



In die gees van die Dionisiese: Marlene van Niekerk se aanhangersbrief aan Freddy Mercury

Marius Crous

In the spirit of the Dionysian: Marlene van Niekerk's fan mail to Freddy Mercury

Drawing on Nietzsche's dichotomy between the Apollonian and Dionysian principles pertaining to classic tragedy, in this article, I consider the poem "Fan mail Freddy Mercury" by Marlene van Niekerk, from *Kaar* (2013) from that perspective. The poem deals with the rock musician Freddy Mercury and from my reading is shown to be exemplifying the Dionysian spirit through Mercury's movements, his performance and his vocal range. From my reading of the text it is evident that there was a strong fusion of the Apollonian and Dionysian in the life and work of Freddy Mercury. Despite his rebellious spirit and his negation of the faith of his childhood, culture dictated that he be buried in his faith. Van Niekerk, with her insight into the philosophy of Nietzsche, adds another dimension to the poem when she invokes Zarathustra, Nietzsche's prophetic figure, to be distinguished from the historical god of the Zoroaster faith. The metaphorical language used by the poet suggests her Dionysian playfulness. **Keywords:** Apollo versus Dionysus, *Kaar*, Marlene van Niekerk, Nietzsche.

Inleiding

In hierdie artikel gaan ek, aan die hand van die Duitse filosoof, Friedrich Nietzsche, se tweedeling tussen die Apolliniese en Dionisiese, die gedig "Fan mail Freddy Mercury" —'n gedig oor 'n sangkunstenaar in Marlene van Niekerk se bundel *Kaar* (2013)—ondersoek. Ek gaan aantoon in watter mate die gedig die wisselwerking tussen die Apolliniese en Dionisiese illustreer. Willie Burger ondersoek die Apolliniese en Dionisiese aan die hand van Van Niekerk se roman *Triomf* en, waar relevant, sluit ek by sy bespreking aan.

Die gedig word gelees om die Apollinies-Dionisiese tweedeling te illustreer, maar ook die rol wat hierdie digotomie speel met betrekking tot musiek, aangesien musiek die grondslag van Van Niekerk se gedig vorm. Ten slotte sal ook aangetoon word in watter mate die Apolliniese intellektuele digter haarself oorgee aan Dionisos se verleiding.

Burger (4) omskryf die terme Apollinies en Dionisies soos by Nietzsche soos volg:


Nietzsche se *The Birth of Tragedy* (1872) handel hoofsaaklik oor die wisselwerking tussen dié twee gode en hul simboliese attribute. Binne die estetika en die kultuurfilosofie dui die terme *Apollinies* en *Dionisies*, volgens Van Gorp (1984:30), op twee polêre geestestipes, wêreldbeskouings of kunstenaarstipes. 'n *Dionisiese* instelling (afgelei van die god Dionisos) is een van "roes, extase en bedwelmend zinnelijke beleving. Felle bewogenheid, expressiewe vormgeving en het verlangen naar ontgrenzing creeren". Hierteenoor dui *Apollinies* (afgelei van die god Apollo) op "een houding waarop rede, begrenzing en evenwicht hun stempel drukken".

Ek betrek spesifiek 'n teks uit *Kaar* oor musiek, want daar moet in gedagte gehou word dat Nietzsche se oorspronklike titel *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*The Birth Of Tragedy Out Of The Spirit of Music*) (Cox 495) was. Die teks is geskryf tydens Nietzsche se vriendskap met die komponis Richard Wagner en word selfs aan hom opgedra. Nietzsche (*Birth of Tragedy* 20) sluit die inleidende gedeelte van die boek af deur 'n vermaning aan sommige lesers te rig:

[They] will be shocked at seeing an æsthetic problem taken so seriously, especially if they can recognise in art no more than a merry diversion, a readily dispensable court-jester to the "earnestness of existence": as if no one were aware of the real meaning of this confrontation with the "earnestness of existence." These earnest ones may be informed that I am convinced that art is the highest task and the properly metaphysical activity of this life, as it is understood by the man, to whom, as my sublime protagonist on this path, I would dedicate this essay.

Marius Crous is medeprofessor in die Departement Tale en Letterkunde, Fakulteit Geesteswetenskappe, Nelson Mandela Universiteit, Gqeberha, Suid-Afrika.

E-pos: Marius.crous@mandela.ac.za

 <https://orcid.org/0000-0003-0753-7700>

DOI: <https://doi.org/10.17159/tl.v59i2.13422>

DATES:

Submitted: 11 March 2022; Accepted: 23 June 2022; Published: 26 September 2022

Onmin tussen Nietzsche en Wagner het egter mettertyd daartoe gelei dat die belangrike posisie wat aan die komponis toegeskryf word, verwerp is. In 1888 het Nietzsche begin werk aan sy *Nietzsche contra Wagner*, maar dit is eers later gepubliseer aangesien Nietzsche 'n geestelike ineenstorting gehad het. Lees 'n mens Nietzsche se opmerking in die voorwoord, naamlik dat hy Wagner as een van sy siektes beskou—Wagner “belongs only to my diseases” (*Contra xxx*)—word jy reeds voorberei op wat mag volg. Nietzsche (*Contra 70*) spreek veral kritiek uit op die opera *Parsifal*: “For “Parsifal” is a work of rancour, of revenge, of the most secret concoction of poisons with which to make an end of the first conditions of life, it is a bad work. The preaching of chastity remains an incitement to unnaturalness: I despise anybody who does not regard ‘Parsifal’ as an outrage upon morality”. Nietzsche kritiseer Wagner se moralistiese inslag en meer spesifiek sy terugkeer na Christelike waardes en verwerping van die Dionisiese en die dekadente. In een van sy aforismes, in die afdeling “Wagner’s Teutonism”, vergelyk Nietzsche (*Contra 87*) vir Wagner met ander Duitse komponiste en kom tot dié gevolgtrekking:

That which is un-German in Wagner: He lacks the German charm and grace of a Beethoven, a Mozart, a Weber; he also lacks the flowing, cheerful fire (*Allegro con brio*) of Beethoven and Weber. He cannot be free and easy without being grotesque. He lacks modesty, indulges in big drums, and always tends to surcharge his effect. He is not the good official that Bach was. Neither has he that Goethean calm in regard to his rivals.

Die rede hoekom ek hier aan die begin van my ondersoek na die stryd tussen die filosoof (wat ook gekomponeer het) en die komponis verwys, is om die leser bedag te maak op die subjektiewe aard van Nietzsche se tweedeling—waarvan die komponente in die volgende afdeling van die artikel teoreties sterker gefundeerd sal word. Sodra Wagner nie meer inpas by Nietzsche se teorie nie, word hy verwerp, verkleineer en selfs as on-Duits (“un-German”) beskou.

