituut geworden is dat zijn eigen performatieve rites heeft opgebouwd, lijkt het onmogelijk het aandeel van de Dionysische cultuur hierin over het hoofd te zien. Wanneer we nu een antwoord trachten te formuleren op de centrale vraagstelling die in de inleiding werd geïntroduceerd, lijkt het geboden de respons als volgt op te stellen: de Dionysische Roes zit nog steeds vervat in het hedendaags concertwezen, en dit omwille van een architecturale setting die verwant is aan die van de Dionysische theatercultuur, het belang van communicatie met de bovenwereld via daarvoor geschikte tussenpersonen en een interesse in het vreeswekkende en ongetemd natuurlijke dat in de performance van rituelen of van muziek naar voren komt.

Lijst van geraadpleegde werken

Boeken

Aristoteles, *Poetica IV*.

Auslander, Philip. *Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 1999.

Baldini, Chiara. "Dionysus Returns." In: *The Local Scenes and Global Culture of Psytrance*, - onder redactie van Graham St. John, 170-185. New York: Routledge, 2010.

Decreus, Freddy. *Ritueel Theater of de Droom van onze Oorsprong*. Gent: Academia Press, 2010.

Durkheim, Emile. *The Elementary Forms of Religious Life (part 2)*. Oxford: University Press, 2001.

Hill, Sarah. "When deep soul met the love crowd. Otis Redding: Monterey Pop Festival, June 17, 1967." In: *Performance and Popular Music*, onder redactie van Ian Inglis. Hampshire: Ashgate, 2006.

Jaggard, Dylan. "Dionysus versus Dionysus." In: *Nietzsche and Antiquity, his reaction and response to the classical tradition*, onder redactie van Paul Bishop, 277-29. London: Camden House, 2004.

Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy, Dover Thrift Edition*. Dover: Dover Publications, 1995.

Pinxten, Rik. "Praxiologische analyse van mythe en ritueel." In: *Taal, Mythe en Religie. Huldeboek Roger Thibeaudeau*, onder redactie van Freddy Decreus en Fernand Vandamme, 249-285. Gent: Communication & Recognition, 1968.

Sir Smith, William. *A dictionary of Greek and Roman antiquities*. Boston: Little, Brown and Company, 1859.

Sourvinou-Inwood, Christiane. "Greek Tragedy and Ritual." In: *A Companion to tragedy*, onder redactie van Rebecca Bushnell, 7-24 . Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing, 2005.

Tart, Donna. *De verborgen geschiedenis*. New York: Uitgeverij Alfred A. Knopf, 1992.
Trachtenberg, Marvin, en Isabelle Hyman. *Architecture from Prehistory to Postmodernity* (2nd ed.). New Jersey: Prentice Hall, 2002.

Websites

"Pink Floyd Live at Pompeii." Laatst geraadpleegd op 5 mei 2013.
<http://www.imdb.com/title/tt0069090/>.

"Seven Ages of Rock." Laatst geraadpleegd op 10 mei 2013.
<http://www.bbc.co.uk/music/sevenages/>.

Visuele bronnen

A Film about Jimi Hendrix. DVD. Onder regie van Joe Boyd. 1973; Warner Bros.

Amenra – 23.10. DVD. Eigen productie van Amenra. 2011.

Seven Ages of Rock, Episode 1: The Birth of Rock. Televisieuitzending. Geproduceerd door William Naylor. 2007; BBC Two.