
Paweł Regiewicz

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0009-0002-0582-3906

Niežnośna ciężkość kamieni – o samookaleczeniu jako technice performatywnej na podstawie zespołu Amenra

Wprowadzenie

Amenra to powstały w 1999 r. belgijski zespół tworzący trudną do zaklasyfikowania muzykę metalową. Przez lata swojej działalności muzycy wydali dziewięć albumów studyjnych, z czego sześć nosi tytuł *Mass* z odpowiadającym kolejności rzymskim numerem. Ich twórczość określana jest często mianem postmetal, lecz z opisu zamieszczonego na platformie streamingowej Spotify (zapewne zatwierdzonego przez zespół) możemy wyczytać, że brzmienie zespołu jest zakorzenione w doom i sludge metalu. Ten pierwszy podgatunek muzyki metalowej zaczął się wraz z twórczością Black Sabbath i ich albumami *Paranoid* oraz *Master of Reality* (Wagner 2010: 30). Charakterystyczne cechy tego gatunku to obniżony strój gitary, powolne tempo, ogólnie pojęte ciężkie brzmienie oraz nieprzystające do muzyki pop teksty, często o depresyjnej tematyce, co możemy zauważyć np. w twórczości Electric Wizard i Candlemass. Sludge metal w wielu kwestiach jest podobny. Również charakteryzują go powolne tempo (w niektórych przypadkach przechodzące w szybkie i z powrotem w wolne), obniżony strój gitary, mocny przester oraz depresyjna tematyka tekstów, z których czasami wyłania się jakiś „promyk

nadziei”. Największą różnicą okazuje się użycie przez twórców sludge metalu technik wokalnych jak scream lub growl, z których twórcy doom metalowi zazwyczaj nie korzystali. Sludge metal przygotował grunt pod powstanie postmetal, a jego reprezentantami są zespoły takie jak Cult of Luna i Neurosis, z którym współpracują członkowie Amenry – i być może stąd przypisuje się ich do tego dość nieuchwytnego (przynajmniej na razie) gatunku. W artykule przyjrzymy się fragmentowi twórczości Amenry, szczególnie performansowi wykonanemu przez wokalistę Amenry Colina H. van Eeckhouta, w którym muzyk pozwala wbić w swoje ciało paręnaście haków. Interpretując twórczość zespołu, często wykorzystującego symbolikę chrześcijańską (jak choćby w przypadku wspomnianych wcześniej albumów nazwanych „mszami”), spróbuję pokazać postsekularne konteksty, które wydają się potrzebne do zrozumienia jego działalności. Ta metoda odczytywania tekstów zajmuje się – jak pisze Piotr Bogalecki:

sposobem istnienia rozmaitych odprysków tego, co religijne, we współczesnych, podlegających wyraźnym procesom sekularyzacyjnym, społeczeństwach, w których zdarza się im pełnić bardzo różne, nierzadko odległe od macierzystych i w tym sensie niewłaściwe, funkcje. Postsekularyzm rozumieć można zatem jako wyrosłą na glebie późnej nowoczesności próbę reinterpretacji zagadnień teologicznych i religijnych, wiodących dziś żywoty świeckie, nieoczywiste i widmowe (Bogalecki 2016: 114–115).

Jako badacz, który pierwszy posługiwał się terminem postsekularyzmu, wskazuje się amerykańskiego literaturoznawcę Johna McClure’a, wraz z jego pracą *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*, gdzie wyznacza on trzy wątki powieści postsekularnej. By tekst można było określić mianem postsekularnego, muszą występować: zwrot świeckiego bohatera w stronę religijności, konstrukcja świeckiego świata przedstawionego, zakłóconego przez religie lub „przeformułowanie dramatycznie «osłabionej» religijności w duchu świeckich, postępowych wartości i koncepcji” (McClure 2016: 15). Bogalecki zwraca jednak uwagę na to, żeby odróżniać postsekularne pozycje charakteryzujące się „duchową trzeźwością” od utworów zainspirowanych New Age, które ponownie starają się zaczarować świat (Bogalecki 2016: 115). Z ostatnim aspektem literatury postsekularnej wymienionym przez McClure’a – przeformułowaniem religijności w duchu świeckich wartości – będzie wiązać się większa część analizy, ponieważ muzycy Amenry dokonują reinterpretacji wielu symboli chrześcijańskich (i nie tylko), zarazem podejmując próbę dopasowania ich do swojej twórczości i stojącego za nią systemu filozoficznego, do czego przejdziemy w dalszej części artykułu. Jest to ciekawy fenomen, zważywszy na zjawisko częstej profanacji symboli religijnych przez muzyków metalowych. Tę tendencję zauważyć można choćby na przykładzie

koncertów black-metalowego zespołu Batushka, stylizowanych na czarną mszę, gdzie instrumenty liturgiczne przeplatają się z czaszkami, a dym kadzideł lekko przysłania stojącego przy ambonie wokalistę z wyciągniętymi rękami, ubranego w czarny strój przypominający szaty liturgiczne, na którym ukazane są m.in. odwrócony krzyż prawosławny oraz czaszki. Warto jednak zauważyć, że nie tylko metalowe zespoły dokonują obrazoburczych aktów względem religii – jak widać na przykładzie performansu Madonny na trasie koncertowej w 2006 r., gdzie piosenkarka przy wykonywaniu piosenki *Live to Tell* wyśpiewuje jej słowa przywiązana do krzyża.