Aangesien die indeling van tekste as synde Apollinies of Dionisies problematies kan wees, veral met betrekking tot klassieke musiek, gaan ek in my bespreking grootliks fokus op 'n gedig wat handel oor rockmusiek en popsterre. Selde sal popmusiek as Apollinies beskryf kan word.

Dit is alombekend dat musiek 'n sentrale rol in Marlene van Niekerk se werk speel, en in *Kaar* word veral verwys na klassieke komponiste soos Giacinto Scelsi (51), Sofia Gubaidulina (128), Monteverdi (142), Bach (143, 163), Scarlatti (152) en Messiaen (206). Die titel van die gedig “Heavy metal in Bagdad” (123) verwys na 'n dokumentêre film wat in 2007 gemaak is oor 'n Irakese “heavy metal band” genaamd Accrassicauda.

Dit word problematies wanneer 'n mens moet besluit of Bach Apollinies en of Scelsi se moderne musiek Dionisies van aard is. So is Monteverdi, wie se musiek Apollinies mag klink, in sy tyd as Dionisies beskou. Volgens Ulusoy (245) word kontemporêre Dionisiese musiek veral geassosieer met “punk, hard-core, metal, straight edge, grunge, old-school rap, electronica, post-punk, alternative rock”. Dit word hoofsaaklik gekenmerk deur selfekspresie en die kunstenaar se uiting aan individualiteit.

Dit verklaar hoekom ek in my bespreking gaan fokus op die gedig “Fan mail Freddy Mercury” (96), wat, soos die titel reeds aandui, handel oor die popster van die rockgroep *Queen*. Snyman (2013) som die aard van die gedig soos volg op: “In ‘Fan mail Freddy Mercury’ (96) word die wêreld van pop-kunstenaars ontmitologiseer, maar in die oomblik van ontmitologisering word hulle binne die grense van die gedig opnuut mites van ons verwarde tyd.”

Die gebruik van die term *aanhangerspos* (“fan mail”) in die titel berei die leser daarop voor dat ons in hierdie gedig heel moontlik 'n brief aan 'n bekende persoon deur een of ander aanhanger gaan vind. Wanneer iemand as bewonderaar aan 'n bekende persoon skryf, impliseer dit dat jy nie noodwendig verwag om 'n brief terug te ontvang nie. Gewoonlik lees die selebriteit se personeel die briewe en stuur 'n foto, met 'n elektroniese handtekening daarop aangebring, terug aan die aanhangers.

Van Niekerk rig nie haar gedig direk aan Freddy Mercury 'n boodskap in briefvorm nie, maar bied eerder aan die leser 'n verslag waarin sy haar bewondering vir hom illustreer.

Teoreties benader: Apollo versus Dionisos

In 1872 verskyn Nietzsche se *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Die heruitgawe van die teks in 1886 word ingelei deur 'n selfrefleksiewe opstel waarin hy sekere van sy vroeëre opvattinge bevrage teken en die titel heet nou *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus (The Birth of Tragedy, Or: Hellenism and Pessimism)*. In 'n latere uitgawe, in 1905, word die inleiding verskaf deur Elizabeth Förster-Nietzsche, sy suster wat ná sy dood kopiereg op sy werk verkry het.

Vir die doel van my studie gebruik ek die aanlynweergawe van *The Birth of Tragedy*, soos vertaal deur Hausmann en vrylik beskikbaar op die webtuiste *Project Gutenberg*.

Tussen droomsfeer en dronkenskap

Die Apolliniese beginsel in die Griekse tragedie word, volgens Nietzsche (*Birth of Tragedy* 22), geassosieer met orde, harmonie en die “plastiese kunste” (“die plastischen Kunst”), terwyl die Dionisiese beginsel met onder meer musiek geassosieer word. Die *plastiese kunste* (plastic art) word soos volg omskryf in die *Merriam Webster Dictionary*: “1: art (such as sculpture or bas-relief) characterized by modelling; three-dimensional art; 2: visual art (such as painting, sculpture, or film) especially as distinguished from art that is written (such as poetry or music).”

Na aanleiding van hierdie indeling meen Nietzsche (*Birth of Tragedy* 22) dat die Apolliniese met die droomsfeer geassosieer word en die Dionisiese, in navolging van die klassieke voorstelling van Dionisos as god van die wyn en feestelikhede, met dronkenskap.

Die wisselwerking tussen hierdie twee beginsels vorm die grondslag van die tragedie, maar in sy toepassing daarvan op die Duitse kultuur kom Nietzsche tot die gevolgtrekking dat die Apolliniese rasionaliteit te oordrewe is. In Camille Paglia se interpretasie van die verhouding tussen Apollo en Dionisos in die letterkunde som sy die verskil tussen die twee op as sou Apollo ons waarsku om te stop—bedoelende om versigtig te wees vir ’n situasie—terwyl Dionisos ons aanmoedig om voort te gaan. Vir Paglia (*Sexual Personae* 96) simboliseer Apollo, “the hard, cold separatism of western personality”, teenoor Dionisos met sy voorkeur aan energie, ekstase, histerie en promiskuiteit. Apollo is ook, volgens haar, die een wat die grenslyne trek, en dien as verpersoonliking van “convention, constraint, oppression”. In teenstelling hiermee word verklaar: “Dionysus leads barbarian hordes of marauders [...] Dionysus the invader is plague, fire, and flood, the titan of nature unbound” (102). Pappas (43) meen dat dit moeilik is om Nietzsche se konsep van Apollo te konstrueer, aangesien die leser van *The Birth of Tragedy* moet staat maak op slegs enkele verwysings. Hy meen dat Apollo grootliks beskou kan word as ’n “barrier or obstacle” (47)—tussen individue, maar ook tussen individue en die soeke na waarheid—omdat hy as die sogenaamde “soothsaying god” (*Birth of Tragedy* 1) beskou word. Apollo staan dus in die pad van die waarheid en, wanneer dit by die kunste kom, is Apollo ’n dromer en in sy nabootsing van die werklikheid is daar ’n droomelement. Hy is, volgens Pappas (43), die teenvoeter van Dionisiese energie en chaos.

Een van die interessantste toepassings van Nietzsche se Apollo-versus-Dionisos-digotomie is dié van Haueis (260). Hy koppel dié digotomie aan Foucault se idees rondom seksualiteit en bestempel Apollo as die *scientia sexualis* en Dionisos as *ars erotica*. In aansluiting hierby assosieer Nietzsche die Apolliniese wêreld met beelde en drome en Apollo self word die groot droomontleder genoem (*Birth of Tragedy* 10): “So the artistically sensitive [*erregbar*] man responds to the reality of the dream in the same way as the philosopher responds to the reality of existence; he plays close attention and derives pleasures from it: for out of these pictures he interprets life for himself; in these events he trains himself for life.” Soos Haueis (262) aandui, bevind ons ons tans in ’n wêreld wat groot belangstelling toon in droominterpretasie, die onderbewuste en in psigoanalise—laasgenoemde veral vanweë Sigmund Freud, die Oostenrykse neuroloog, se invloedryke *Traumdeutung* (*The Interpretation of Dreams*, 1899). Nietzsche se groot dromer, Apollo, is ook die heerser oor die geestesdimensie wat die innerlike fantasiewêreld genoem word (*Birth of Tragedy* 1), en hierdie fantasiewêreld word oorheers deur droombeelde: “Dreaming is thus a particularly appropriate analogy for the Apollinian in that it involves both the production of and absorption in images” (Freeman 7).

Plesier is ’n verset teen die Apolliniese *principium individuationis* (*Birth of Tragedy* 26) en word volgens Foucault (aangehaal deur Haueis 265) gekenmerk deur die volgende: “I think the kind of pleasure I would consider as the real pleasure would be so deep, so intense, so overwhelming that I couldn’t survive it. I would die.” Eerder as om te assosieer met die wetenskaplike Apolliniese word die erotiese Dionisiese verkies deur onder meer rocksterre. Dit verklaar hoekom Nietzsche ontevrede was met Wagner se ontkenning van sy eie “dekadensie”.

Harmonie versus hipnotiese ekstase

Asbo (3) verduidelik die verskil tussen die twee tipes musiek wat aan die onderskeie Nietzscheaanse beginsels gekoppel word soos volg:

The music for Apollo was formally ordered, harmonically predictable, rhythmically regular, of moderate tempo and dynamic range, and elevated the values of simplicity and uniformity. It was elegant and graceful, in a “sunny” major mode played on stringed instruments: lyre and kithara. Dionysus, in contrast, had music that was rhythmically irregular and unpredictable, in a minor key mode, in tempos that were very fast or very slow, evoking either a Bacchanalian frenzy or a hypnotic and mystical trance. Dionysus’ music was played on percussion (drums, tambourines) and woodwinds (aulos) and celebrated complexity in melody and harmony.

Vir Nietzsche (*Birth of Tragedy* 32) word die Dionisiese aanhanger aangehits tot “the highest exaltation of all his symbolic faculties; something never before experienced”. In aansluiting hierby meen Stern (44) dat vir Nietzsche intuïsie en ekstase die enigste outentieke modusse van artistieke skepping is. Die onderdrukking van kreatiewe ekstase is byvoorbeeld aangevoer as een van die hoofredes vir die kwynende gehalte van die klassieke tragedie.

In aantekeninge wat Nietzsche (*Birth of Tragedy* 195) gemaak het ná die verskyning van *The Birth of Tragedy*, spreek hy die versugting uit dat hy nooit hoop gaan verloor dat daar ’n Dionisiese toekoms vir musiek bestaan nie. Die vervulling van hierdie hoop sou ook noodwendig lei tot ’n herlewing in die tragedie en tot ’n sensasionele verheerliking van dissonansie (*Birth of Tragedy* 24). Die onderdompeling in die gees van die Dionisiese impliseer vir Nietzsche ’n orname van die mite as simboliese taal en ’n uiting in onder meer geheime rituele en dramafeeste ter ere van die god Dionisos.

Aangesien die katarsis ’n kernaspek van die Griekse tragedie is, sou gevra kon word in watter mate Nietzsche die wisselwerking tussen hierdie twee beginsels in verband bring met die element van katarsis. Katarsis, so ver dit die oorgee aan die gevoel van die aflegging van onderdrukte emosies behels, kom wel ter sprake waar Nietzsche (26) verwys na die komponent van sang (veral die Griekse koor) wat Dionisiese emosies wek. Porter (202) wys egter daarop dat die woord *katarsis* slegs een keer in *The Birth of Tragedy* genoem word en dat hierdie teks beslis nie na katarsis in die Aristoteliaanse sin van die woord verwys nie. Nietzsche was skepties oor die morele insig wat sou volg op die katarsiese belewing; hy sluit eerder by die Duitse filoloog Jacob Bernays aan in die oortuiging dat die tragedie ’n ekstatische belewenis is, een wat gepaard gaan met vrees en plesier (Porter 226). Vir Nietzsche is die grootste vorm van plesier, volgens Hauéis (265), wanneer die gehoor genot put uit die wyse waarop die tragiese held ly.

Die Dionisiese element is sterk aanwesig in die musiek van Nietzsche se vriend, Richard Wagner, en deur na Wagner te luister, kan hy hom indink in die waansin van die feeste ter ere van Dionisos. Wagner se operas wat op die Germaanse mitologie gebaseer is, laat die mitiese herleef wat, volgens Nietzsche, deur Sokrates vernietig is. Nietzsche se antwoord op Sokrates is die Dionisiese wysheid wat nie soseer in die tragedie voorkom nie, maar in die tragiese (“the tragic”) (*Birth of Tragedy* 75).

Rossmann (59) is van mening dat, alhoewel die Apolliniese nie so pertinent voorkom in die latere gedeelte van Nietzsche se werk nie, die dialektiek tussen die twee beginsels as belangrik geag word: “While Nietzsche came to privilege the dynamic, ecstatic and destabilising effects of the Dionysian, he acknowledges that these transformative powers require Apollonian form for their realisation.”

Die wesensaard van die onderskeid tussen die Apolliniese en Dionisiese word só deur Burger (4) opgesom: In hierdie werk redeneer Nietzsche dat die ou Grieke ’n Apolliniese beskawing gehad het wat hulle onderskei het van die “barbare” rondom hulle. Die barbare rondom hulle het “dionisies” geleef. Vir die Grieke het die Apolliniese die Dionisiese getemper. Die barbare bly barbare omdat die Dionisiese onbeperk voortgaan. In die Griekse beskawing word die Dionisiese deur die Apolliniese aangewend—die impulse van Dionisos word gebruik, getransformeer om ’n bestanddeel van kultuur te word eerder as ’n uitdrukking van impulse van die natuur.

Aspekte van die Dionisiese in “Fan mail Freddy Mercury”

Een van die gedigte oor rocksterre in *Kaar* is die gedig “Fan mail Freddy Mercury” (*Kaar* 96):

Uit 'n erker van Parse in Zanzibar stulp 'n man-anemoon
op die podiums van Londen—Mister Bad Guy
met 'n sprank Zoroaster in die skof. Hy splyt sy bloes
tot onder die nawel, poseer sy hoof soos 'n hings en kwisp
fisanterig sy flankewere om die skietlood van die mikrofoon,
sy tros geboetseer murgerig en moerig in noupassende satyn,
duisende snertbye in sy gloed, lighoofdig van selfvernieling,
soos in 'n bloekom van vervroegde roubeklag.
Wíe sien hom lostuig uit die borstrok van selfbehoeding
met rillende selfoortreding sy meel verskiet
in 'n presiese loess van vier oktawe? Wie noteer sy falset
uit die borsgleuf van divas, 'n snor toegevoeg in self-erbarming?