Ciało na scenie – kilka słów o performatyce

Eksperymenty z ciałem na scenie znane są muzyce alternatywnej już od dawna – zaczynając od Iggy'ego Poppa, który wysmarowywał się masłem orzechowym, a potem rzucał się na rozrzucone na podłodze szkło, przez Iana Curtisa, który swoje ataki padaczki przeniósł na sceniczny taniec, do ekstremalnego GG Allina demolującego sale, w których grał, grożącego samobójstwem w trakcie swojego koncertu, samookaleczającego się na scenie czy oddającego na nią mocz. Te performanse będące eksperymentami z ciałem różnią się jednak od performansu Amenry pod względem celu i źródła. Performans rozumiem za Ervingiem Goffmanem jako „wszelką działalność danego uczestnika interakcji w danej sytuacji, służącą wpływaniu w jakiś sposób na któregośkolwiek z innych jej uczestników” (Goffman 2008: 45). Według Simona Fritha, angielskiego badacza zajmującego się muzyką popularną, ważnym aspektem zjawiska są gesty i mowa ciała, składające się na przekaz w nim zawarty. Badacz zauważa, że „sztuka performance'u jest formą retoryki – retoryki gestów, w której, ogólnie mówiąc, cielesne ruchy i znaki (w tym użycie głosu) dominują nad innymi postaciami znaków komunikacyjnych, takimi jak język czy ikonografia” (Frith 2011: 279). Frith zwraca uwagę na to, że performans to również sami performerzy, którzy sytuują narracje i uczucia wyrażane przez sztukę w swoim ciele, tym samym uprzedmiotawiając siebie – z czym Colin H. van Eeckhout nie ma najmniejszego problemu – postrzega więc ciało jako instrument.” Jako że performans powinien wpływać na jego odbiorcę, Frith zauważa, że oprócz samego istnienia gestów wyrażających stany emocjonalne ważny jest aspekt ich współodczuwania, przejmowania przez widza emocji odgrywanych (lub jak w przypadku Amenry), doświadczanych przez performerą. Oprócz tych gestów związanych z wewnętrznymi stanami aktora istotne wydają się również „ruchy ilustracyjne”, będące „rodzajem komentarza do własnych słów” (Frith 2011: 296) oraz symbole, zrozumiałe dla tych, którzy znają kod, jakim posługuje się performer (np. znak krzyża). Badacz wskazuje również na stroje performerów, które same mogą

coś komunikować odbiorcom występu, choćby przez nawiązania do symboli czy konkretnych estetyk. Co uderza w występie Amenry to fakt, że wokalista (z początku jak cały zespół – ubrany na czarno) jeszcze przed performensem ściąga koszulkę i do końca koncertu występuje z odsłoniętym torsem. Jego ciało było i jest poddawane różnym manipulacjom, więc widoczne na plecach, klatce piersiowej i ramionach tatuaże, wycięte sutki oraz wbite w wokalistę haki coś komunikują widzom performansu. W przypadku występu Amenry trudno zgodzić się z założeniem Fritha o znaczeniu w muzyce popularnej, którego podstawą dla badacza jest „przyjemność, jakiej źródłem jest głos, głos jako ciało, głos jako osoba” (Frith 2011: 286), gdyż wydaje się, że w performensie van Eeckhouta nie ma nic przyjemnego ani sztucznego, a cechę tę badacz również przypisuje performansom. Frith widzi komplikacje w tym, że artysta na scenie odgrywa rolę protagonisty i gwiazdy, lecz także pokazuje swoją cielesność niemieszczącą się w „formalnych rygorach występu” (Frith 2011: 289). W występie Amenry nie ma mowy o żadnym zakłopotaniu czy komplikacji wynikającej z cielesnych znaków – jak choćby potu występującego na skórze artysty. Całe widowisko nie jest nastawione na przyjemność, a wręcz przeciwnie – na cierpienie i epatowanie nim, co komplikuje odczytanie tego wydarzenia jako performansu.

Zwrócenie uwagi w performensie na dzielenie się cierpieniem, rozumianym w sensie metafizycznym, zbliża to wystąpienie do rytuału. Rytuał, jak uważa Roy A. Rappaport, to pewien zbiór „sekwencji sformalizowanych działań i wypowiedzi, według kodu niestworzonego przez samych performerów” (Rappaport 1979: 175). Dzieli się je zazwyczaj na dwa typy – religijne i świeckie, z czego te drugie skupiają się w większości przypadków na sprawach państwowych, stąd widowisko wykonane przez Eeckhouta odczytać należy raczej pod kątem tego pierwszego. Rytuały pomagają ludziom „borykać się z trudnymi sytuacjami przejścia, dwuznacznych związków, hierarchii i pragnień, które naruszają, przekraczają lub mącą normy powszedniego życia” (Schechner 2006: 69). Sam performans – jak zauważa Richard Schechner – ma za zadanie m.in.: budować wspólnotę, nauczać lub przekonywać, uzdrawiać oraz obcować z tym, co boskie lub demoniczne (Schechner 2006: 61). Szczególnie ciekawy jest ów aspekt obcowania z czymś boskim lub demonicznym, który wydaje się odsyłać performans do formy rytuału. Według wspomnianego wcześniej Rappaporta „performans jest drugim *sine qua non* rytuału. [...] Performans nie tylko jest sposobem wyrażania czegośkolwiek, lecz sam stanowi aspekt tego, co wyraża. [...] Rytuał nie tylko coś komunikuje, lecz także, jak uważają jego wykonawcy, «coś sprawia». [...] Skuteczność rytuału pochodzi [...] z dziedziny tego, co tajemne” (Rappaport 1979: 175–178). Jeśliby spojrzeć na performans Amenry w kontekście rytuału, można zauważyć, że faktycznie coś komunikuje. W komunikacie tym znajduje się swoista filozofia polegająca na dzieleniu się doświadczanym cierpieniem i wzywaniem do przeżywania

go w pełni, a cała otoczka performensu, epatująca przeróżnymi symbolami, wskazuje na dziedzinę „tego, co tajemne”. Jednocześnie, jak pisze Schechner, „Rytuały nie tyle więc wyrażają idee, ile je ucieleśniają. Są myślą-w-działaniu lub myślą-jako-działaniem” (Schechner 2006: 75). Wyraźnie widać ten aspekt rytuału w performensie Amenry, gdzie Colin H. van Eeckhout przekazuje filozofię wyrażaną w twórczości zespołu poprzez swoje ciało i jego maltretowanie; tym samym jego występ staje się ucieleśnioną „myślą-jako-działaniem”. Badacz opisując związki rytuału z performensem, wskazuje taki podział:

To, czy konkretny performans nazwie się „rytuałem” czy „teatrem”, zależy głównie od jego kontekstu i funkcji. Uznaje się performans za jedno lub drugie, biorąc pod uwagę, gdzie się go spełnia, kto to robi, w jakich okolicznościach i jakim celu. Cel stanowi najważniejszy z czynników decydujących o tym, czy performans jest rytuałem. Jeżeli jego celem jest spowodowanie zmiany, [...] performans jest rytuałem (Schechner 2006: 99).

Skoro twórczości Amenry przyświeca cel dzielenia się cierpieniem i jego przeżywaniem, należałoby odczytać występ Eeckhouta jako rytuał. Czy jednak, jak pisze Rappaport w przytoczonym wcześniej tekście, ów rytuał „coś sprawia”? Na pewno ma wpływ na odbiorców i samego wokalistę – przynajmniej w znaczeniu oczyszczania się z psychicznego bólu przez doświadczenia somatyczne, co zbliżałoby wystąpienie do uzdrawiającej funkcji performensu.

Charakterystyka twórczości Amenry

Jest 31 października 2017 r., około godziny 21. W sali koncertowej Ancienne Belgique doom-metalowy zespół Amenra kończy grać utwór *Am Kreuz*. Wokalista – Colin H. van Eeckhout – prezentuje na scenie swoje wytatuowane ciało, dysząc jeszcze po wykrzyczanych przez niego słowach piosenki:

Nail my torn flesh to the cross
Thrust a spear deep in my side
I carried my cross long enough
I wear my love like a crown of thorns
(*I wrote you a bible in blood*)
Deep in my side
(*With my bleeding heart on the cover*)
Deep in my side, to the cross
And wear the crown, love it like a cross
(*And a teardrop, and a teardrop on every page*)
These wounds will always

They will always remember you
 (And a teardrop, and a teardrop on every page)
 These wounds will always
 They will remember you¹.
 (Amenra. 2005. .Am Kreuz.)

Cichnie muzyka, gasną wszystkie światła, oprócz jednego reflektora skierowanego na stojącego tyłem do widowni Colina Eeckhouta, który spuszcza głowę i zaczyna się bujać, przenosząc swój ciężar z jednej nogi na drugą. W świetle jedyne go reflektora pojawiają się piercerzy, przecierają plecy wokalisty środkiem dezynfekującym i zaczynają przebijać jego skórę paronastocentymetrowymi hakami. Nie widać jeszcze reakcji Eeckhouta, który wciąż nerwowo się buja i kręci energicznie głową. Gitarzyści zaczynają grać pojedyncze dźwięki, rozciągnięte w czasie, nieustrukturyzowane żadnym metrum czy tempem. Wraz z kolejnymi hakami przebijającymi wokalistę dźwięków jest coraz więcej i da się zauważyć, że opierają się na dwóch akordach – molowym i durowym. Colin van Eeckhout odwraca się twarzą do obserwującej go widowni i ukazuje grymas bólu. Zaciśnięte mięśnie twarzy, szybkie oddechy, zamknięte oczy, żyły wychodzące na całym ciele to jedynie niektóre oznaki bólu, który pozwala sobie zadać wokalista. Po wbiciu czternastu haków w ramiona, górną część pleców, lędźwie, klatkę piersiową oraz brzuch piercerzy biorą w ręce wiszące na łańcuchach kamienie, które zostają zawieszone na wbitych w ciało wokalisty hakach. Po zawieszeniu wszystkich kamieni Eeckhout zaczyna powoli chodzić po scenie, a następnie klęka, zwrócony tyłem do widowni. W tym czasie surowa, choć chaotyczna i nieustrukturyzowana do tej pory muzyka nabiera rytmu, tempa i harmonii. Do brzmienia gitary dochodzi efekt przesteru, sprawiając, że dźwięk staje się chropowaty, wręcz drażniący ucho słuchacza. Muzycy zaczynają grać napisany po flamandzku utwór *TerZiele.Tottedood*, którego tytuł oznacza „zmarły aż do śmierci”. Muzyka staje się głośna i dynamiczna, choć warstwa rytmiczna jest powolna, wręcz uboga,