Radio ga-ga verlak hy en ministerie bla-bla, hul mediokere
immuniserende verbode soos flenterbiljette in die voetlig geprik,
met wirrende kopspeëls verlei hy die moraal-gespuis,
besnuif die gekneusde koljander van hul ontmaking.

A, die pronk in die nek, die traksie van sleutelbene waarmee hy hom smyt
in klankspuitende paddakuit, onverbeterlik bereid tot sterf
en spattend uitpasseer op die voorverhoog,
sy bekkensoom druipend, sy kake oopgetrek vir 'n hap
uit die appel van Ahura Mazda.

Freddy Mercury (1946–1991) was die sanger van die Britse popgroep *Queen* en word vereer as een van die grootste rocksterre van alle tye. Hy is veral bekend vir sy flambojante styl op die verhoog en sy stemomvang van vier oktawe. Hierdie gegewens kom ook in die gedig voor wanneer verwys word na sy bewegings op die verhoog en die “presiese loess van vier oktawe”. Herbst *et al.* (36), wat 'n akoestiese analise van Mercury se stem gemaak het, kon egter nie die bewering oor die vier oktawe-omvang bevestig nie:

Online sources like Wikipedia (26) report singing voice ranges of four octaves from F2 (about 87.3 Hz) to F6 (about 1,396.9 Hz) for Freddie Mercury. However, in the examples listed by these sources the vocalist is not clearly identifiable (mostly because the putative examples for extreme notes stem from background vocals, which could have been sung by other members of Queen), or the respective data supposedly came from vocal improvisations that were not available as data material in this study.

Van Niekerk spel die sanger se naam as *Freddy*, maar die meeste bronne—insluitend die webblad wat deur 'n bewonderaar opgestel is—spel sy naam as *Freddie*. Die naam word op albei maniere gespel, maar die sanger self het laasgenoemde spelling verkies. Dit is egter 'n verhoognaam, want hy is as Farrokh Bulsara op die eiland Zanzibar gebore en sy ouers was Parsi's uit Indië, en was aanhangers van die Zoroaster-godsdiens. Hierdie biografiese gegewens word in die gedig opgeneem, in die verwysing na die “erker van Parse in Zanzibar”. Voorts word daar verwys na “'n sprank Zoroaster in die skof”. Tydens sy skooljare in Indië het hy in die Britse skool wat hy bygewoon het, sy naam na Freddie verander. Die van “Mercury” het hy begin gebruik nadat sy ouers in 1964 na Brittanje geëmigreer het. Brian May meen dat Mercury op hierdie naamsverandering besluit het om sy nuwe identiteit te vier, maar ook omdat die musiekbedryf rassisties was. Leo Kalyan, 'n queer Brits-Pakistani en Indiese sanger beskryf Mercury se naamsverandering as 'n poging om hom as 'n wit man voor te doen om sodoende binne die bedryf suksesvol te kan wees (Levine).

Mercury, of te wel Mercurius, is die Romeinse ekwivalent van die Griekse Hermes, die boodskapper van die gode. Mercurius word geassosieer met handelaar-figure, maar ook met diewe en trieksters. Die sanger het op die van “Mercury” besluit terwyl hy besig was met die lirieke van “My fairy king” in 1973. Vergelyk die slotreëls:

Mother Mercury Mercury
Look what they've done to me
I cannot run, I cannot hide
La la la la la la la la la la

Hierdie lirieke herinner ook aan die herhalende verwysing na “Mamma” in *Queen* se bekende “Bohemian Rhapsody”. ’n Mens kan die sanger se naamkeuse dus na die vlugvoetige en moedswillige Mercurius/Hermes terugvoer; dit is eienskappe waarmee Freddy Mercury ook geassosieer word. Ewe veelseggend is die verwysing na die feit dat hy nie kan weghardloop of wegkruip nie—weer ’n verwysing na sy openbare persona.

Hierdie naamsverandering aktiveer ook die opposisie tussen die meer behoudende omgewing van Zanzibar en die “podiums van Londen”, asook die hibriede mens-diermotief wat deurgaans voorkom wanneer die spreker vir Mercury beskryf. Vergelyk in dié verband die volgende: Hy stulp soos ’n man-anemoon (reël 1); hy poseer sy hoof soos ’n hings (reël 4); hy kwisp fisanterig sy flankewe (reëls 4 en 5); hy het duisende snertbye in sy gloed (reël 7); hy het ’n pronk in die nek (reël 17); hy smyt homself uit in klankspuitende paddakuit (reël 18); hy trek sy kake oop om die appel van Ahura Mazda te byt (reël 20).

Ahura Mazda is die naam van ’n god uit die ou Iranese godsdiens wat later deur Zoroaster tot God uitgeroep is. Ahura Mazda dien as verpersoonliking van die goeie, terwyl sy broer, Angra Mainyu, die bose vergestalt. Ahura Mazda is ook die skepper van lewende wesens, die heelal en alles wat goed is (Mingren).

In die gedig is Freddy Mercury verpersoonliking van die Dionisiese beginsels—soos reeds blyk uit die beskrywing van sy lyf en sy skouspelagtige optrede (sy bloes is byvoorbeeld “tot onder die nawel” oop). Hy dra ook “noupassende satyn” en die spreker beklemtoon die sanger se spel met seksualiteit en uitspattigheid, wanneer sy hom onderskeidelik met ’n pronkerige hings en ’n fisant vergelyk. Mercury se seksuele spel met die gehoor blyk uit die beskrywing van sy “murgerige en moerige tros”—soos dit in sy stywe broek waarneembaar is. Soos die vertoning aangaan, groei die fallus van ’n week orgaan tot een wat uitdagend en “moerig”is. Saam hiermee word ook verwys na “die duisende snertbye in sy gloed” —wat suggereer dat hy, in aansluiting by die naam van die groep en by die biseksuele persona wat hy voorgehou het, soos ’n koninginby is waarvan die gloed die ander hommelse bye of kammabye nader lok. Later in die gedig word verwys na die verleidelike spel wat die sanger met die “moraal-gespuis” speel.

Tydens sy optredes het Mercury sy mikrofoon onder meer gedra soos ’n septer, dit tussen sy bene gehou en daarom gekrul soos ’n ontkleedanser, en in die gedig word die mikrofoon “sy skietlood” genoem. Die woord kan hier as dubbelsinnig geïnterpreteer word: dit kan verwys na die boukundige instrument wat gebruik word, maar dit kan ook na die fallus verwys; die lood waaruit geskiet word. Direk hierná in die gedig word na “sy tros” verwys, wat die falliese inslag van sy vertoning beklemtoon. Genderfluiditeit was ’n belangrike faset van Mercury se flambojante optredes en hy het die grense van fatsoenlikheid uitgedaag. Hy verpersoonlik ’n beliggaming van Dionisiese ekstase wat Nietzsche (*Birth of Tragedy* 47) só verwoord: “And now let us imagine to ourselves how the ecstatic tone of the Dionysian festival sounded in ever more luring and bewitching strains into this artificially confined world built on appearance and moderation, how in these strains all the undueness of nature, in joy, sorrow, and knowledge, even to the transpiercing shriek, became audible.”