¹ Przybij moje rozdarte ciało do krzyża
 Pchnij włócznię głęboko w mój bok
 Nosilem mój krzyż wystarczająco długo
 Noszę moją miłość niczym koronę cierniową
 (Napisałem dla ciebie biblię krwi)
 Głęboko w mój bok
 (z moim krwawiącym sercem na okładce)
 Głęboko w mój bok, do krzyża
 I noś tę koronę, kochaj ją jak krzyż
 (I łza, i łza na każdej stronie)
 Te rany będą zawsze
 Będą zawsze cię pamiętać
 [tu i dalej, tłumaczenie własne].

mogąca stanowić przeciwieństwo power metalu. Na ekranie za muzykami wyświetla się budowla z kamieni, przypominająca grobowiec, ze schodami prowadzącymi na powierzchnię. Klęczący na scenie wokalista zaczyna się ruszać, kręci głową i bierze szybkie, płytkie oddechy, zbierając siły na mającą się zacząć zwrotkę. W końcu wstaje i ponownie zaczyna się bujać, wprawiając wiszące na nim kamienie w ruch. Gdy nadchodzi moment zwrotki, wydaje z siebie ryk – gdyż ciężko to nazwać nawet znanym w środowisku słuchaczy muzyki metalowej screamem czy growlem. Jest to ryk, wrzask, podobny do odgłosów umierającego zwierzęcia. Jest to ryk pełen bólu, cierpienia, przełożenie uczucia rozrywania jego skóry przez haki na śpiew. Z ryku formują się słowa:

Mijn ziel splijt en ik zie geen bloed
Ik weet niet hoe te helen
Haken van ijzer en spijt
Ik weet niet meer hoe te leven (Amenra. 2008. .Terziele.tottedood)

Moja dusza się rozszczepia i nie widzę żadnej krwi,
Nie wiem, jak się uleczyć,
Haki z żelaza i żal,
Nie wiem już, jak żyć.

Krzyk płynnie przechodzi w monotonny śpiew przypominający deklamację, z małymi skokami interwałowymi – co może być skutkiem bólu, jaki sprawiają ciężące na jego skórze kamienie, wprowadzane w ruch wahadłowy. Po skończonej piosence wokalista zdejmuje z siebie parę kamieni i przygotowuje się do kolejnego utworu.

Jeśli spojrzeć na występ Eeckhouta pod kątem wpływu na odbiorcę, wpisuje się on w wyrażaną przez muzykę i teksty swoistą filozofię, polegającą na uzewnętrznianiu i przeżywaniu cierpienia. Sam wokalista, opisując w wywiadzie swoje podejście do widowiska i muzyki granej przez zespół, mówi: „cierpienie i ból przynoszą największe życiowe lekcje. Jest to typ pewnej mądrości, która nie jest do zdobycia w żaden inny sposób” (Downarowicz 2019). Ból i cierpienie widoczne są w warstwie muzycznej granych przez Amenrę utworów. Charakteryzuje ją prostota (sporo utworów opiera się na niewielu akordach i nieskomplikowanej linii melodycznej), cisza (przedstawiana zmianami dynamiki i głośności w obrębie utworu) oraz przestrzeń zaznaczona efektami takimi jak przester, echo czy reverb. Utwory, trwające zazwyczaj od siedmiu do nawet piętnastu minut, nie są wypełnione skomplikowanymi liniami melodycznymi, a wyjątkowość ich stylu muzycznego opiera się raczej na grze między ciszą, spokojem, wręcz hipnotyzującą powtarzalnością, a głośnością,

niepokojem czy nawet przytłoczeniem wynikającym z trzeszczącego przesteru i nagromadzenia dźwięków huczącej perkusji. Choć utwory są proste, często schematyczne (cicho – głośno – cicho), nie można odebrać im mocnego oddziaływania na odbiorców. Do gry dynamiką warstwy muzycznej dochodzi jeszcze sposób śpiewania wokalisty. Wyśpiewywane przez niego linie melodyczne są proste, monotonne, wręcz medytacyjne, wyraźnie kontrastują ze screamem pojawiającym się w głośniejszych partiach oraz szeptem czy deklamacją pojawiającymi się w niektórych utworach². Owo przeplatanie się partii głośniejszych i cichych wokalista łączy z filozofią zespołu, zaznaczając, że „światło pomiędzy cieniami jest najważniejszą częścią naszej muzyki. Nadzieja istnieje zawsze, nawet kiedy w danym momencie jej nie dostrzegamy. Jako zespół naginamy ciemność w światło” (Downarowicz 2019).

Ważnym aspektem twórczości Amenry są albumy z serii *Mass*. Były tworzone po traumatycznym wydarzeniu w życiu jednego z członków zespołu. Nagrywanie płyt *Mass* było sposobem przepracowania ciężkich wydarzeń i przełożeniem cierpienia na muzykę³. Wokalista, odpowiadając na pytanie, dlaczego nazwali albumy „mszami”, mówi:

Nasza muzyka jest nie tylko brutalna i dzika. Jeśli wsłuchasz się naprawdę dokładnie, dostrzeżesz w niej sporo wrażliwości, emocjonalności. Albumy, które tworzymy, rzeczywiście mają być momentami refleksji nad sobą, kontemplacji. Podobnie jak msze, które są takim czasem w życiu człowieka, kiedy się szuka odpowiedzi i odnajduje pociechę lub nadzieję pośród mroku (Downarowicz 2019).

Zapytany o swoje eksperymenty z własnym ciałem, odpowiada: „Moje ciało jest moim instrumentem, staram się używać go w pełnym zakresie. Nie nakładam na siebie żadnych ograniczeń, nie wytyczam granic” (Downarowicz 2019). Te słowa są niezwykle interesujące w kontekście samego głosu jako nośnika znaczeń. Eeckhout poddając się wbitym w jego skórę hakom, „ulepsza” swój krzyk, pozwalając mu na wyrażenie cierpienia psychicznego i somatycznego w bardziej autentyczny sposób. Teksty piosenek Amenry pisane są w różnych językach: angielskim, flamandzkim i francuskim. Choć dla fanów próbujących wsłuchać się w przekaz zawarty w tekście może być to frustrujące, wokalista twierdzi, że „niektóre rzeczy mają większą moc, jeśli wyrazi się je w konkretnym języku. Pozwalają na dotarcie głębiej, powiedzenie więcej niż jeśli użyłoby się do tego innego języka. Nie ma jednego języka, w którym mówi się o bólu. Ból jest uniwersalny” (Kosa 2019).

² Utwór *Voor Immer* rozpoczyna się od siedmiominutowej deklamacji, w akompaniamencie dźwięków gitary.

³ Zob. Williams. 2021.

Ból i cierpienie wydają się tematem przewodnim całej twórczości zespołu Amenra, lecz piosenki, choć często transowe i medytacyjne, nie są monotonne. W celu przełożenia cierpienia na piosenkę muzycy budują warstwę tekstową, korzystając z przedmiotów lub symboli asocjowanych z cielesnym bólem. Aby lepiej zobrazować, w jaki sposób konstruują oni obraz cierpienia w piosenkach, przyjrzyjmy się fragmentowi piosenki *.Ritual*.

I am cutting of my fingers one by one.
Needle and tread
(a ten bead necklace. For you)
You are smiling.
For the first and the last time.
Now.
My body still bleeds invisible.
Chains encircle my broken wrists.
But we can get out of them.
Now (Amenra. 2005. *.Ritual*.)

Odcinam moje palce jeden po drugim
Igła i nić
(naszyjnik z dziesięcioma koralikami. Dla ciebie)
Uśmiechasz się
Po raz pierwszy i ostatni
Teraz
Moje ciało nadal niewidocznie krwawi
Łańcuchy otaczają moje złamane nadgarstki
Ale możemy się z nich uwolnić
Teraz.

Tekst piosenki jest niewątpliwie okrutny. Samo czytanie o odcinanych przez podmiot palcach przyprawia o dreszcze, a pojawiają się tam również inne elementy sygnalizujące cierpienie, takie jak przerobienie palców w naszyjnik, niewidoczne lub też niewidzialne (metafizyczne?) krwawienie czy łańcuchy wokół złamanych nadgarstków. W wielu innych piosenkach również pojawiają się elementy wskazujące na ból: brzytwy, haki, noże, rozbite szkło, wyryte na skórze napisy, igły, paznokcie wbijające się w ciało czy gwoździe przybijające je do drewna itp. Trzeba jednak przyznać, że piosenka o odcinaniu palców i połączeniu ich w naszyjnik jest dość ekstremalna, nawet jeśli wziąć pod uwagę inne teksty Amenry. Ciekawy trop daje tytuł utworu, który łatwo da się przetłumaczyć jako rytuał. Oczywiście z początku nie przychodzi na myśl żaden obrzęd, w którym ucinano by wszystkie palce, jednakże w jednym z plemion w Nowej Gwinei wykonywany jest dość podobny

do tego opisanego w piosence rytuał. Członkowie plemienia Dani, w czasie żałoby po zmarłym członku bliskiej rodziny, ucinają sobie kawałki palców w ramach praktyki zwanej *ikipalin*. Robią to w celu uhonorowania pamięci zmarłego oraz poradzenia sobie z bólem psychicznym za pomocą bólu fizycznego (Psarreas-Murray 2020). Być może opisane w tekście odcinanie palców ma podobny wymiar symboliczny, a sama piosenka byłaby wtedy swoistym epitafium. Trudno stwierdzić definitywnie, ponieważ tekst piosenki *Ritual* jest mocno metaforyczny i nie zawiera wielu wskazówek odnośnie do jego interpretacji, co sprawia, że jest w jakiś sposób uniwersalny – i wydaje się, że taki miał właśnie być. Otwartość tego tekstu na interpretacje nie wyróżnia go na tle innych piosenek Amenry, gdyż większość ich tekstów oparta jest na wielości metafor. Przytaczałem wcześniej wypowiedź Eeckhouta, który mówił, że tworzone przez zespół albumy „mają być momentami refleksji nad sobą, kontemplacji” (Downarowicz 2019). Stąd nic dziwnego, że ich teksty są często niejasne, dziwne, choć zawsze mocne (i pobudzające wyobraźnię).