Op subtiele wyse sluip daar, tydens die beskrywing van Mercury se uitdagende seksuele spel met die gehoor, die frase “vervroegde roubeklag” in; profetiese woorde, om na sy uitdagende spel met die dood en sy heengaan op die ouderdom van 45 te verwys. Mercury se doodsdrijf sluit aan by Nietzsche (*Birth of Tragedy* 3) se aanname dat een van die wyses waarop die Apolliniese getransendeer kan word, is “to meet an early death”. In sy vroeë dood sluit Mercury aan by die talle sangers wat ná hul onverwags vroeë dood steeds vereer word vir hulle bydraes in die musiekwêreld: Kurt Cobain, Amy Winehouse, Janis Joplin, Jim Morrison—om maar enkele te noem. Hulle verpersoonlik die kunstenaar wat alles in diens van die kuns stel, en in die proses vernietig word. Selfvernietiging en ’n doodswens word beskou as eie aan die kunstenaar met ’n verwonde ego.

Die eensame Mister Bad Guy

Die verwysing na “Mister Bad Guy” is gekies om nie net ’n beskrywing te gee van Mercury self nie, maar verwys ook na die titel van een van sy solo-albums uit 1985. Een van die liedjies op die album is “There must be more to life than this” en in ’n onderhoud het Mercury opgemerk dat hy daarmee ’n boodskap wou bring:

“It is a song about people who are lonely,” explained Mercury. “It’s basically another love song, but it’s hard to call it that because it encompasses other things, too. It’s all to do with why people get themselves into so many problems. It’s mostly that, but I don’t want to dwell on that too much. It’s just one of those songs that I had for a while.” (Chilton)

Dit is ironies dat ’n beroemde en bekende sanger soos Mercury juis eensaamheid uitsonder en dit as die oorsaak van die meeste probleme bestempel. Indirek lewer hy ook kommentaar op wat in die gedig as “selfvernieling” beskryf word: in die najaag van die ekstatische gevoel wat gepaard gaan met die verering deur die gehoor, is hy besig om homself te vernietig. Hierdie deurlopende gegewe in die gedig word voltrek in die slotstrofe wanneer die spreker opmerk dat Mercury “onverbeterlik bereid [is] tot sterf”. Dit stem ooreen met Paglia (*Sex, Art and American Culture* 20) se beskrywing van rocksterre: “All the Romantic archetypes of energy, passion, rebellion and demonism, are still evident in the brawling, boozing bad boys of rock, storming from city to city on their lusty, groupie-dogged trail.”

Die bybring van Zoroaster en Ahura Mazda, wat geassosieer word met streng religieuse voorskrifte, staan in skrilte kontras met die dekadente uitspattigheid van Mercury se vertonings. Die besluit om aan die einde van sy lewe wel terug te keer na die kulturele gebruike van sy kinderjare suggereer ’n terugkeer na die sfeer van die Apolliniese. Nietzsche (*Birth of Tragedy* 84) se opmerking dat dogmatiese godsdiens in elk geval gaan uitsterf in die tydgees van die Dionisiese, word dusdoende ondermyn deur Freddy Mercury. Hierna word teruggekeer in die bespreking van Ahura Mazda in die slotstrofe van Marlene van Niekerk se gedig.

Die stem, die snor en die sopraan

Soos reeds genoem, is Freddy Mercury bekend vir sy beweerde “impressive four-octave vocal range” en in die gedig word verwys na “ ’n presiese loess van vier oktawe”. Die woord *loess* word hier vervreemdend ingespan deur die digter. *Loess* verwys na die sediment wat gevorm word deur windgedrae slied (Pieterse 380) en wissel in dikte van ’n paar sentimeters tot byna 91 meter. Nie net word die omvangrykheid van Mercury se stem daardeur gesuggereer nie, maar ook dat sy stem en melodieë op verskillende wyses ontvang is en onthou word.

Dionisos die transgressiewe plesiernajaer bied aan Freddy Mercury die geleentheid om homself te bevry en waaghalsig ekstasies te leef (vergelyk “rillende selfoortreding”). Een van die personas wat Mercury vertolk is dié van ’n diva wat falsetto sing, maar daar is ook ’n spel met die nabootsing van heteroseksualiteit deur byvoorbeeld die kweek van ’n snor. Die woord “divas” roep die geslaagde duet wat Mercury in 1992 saam met die Spaanse sopraan Montserrat Caballé, gesing het, in herinnering. Caballé se kennismaking met Mercury het in 1987 plaasgevind: “Without warning, he sat down at the piano at the former Hotel Ritz in Barcelona and began to improvise *Exercises in Free Love*, singing in falsetto what would be her part if she accepted. It was the beginning of 1987 and the first time Queen front man Freddie Mercury met Spanish soprano Montserrat Caballé.” (Geli)

Die snor het Mercury begin kweek nadat hy San Francisco in die 1980’s besoek het. Die snor, wat eens geassosieer is met militêre gesagsfigure, het nou simbool geword van afwykende gedrag: “From a queer perspective, the mustache’s association with sexual deviancy also points to the ‘Castro clones’ of the ‘80s: masculine gay men who dressed alike, slept together, and were eventually undone and vilified by society during the AIDS crisis.” (Colyar)

Vir die spreker is Mercury se snor nie soseer tekenend van sy seksualiteit nie, maar dien dit eerder as ’n poging tot “self-erbarming”. Die implikasie hiervan is dat hy die snor dra as ’n poging om medelye met die self te betoon, wat weer aansluit by die verwysing na die “vervroegde roubeklag”. Dit is bekend dat Mercury die snor later afgeskeer het, maar toe die letsels van Karposi se sindroom op sy gesig en nek uitgekrom het, het hy sy baard en snor weer laat groei om die vigstekens te verberg. Sodoende word die snor ’n ambivalente teken by Mercury: enersyds word dit geassosieer met die viering en aanvaarding van sy gaywees, maar andersyds word dit gebruik om die tekens van wat in die tagtigerjare as die gay kanker beskou is, weg te steek.

Die snor as masker sluit natuurlik aan by die Griekse tragedie, waar maskers gedra word om bepaalde personasies voor te stel. Nietzsche (*Birth of Tragedy* 81) meen dat maskers, in die konteks van die Griekse tragedie,

niks ander is nie as “masks of this original hero, Dionysus”. Die Dionisiese held wat nie skroom om sy ware kleure te wys nie, kruip nie weg agter ’n masker nie.