Te krótkie opisy poszczególnych aspektów składających się na twórczość zespołu wydają się pokazywać ideę przyświecającą muzykom przy tworzeniu utworów. Są nią ból, cierpienie, jego zaakceptowanie i uzewnętrznienie, popchnięcie innych do walki z własnymi trudnościami. Publiczna prezentacja doświadczanego przez Colina v. Eeckhouta bólu wydaje się jednak mieć funkcję nie tyle prowokacyjną, ile (nawet) dydaktyczną. Tadeusz Sławek w swoim esej *Czy ból uczy?* wskazuje za Charlesem Taylorem, że ucieczka od cierpienia – indywidualnego czy przeżywanego w grupie – jest wynikiem oświeceniowego podejścia opartego na całkowitej redukcji cierpienia i skupieniu się na życiu codziennym (Sławek 2004: 11). I choć wydawać by się mogło, że romantyzm położył kres takiemu podejściu – nadając cierpieniu patetyczny charakter – ludzie raczej unikają cierpienia i dzielenia się nim z innymi. Eeckhout poddaje swoje ciało samookaleczeniom, które są częstą praktyką osób z zaburzeniami psychicznymi, chcących uwolnić się od psychicznego cierpienia przez autoagresywną stymulację ciała (zazwyczaj przez nacięcia skóry). Negowanie czy destruowanie ciała w celu polepszenia stanu duszy czy psychiki nie dziwi. Wszak w antyku i średniowieczu deprecjonowano ciało jako gorsze od duszy. W „wiekach ciemnych” wynikało to z umocnienia się podziału na duszę i ciało, czego konsekwencją było uznanie pokuty cielesnej jako jedynej drogi do zbawienia. Wydaje się, że publiczne samookaleczenie Eeckhouta nawiązuje do rozumienia ciała – za papieżem Grzegorzem Wielkim – jako „wstrętnego ubioru duszy” i ma charakter abject artu. Wokalista w ramach uzewnętrzniania cierpienia poddaje się procesowi abiekcji – czy odrzucenia – mającego często rytualny i oczyszczający charakter. Jednocześnie staje się abiektem dla ludzi oglądających performans. W tym kontekście występ polegający na poddawaniu się cielesnej torturze może być odczytywany jako zaproszenie do dzielenia się swoim cierpieniem

ze światem, w celu dostąpienia swoistego *katharsis*. Na trop oczyszczenia wskazują również: sama motywacja samookaleczenia, odniesienia do męki Chrystusa czy fakt konfrontacji z abiektem – będącym w tym wypadku ciałem – która prowadzi do wytwarzania się podmiotowości (Kristeva 2007). Sławek zauważa, że „cierpienie wyłącza człowieka ze wspólnoty [...] i w tym sensie pozbawia języka” (Sławek 2004: 12). Nietrudno zauważyć, że podobny pogląd wygłasza Colin H. van Eeckhout w kontekście języków używanych przy tworzeniu piosenek. Sam ból wyraża się przecież krzykiem, który również może być śpiewem – jak w tekście Zbigniewa Herberta *Apollo i Marsjasz*, gdzie obdzierany ze skóry człowiek krzycząc, wyśpiewuje swój ból. Krzyk wydaje się najważniejszym językiem służącym do przekazywania bólu, gdyż cierpiący „pragnąc wynurzyć się na światło artykułowanej mowy, wciąż musi powracać do pomruków domagającego się swoich praw ciała” (Sławek 2004: 12). Sławek twierdzi, że osoba cierpiącego reprezentuje coś metafizycznego i w pewien sposób jest zapowiedzią zbliżających się problemów (Sławek 2004: 12). Cierpienie w tym sensie staje się przeżyciem duchowym, co można również zauważyć na przykładzie Amenry, której duchowość jest w centrum granej przez nią muzyki (Kosa 2019), a to wydaje się zbliżać opisywane wystąpienie do rytuału.

Performens czy rytuał?

Przy odczytywaniu tego performansu jako rytuału warto spojrzeć na niego od strony koncepcji teatru okrucieństwa Antonina Artaud. Metalowe koncerty z koncepcją francuskiego dramaturga połączył Łukasz Stec w tekście *Koncerty zespołów metalowych jako teatr okrucieństwa* (Stec 2019: 70–80). Skupmy się na podstawowych założeniach tej koncepcji i elementach, które możemy odnaleźć w performensie wykonanym przez Colina H. van Eeckhouta. Artaud tworzył ją w opozycji do ówczesnej sztuki, która wydawała mu się przeliknięta fałszem, skupiona na estetyce, a nie na przeżyciu, prawdziwym doświadczeniu. Francuski teoretyk dramatu odchodził od teatru opartego na *mimesis*, odwzorowywaniu rzeczywistości, w stronę jego korzeni, których upatrywał w religii i rytuałach. Okrucieństwo, tak bliskie myśleniu Artaud, widoczne jest (w o wiele bardziej masochistycznej odsłonie) w performensie Eeckhouta, stąd nie będę tego elementu rozwijał, a skupię się na innych wspólnych elementach między występem Amenry a teatrem okrucieństwa, zaczynając od rytuału. Jak pisze Stec: „Artaud jest zauroczony występem jako rytuałem, którego nie można odegrać w sposób spontaniczny, gdyż jest on rezultatem przemyślanego układu. Aby to osiągnąć, konieczne jest wykorzystanie innego języka, który wydobywa to, co pierwotne i czyste” (Stec 2019: 73). Oprócz połączenia performansu Amenry z rytuałem, o czym pisałem

wcześniej, ciekawy wydaje się fragment o wykorzystaniu języka. Podobna koncepcja zdaje się przyświecać członkom belgijskiego zespołu, którzy pisząc teksty w różnych językach, szukają najlepszego sposobu na przekazanie bólu. Choć jak stwierdza sam Eeckhout, „ból jest uniwersalny” (Kosa 2019) i nie ma jednego języka, którym da się go najlepiej wyrazić. Mogłoby się wydawać, że takie podejście neguje szukanie przez muzyków Amenry owego pierwotnego języka, jednakże piosenki belgijskiego zespołu, mimo że pisane i wykonywane w różnych językach, mają wspólny język. Może nie tyle język, ile sposób wyrazu – krzyk. *Scream* oraz *growl*, najpopularniejsze sposoby śpiewania w zespołach metalowych, mają w sobie coś pierwotnego, można nawet powiedzieć, że coś zwierzęcego (zważywszy, że nazwa drugiej techniki w języku polskim to „warczenie”) i jak pisze Stec, te techniki mogłyby „przypaść do gustu Artaudowi, który [...] dostrzegłby [w nich – P.R.] zapewne źródło języka pierwotnego, dotyczącego immanentnego życia” (Stec 2019: 77). Stec w swojej pracy podaje przydatne rozróżnienie między koncertem, czy performensem, którego okrucieństwo opiera się na szokowaniu widza i wywoływaniu „skandalu obyczajowego” (Stec 2019: 72), a występem, który przez okrucieństwo dotyka sfery *sacrum*. Choć performens Colina H. van Eeckhouta jest okrutny i szokujący, raczej nie jest skandaliczny. Brak tu, jak się wydaje, charakterystycznej dla kultury metalowej obrazoburczości, szczególnie w sferze religii, stąd występ Eeckhouta będzie bliższy misterium czy rytuałowi, którego celem jest *katharsis*.

Wróćmy na moment do rozważań na temat odczytywania performansu Amenry jako rytuału. Warto zauważyć, że rytuały opierają się często na wykorzystaniu symboli, co wprowadza interesującą perspektywę do interpretacji występu Colina H. van Eeckhouta. Przyjrzyjmy się raz jeszcze przytoczonej na początku tekstu piosence *.Am Kreuz*.

Nail my torn flesh to the cross
Thrust a spear deep in my side
I carried my cross long enough
I wear my love like a crown of thorns
(I wrote you a bible in blood) (Amenra. 2005. *.Am Kreuz*.).

Przybij moje rozdarte ciało do krzyża
Pchnij włócznię głęboko w mój bok
Nosilem mój krzyż wystarczająco długo
Noszę moją miłość niczym koronę cierniową
(Napisałem dla ciebie biblię krwią).

Choć muzycy odcinają się od konkretnej religii, wykorzystują w swojej twórczości symbole i elementy należące do symboliki chrześcijańskiej⁴, takie jak: przebicie (pojawiające się w performensie), msze (będące tytułami sześciu albumów), ciernie (obecne na okładce albumu *De Doorn*⁵) i, jak w przypadku przytoczonego tekstu, obrazy Pasji i symboli z nią związanych, jak przybijanie do krzyża, wbijanie włóczni w bok oraz wspomniane w kontekście albumu z 2021 r. splecione ciernie. Choć pierwszym odruchem przy słuchaniu metalowego zespołu wykorzystującego biblijną symbolikę jest podejrzenie o profanację, w przytoczonym utworze, nawiązującym do męki Chrystusa, trudno odnaleźć taki ślad. Śpiewający co prawda porównuje swoje cierpienia do Pasji i tym samym siebie do Chrystusa, lecz wydaje się, że robi to w celu wzmocnienia przekazywanego w piosence bólu – zapewne również niezawinionego⁶. W performensie Amenry z października 2017 r. trudno nie zauważyć, że odnosi się do męki Chrystusa – nie sposób inaczej odczytać scenę przedstawiającą klęczącego człowieka, dobrowolnie przebitego hakami, wpatrującego się w obraz wyjścia z kamiennego grobowca lub jaskini. Choć Colin H. van Eeckhout zostaje przebity, a nie do czegoś przybity (wtedy słusznie można byłoby posądzić muzyków o „obrazę uczuć religijnych”), dobrowolne poddanie się cielesnym torturom pod postacią przebijających skórę haków pozwala szukać połączenia między występem Amenry a Pasją. Daleko mi do stwierdzenia, że performens ma wymiar negatywnej reinterpretacji męki Chrystusa, bo zespół nie daje żadnych tropów świętokradztwa czy bluźnierstwa względem religii chrześcijańskiej. Raczej chodzi o konotacje, jakie wywołuje symbolika śmierci Jezusa. Kojarzona jest ona z niezawinionym cierpieniem – ogromnym co prawda – oraz z nadzieją na zmartwychwstanie, czyli wyzwolenie z cierpienia. Performens wydaje się więc faktycznie pewnym wykorzystaniem symboliki męki Chrystusa, lecz bez jej profanacji. Skupia się za to na patetyczności cierpienia oraz jego metafizycznym charakterze. Nieoczywistym nawiązaniem do religijności (ogólnie pojętej) jest fakt zawieszenia na sobie przez wokalistę kamieni, które ciągną jego skórę w dół (wpatra się on jednocześnie – zaznaczmy to ponownie – w górę, gdzie znajduje się wyjście z wyświetlanej za muzykami budowli). Ruch w dół jest zazwyczaj kojarzony z zejściem do piekła. Być może owo ciągnięcie w dół ma być wykorzystaniem toposu katabazy – zejścia do zaświatów. Dodawałoby to kolejny

⁴ Choć nazwa zespołu odnosi się do pochodzącego z wierzeń starożytnych Egipcjan boga Amona-Ra, w utworach pojawia się więcej symboliki chrześcijańskiej niż odwołującej się do mitów egipskich.