Ca Ca, Goo Goo, Ga Ga

In “Fan mail Freddy Mercury” word daar verwys na “Radio ga-ga” en “ministeriële bla-bla”, wat intertekstueel skakel met die bekende liedjie “Radio Ga Ga” wat *Queen* in 1984 uitgereik het. In die lirieke van dié lied, deur Roger Taylor, word daar sterk kritiek uitgespreek teen radiostasies wat, om kommersiële redes, dieselfde musiek oor en oor gespeel het. Aanvanklik sou dit “Radio Ca Ca” wees, wat geïnspireer is deur Taylor se jong seun se reaksie op musiek oor die radio. In die video van “Radio Ga Ga” word ook intertekstueel ingespeel op Fritz Lang se klassieke film *Metropolis* (1926), terwyl daar in frases soos “Radio Ca Ca Radio Goo Goo” en “Radio Ga Ga”—in die refrein van “Radio Ga Ga”—elemente uit verspotte kindergebrabbel opklink.

Die verwysing na die radio en die ministerie in die gedig illustreer in watter mate Mercury uitgelewer was aan “mediokere immuniserende verbode” op sy musiek; veral aangesien nie alle radiostasies hierdie musiek wou speel nie en *Queen* op die VN se boikotlys was, omdat hulle in 1983 by Sun City opgetree het. Die video van “I want to break free” het ook heelwat kontroversie veroorsaak, want die groep spot met ’n bekende Britse sepie en Mercury is in vroueklere, besig om die huis te stofsuig. Die groep se gewildheid het afgeneem, veral in die VSA, ná die uitreik van hierdie video.

Tog slaag Mercury daarin om die “moraal-gespuis” met hulle skynheiligheid te sjarmeer (vergelyk “verlei” in reël 15). Ten tye van die Sun City-debakel, het Brian May opgemerk: “We’ve thought a lot about the morals of it a lot [...] and it is something we’ve decided to do. The band is not political—we play to anybody who wants to come and listen. Throughout our career we’ve been a very non-political group” (Harris). Die dubbele standaard in die musiekbedryf word pertinent geïllustreer deur John Harris se opmerking:

I have always found Queen’s alliance with rock’s liberal bleeding hearts a little too much to take. Towards the end of Live Aid, for example, Mercury and May played a recently written song called “Is This the World We Created?”, which took issue with disease, suffering and human evil in general. I waited in vain for a specific reference to the heart-stopping wrongs they had witnessed in Bophutswana [sic], but none came. And what about the utopian sentiments of One Vision, released a year after their South African trip? “No wrong, no right,” sang Freddie. “I want to tell you, there’s no black and no white.” Well, phooey, frankly.

Selfs boikotlyste kon nie Mercury se gewildheid laat taan nie en vanuit ’n ekonomiese oogpunt was samewerking met *Queen* besonder lonend. Gevolglik is vroeëre morele uitsprake gerieflikheidshalwe vergeet. Later sou *Queen* ook by die Nelson Mandela-konsert optree om hulle assosiasie met die eertydse apartheidsbewind reg te stel.

Die spreker impliseer dat die dubbele standaard teenoor byvoorbeeld Freddy Mercury gelei het tot hulle eie vernietiging as musiekgroep (“ontmaking”) en dat hy die een is wat op die ou einde seëvier. Die morele, voorskriftelike Apolliniese gehoor moet plek maak vir die aanslag van die verleidelike Dionisos—soos in die slotstrofe beskryf word. Die spel met die kindertaal is ’n verdere poging om die strikte Apolliniese inslag van die taal te ondermyn.

Hap uit die appel

Die slotstrofe van die gedig is inderdaad ’n viering van die Dionisiese met die beskrywing van Mercury se verhoogpersona wat ’n vermenging is van beide die erotiese en die doodsdrifte. Die niemensbeelde wat in die eerste strofe gebruik is om na hom te verwys, word nou saamgevat in die beskrywing van sy houding as dié van ’n fier en trotse hings (“pronk in die nek”). Verder word sy sang as “klankspuiende paddakuit” beskryf, wat suggereer dat, net soos die “loess” van vroeër, hy sy klank soos vrugbare stringe paddaeiers op die verhoog strooi.

Die gedig eindig met ’n vertolking van die ikoniese houding wat Mercury tydens konserte inneem: hy staan gewoonlik wydsbeen met sy een dy na die gehoor, arm in die lug en soms met sy kop agteroor en sy mond wyd oop (“kake oopgesper”). Hierdie uitdrukking, soos om ’n hap uit ’n appel te vat, skakel intertekstueel met die Bybelverhaal van Eva wat ’n eerste hap uit ’n appel in die Paradys geneem het, maar ook met die sprokie van Sneeuwitjie. In elkeen van hierdie verhale het die genoemde karakter ’n hap van ’n verbode vrug geneem en dit het verreikende en ellendige gevolge vir hulle gehad.

In Van Niekerk se gedig word die indruk geskep dat Freddy Mercury aan die einde van sy lewe hom gewend het tot Ahura Mazda—god uit die ou Iranese godsdiens wat later deur Zoroaster uitgeroep is as god oor alles wat

leef (Mingren)—en sodoende vrede gemaak het met sy eie sterflikheid. Hy was inderdaad “onverbeterlik bereid tot sterf”. Wanneer ons egter ook in gedagte hou dat Ahura Mazda die produk van Zoroaster se visioene is (Nel 1426), aktiveer hierdie beeld verdere assosiasies met die filosofie van Nietzsche. In 1883 verskyn Nietzsche se *Also Sprach Zarathustra (Thus spoke Zarathustra)*, wat die tog van die profeetfiguur Zarathustra beskryf en wat in 1978 die grondslag gevorm het van Marlene van Niekerk se M.A.-verhandeling getiteld: “Die aard en belang van die literêre vormgewing in ‘Also sprach Zarathustra’”. Die volgende uitspraak oor wie Nietzsche se Zarathustra kan wees, kom van Heidegger (428), en sluit aan by hierdie bespreking van Van Niekerk se gedig: “Who is Nietzsche’s Zarathustra? He is the advocate of Dionysos. That is to say: Zarathustra is the teacher who teaches the eternal recurrence of the same in, and for the sake of, his doctrine of the superman.”

Nietzsche se Zarathustra baan die weg vir Dionisos, maar is nie noodwendig gebaseer op die historiese Zarathustra nie. *Zarathustra* is die oud-Persiese vorm van die naam Zoroaster en is deur Nietzsche gekies om die volgende redes: “[B]y choosing the name of Zarathustra as the prophet of his philosophy in a poetical idiom, he wanted to pay homage to the original Aryan prophet as a prominent founding figure of the spiritual-moral phase in human history, and reverse his teachings at the same time, according to his fundamental critical views on morality” (Ashouri). Die wêreld is deur die historiese Zarathustra beskryf as die arena van ’n voortdurende geveg tussen die Goeie en die Bose. Nietzsche se profeetfiguur staan egter krities teenoor die moralistiese ingesteldheid van die oer-Zarathustra:

He refutes all theological teachings in all disguises as enemies of Life, and replaces them with a thoroughly new and absolutely positive, this-worldly, life-affirming philosophy. This philosophy of the “laughing lions” looks sarcastically at all otherworldly metaphysical notions which, by looking for eternal life instigated by a sense of fear from mortality, necessarily interprets being and human life in moralistic, and, therefore, eschatological terms. (Ashouri)

Deleuze (192) meen dat Zarathustra ’n komplekse verhouding met Dionisos het, en beskou Zarathustra as die vader van die *Übermensch* en oorsaak van die ewige *Wiederkehr des Gleichen* (“recurrence of the same”). Laasgenoemde verwys na die idee dat alles wat bestaan ’n oneindige aantal kere oor tyd en ruimte heen herhaal word, en sal aanhou om herhaal te word. In deel 3 van *Thus Spoke Zarathustra* tree Zarathustra in gesprek met die diere en merk op: “Everything goeth, everything returneth; eternally rolleth the wheel of existence. Everything dieth, everything blossometh forth again; eternally runneth on the year of existence. Everything breaketh, everything is integrated anew; eternally buildeth itself the same house of existence. All things separate, all things again greet one another; eternally true to itself remaineth the ring of existence” (*Zarathustra* 234).

Wanneer Nietzsche opmerk dat die hoër mens geassosieer word met ’n kenmerkende Dionisiese houding jeens die lewe (234), is die implikasie dat diegene met so ’n houding makliker die beginsel van die ewige terugkeer aanvaar. Die Dionisiese word volgens Deleuze (194) gekoppel aan die lag, die dans en die spel: “In relation to Zarathustra laughter, play and dance are affirmative powers of transmutation: dance transmutes heavy into light, laughter transmutes suffering into joy and the play of throwing (the dice) transmutes low into high. But in relation to Dionysus dance, laughter and play are affirmative powers of reflection and development.” Nietzsche merk trouens op dat hy slegs kan glo in ’n God wat weet hoe om te dans (*Zarathustra* 68). Met dans, spel en gelag is ons terug in die sfeer van die rockmusikant Freddy Mercury. Hy het nie net aan die einde van sy lewe ter wille van sy familie na die Apolliniese kultuur en godsdiens van sy jeug terug gekeer en daar gesoek vir “sympathetic looks of love” (*Birth of Tragedy* 34) nie. Hy het ook die historiese Zarathustra, die oervader van die monoteïsme van sy ouers se godsdiens, verruil vir die fiktiewe Zarathustra-konstruksie, “the teacher who teaches the eternal recurrence of the same in, and for the sake of, his doctrine of the superman” (Heidegger 428.) Hy hang Zarathustra aan met sy skepsis teenoor wat veronderstel is om die waarheid te wees—hy is aanhanger van die ewige wederkeer-beginsel en verwerper van morele waarhede. (Vergelyk ook Heidegger se opmerking oor Zarathustra as die pleitregter vir Dionisos en die Dionisiese lewenshouding.)

Nietzsche se keuse van die historiese profeetfiguur Zoroaster (628–551 v. C.) as ’n metaforiese konstruksie vir bepaalde filosofiese idees, is nie so duidelik soos in die geval van ander klassieke figure in sy werk nie (Aiken 335). Die vraag ontstaan dus hoekom hierdie onbekende profeet uit die Ooste gekies is as die sentrale figuur in

Nietzsche se teks. Nietzsche het self erken dat sy Zoroaster nie dieselfde standpunte huldig as die historiese profeetfiguur, Zarathustra, nie:

Historically, Zoroaster was indeed a reformer; but there is little evidence in Nietzsche's Zarathustra that in his adaptation he was trying to reform the dualistic premises of either Greek or of Christian thought. He simply breaks cleanly with both worlds of thought. Nietzsche's concern was not primarily with metaphysics; empirical evidence for an evolutionary-grounded metaphysic was simply overwhelming. Nor was his concern with ethics; moral hypocrisy in the dualist West is painfully obvious. (351)

Op 27 November 1991 is Freddy Mercury se begrafnis deur 'n Zoroasterpriester by die Wes-Londense Krematorium waargeneem, terwyl sy as aan sy eertydse meisie, Mary Austin, gegee is om op 'n geheime plek te strooi. Die naam op die plaat by die krematorium is ook sy geboortenaam, volgens Wikipedia, en die implikasie hiervan is dat Freddy Mercury/Farrokh Bulsara nadoods weer sy ou identiteit aanneem.

Slotopmerkings

Volgens Paglia (*Sex, Art* 19) word rockmusiek gekenmerk deur “surging Dionysian rhythms” en in Van Niekerk se gedig is Freddy Mercury die verpersoonliking hiervan. Sy ekstatische liggaamshoudings, sy spel met die gehoor, sy uittarting van sy eie sterflikheid illustreer Carlevale (78) se opmerking dat die Dionisiese grotendeels geassosieer word met “anti-repressive practices”. In aansluiting hierby verpersoonlik Freddy Mercury se “lostuig uit die borstrok” die Dionisiese met sy beweging, sy gedans en—soos wat Schnabel dit noem—“individual and collective trance and ecstasy” wat sy vertonings kenmerk.

Die intellektuele digter Marlene van Niekerk, verpersoonliking van die Apolliniese met haar rasonale ingesteldheid, word meegevoer deur Mister Bad Guy, dissipel van Dionisos, soos blyk uit die taalgebruik en ritme van hierdie aanhangersbrief. Eweneens is sommige lirieke deur Freddy Mercury grotendeels Apollinies, bevind Van Niekerk, want ten spyte van sy Dioniese uitspattigheid, getuig dit van besinnende emosies en nabetragting oor lewenskrisisse. Net soos by Mercury is daar by Van Niekerk ook 'n vermenging van die Apolliniese en die Dionisiese—'n vermenging van “die kuns van die skone skyn” en “die kuns van die wanklankige waarheid” (“Aard en belang” 280).

Geraadpleegde bronne

- Aiken, David. “Nietzsche and his Zarathustra: A Western Poet's Transformation of an Eastern Priest and Prophet.” *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* vol. 55, no. 4, 2003, pp. 335–53. DOI: <https://doi.org/10.1163/157007303770479785>.
- Asbo, Kayleen. “The Lyre and the Drum: Dionysus and Apollo throughout Music History.” *Mythological Studies Journal*. 2011.
- Ashouri, Daryoush. “Nietzsche and Persia.” *Encyclopedia Iranica*. 2010. <https://www.iranicaonline.org/articles/nietzsche-and-persia#:~:text=As%20Nietzsche%20admits%20himself%2C%20by,same%20time%2C%20according%20to%20his>.
- Burger, Willie. “Also sprach Treppie: Taal en verhaal as muurpapier in Marlene van Niekerk se *Triomf* (of “It's all in the mind”).” *Literator* vol. 21, no. 1, 2000, pp. 1–20. DOI: <https://doi.org/10.4102/lit.v21i1.437>.
- Carlevale, John. “Dionysus Now. Dionysian Myth-History in the Sixties.” *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* vol. 13, no. 2, 2005, pp. 77–116.
- Chilton, Martin. “Mr. Bad Guy: Why Freddie Mercury's Solo Album Was A Shot In The Arm”. *udiscovermusic*. 9 Apr. 2022. <https://www.udiscovermusic.com/stories/freddie-mercury-mr-bad-guy-solo-album/>.
- Colyar, Brock. “Cruisin' With the Mustache Crew Meet the Facial-Hair Style Taking Over Every Gay Bar In The City.” *The Cut*. 22 Apr. 2019. <https://www.thecut.com/2019/04/cruisin-with-the-mustache-crew.html>.
- Cox, Christoph. “Nietzsche, Dionysus, and the Ontology of Music.” *A Companion to Nietzsche*, edited by K. A. Pearson. Blackwell, 2006, pp. 495–513. DOI: <https://doi.org/10.1002/9780470751374.ch27>.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche and philosophy*. Continuum, 1983.
- Freeman, Timothy J. “The Mask of Tragedy: An Impossible Book.” *Klasnotas*. U Hawaii.
- Geli, Carles. “How Freddie Mercury and Montserrat Caballé made musical history.” 8 Okt. 2018. https://english.elpais.com/elpais/2018/10/08/inenglish/1538998793_523395.html.
- Harris, John. “The sins of St Freddie.” *The Guardian*. 14 Jan. 2005. <https://www.theguardian.com/music/2005/jan/14/2>.
- Hauéis, Philipp. “Apollinian Scientia Sexualis and Dionysian Ars Erotica? On the Relation Between Michel Foucault's *History of Sexuality* and Friedrich Nietzsche's *Birth of Tragedy*.” *Journal of Nietzsche Studies* vol. 43, no. 2, 2012, pp. 260–82. DOI: <https://doi.org/10.5325/jnietstud.43.2.0260>.
- Heidegger, Martin. “Who Is Nietzsche's Zarathustra?” *The Review of Metaphysics* vol. 20, no. 3, 1967, pp. 4117–431.
- Herbst, Christian T. et al. “Freddie Mercury—acoustic analysis of speaking fundamental frequency, vibrato, and subharmonics.” *Logopedics Phoniatrics Vocology* vol. 42, no. 1, 2017, pp. 29–38. DOI: <https://doi.org/10.3109/14015439.2016.1156737>.
- Levine, Nick. “Who was the real Freddie Mercury?” *BBC*. 11 Okt. 2019. <https://www.bbc.com/culture/article/20191010-who-was-the-real-freddie-mercury>.

- Mingren, Wu. "Ahura Mazda and Angra Mainyu In Zoroastrianism's Creation Mythology." *Parsi Khabar*. 5 Feb. 2021. <https://parsikhobar.net/religion/ahura-mazda-and-angra-mainyu-in-zoroastrianisms-creation-mythology/24856/>.
- Nel, Marius. "Zoroastranisme en die ontstaan van apokaliptiese denke." *HTS Teologiese studies* vol 59, no. 4, pp. 1425–42. DOI: <https://doi.org/10.4102/hts.v59i4.702>.
- Nietzsche, Friedrich. *The Project Gutenberg eBook of The Birth of Tragedy*, vertaal deur William A. Hausmann, geredigeer deur Oscar Levy. Project Gutenberg, 2016. <https://www.gutenberg.org/files/51356/51356-h/51356-h.htm#>.
- _____. *The Project Gutenberg eBook of The Case Of Wagner, Nietzsche Contra Wagner, and Selected Aphorisms by Friedrich Nietzsche*, geredigeer deur Anthony M. Ludovici. Project Gutenberg, 2008. <https://www.gutenberg.org/files/25012/25012-h/25012-h.html>.
- _____. *Thus Spoke Zarathustra. A Book for Everyone and No One*, vertaal deur R. J. Hollingdale. Penguin, 1961.
- Paglia, Camille. *Sex, Art and American Culture*. Viking, 1993.
- _____. *Sexual Personae*. Penguin, 1990.
- Pappas, Nickolas. "Nietzsche's Apollo." *Journal of Nietzsche Studies* vol. 45, no. 1, 2014, pp. 43–53.
- Pieterse, H. J. "Variasie en variëteit: 'n Voorlopige verkenning van die voorkoms en funksie van taalvariëteite in Kaar (Marlene van Niekerk)." *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* vol. 57, no. 2–1, 2017, pp. 369–86. DOI: <http://dx.doi.org/10.17159/2224-7912/2017/v57n2-1a9>.
- Porter, James. I. "Nietzsche, Tragedy, and the Theory of Catharsis." *SKENÈ Journal of Theatre and Drama Studies* vol. 2, 2016, pp. 201–28. <https://doi.org/10.13136/sjtds.v2i1.45>.
- Rossmann, Jean. "Dionysian Daydreaming: (Re) Creating Community in Marlene van Niekerk's Memorandum." *English in Africa* vol. 41, no. 3, 2014, pp. 57–78. DOI: <https://doi.org/10.4314/eia.v41i3.3s>.
- Schnabel, Tom. "Apollonian v. Dionysian Music Experience." *KCRW*. 1 Aug. 2011. <https://www.kcrw.com/music/articles/apollonian-v-dionysian-music-experience>.
- Snyman, Henning. "LitNet Akademies-resensie-essay: Kaar 'n klein ensiklopedie van woord en digkuns." *LitNet Akademies*. 4 Des. 2013. <https://www.litnet.co.za/litnet-akademies-resensie-essay-kaar-n-klein-ensiklopedie-van-woord-en-digkuns>.
- Stern, J. P. *Nietzsche*. Fontana, 1985. *Songfacts*. "Radio Ga Ga". *Songfacts*. <https://www.songfacts.com/facts/queen/radio-ga-ga>.
- Ulusoy, Emre. "Subcultural Escapades via Music Consumption: Identity Transformations and Extraordinary Experiences in Dionysian Music Subcultures." *Journal of Business Research* vol. 69, no. 1, 2016, pp. 244–54. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2015.07.037>.
- Van Niekerk, Marlene. "Die aard en belang van die literêre vormgewing in 'Also sprach Zarathustra' deur Friedrich Wilhelm Nietzsche." MA-tesis. U Stellenbosch, 1978. <https://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/64421>.
- _____. *Kaar*. Human & Rousseau, 2013.
- Wikipedia-bydraers. "Freddie Mercury." *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Freddie_Mercury.