⁵ Tytuł albumu dosłownie oznacza „ciernie”.

⁶ Mimo że sama fraza „I wrote you a bible in blood” wygląda na obrazoburczą, w kontekście twórczości zespołu chodzi raczej o spotęgowanie obrazu cierpienia, a nie o odarcie symboli chrześcijańskich z ich *sacrum*.

metafizyczny element do performansu przez asocjację cierpienia z zejściem do piekła.

Wykonywany przez Colina H. van Eeckhouta performans wydaje się mieć korzenie w manichejskim podejściu do ciała, w którym – według tej religii – uwięziona jest dusza. Choć nie tylko manichejczycy potępiali ciało na rzecz ducha – takie tendencje można zauważyć już w ruchu orfickim, a przez oddziaływanie na następnych myślicieli w końcu pojawiły się one również w teologii wczesnochrześcijańskiej (Sawińska 2013: 47–68). To orfizmowi właśnie przypisuje się podział człowieka na boską duszę i ziemskie ciało. Nie dziwi więc, że jego wyznawcy uznawali ciało za więzienie dla nieśmiertelnej duszy, która pokutuje za wcześniejsze przewinienia. Podobny pogląd przedstawia Orygenes, który – jak pisze Jolanta Sawicka – w swoich naukach stwierdza,

że człowiek na początku był czystym duchem i mimo ucieleśnienia w swej istocie takim duchem pozostaje. Jednak wskutek wolnego wyboru i błędnej decyzji zamknął się w materialnej formie i tym samym uwięził się w ciele. Bóg nie tym go ukarał, że materia tworząca ciało jest zła, lecz pożądlivością, nie dającą spokoju i nieustannie kuszącą. Umieszczenie duszy w ciele, podobnie jak w tradycji pitagorejskiej, jest karą za grzech, który nazwać można pychą. Człowiek uwierzył, że może o sobie stanowić w najlepszy z możliwych sposób, bez pomocy i opieki Boga. Pierwotnie więc ciało nie było siedliskiem zła, ale stało się takim za karę. Ciało generuje pożądlivość, której uleganie spowalnia, a nawet uniemożliwia zbawienie (Sawińska 2013: 64).

Choć ciało przez wieki było traktowane jako gorsze od duszy, to manicheizm określa życie jako ciągłą walkę duszy z ciałem, które miało być według wyznawców tej religii proveniencji demonicznej, przeciwne dobremu rozumowi i duszy. W manicheizmie, jak i we wczesnym chrześcijaństwie, sposobem na poradzenie sobie z nieboskim, śmiertelnym, podatnym na pokusy ciałem, była asceza, czyli celowe umartwianie swojego ciała. Stąd też poddawanie się różnym bolesnym (cielesnym) eksperymentom oczyszcza duszę i zbliża ją do zbawienia. Muzycy odcinają się od konkretnej religii, jednak chętnie korzystają z symboli, rytuałów i być może także koncepcji wywodzących się z danych religii. Tym samym trzeba zauważyć, że „asceza”, której poddaje się Eeckhout w trakcie koncertu, jest ekstremalna i wydaje się niemożliwa do stosowania w ramach regularnego dyscyplinowania ciała – lecz nie chodzi tu o regularne umartwianie ciała, a przetworzenie dawnych symboli i rytuałów. Nietrudno również zauważyć w twórczości Amenry charakterystyczny dla manicheizmu dualizm, choćby przez pojawiającą się często w utworach grę dynamiką – czy w wypowiedzi Eeckhouta o „świecie między cieniami”, która według wokalisty jest najważniejszą częścią granej przez Amenrę muzyki.

Wydaje się, że w przytaczanym na początku duchu postsekularyzmu, zajmującego się sposobami „istnienia rozmaitych odprysków tego, co religijne we współczesnych [...] społeczeństwach” (Bogalecki 2016: 114), można odczytać wykorzystaną przez zespół symbolikę religijną i związane z nią rytuały. Zostały one przełożone na sytuację kompletnie wyrwaną z jej pierwotnego kontekstu, jednak przypomnijmy, że twórczości Amenry nie towarzyszą „charakterystyczne” dla kultury muzyki metalowej odwrócenia symboli religii chrześcijańskiej, pod postacią odwróconych krzyży i pentagramów. Muzyka oraz performens Amenry nawiązują do religii chrześcijańskiej, lecz są tworzone w duchu agnostycznym – gdyż muzycy odcinają się od religii, choć nie od jakiegokolwiek formy religijności. Nietrudno zauważyć dość ciekawy ciąg przekształceń, w którym symbolika kojarzona z religią chrześcijańską zostaje wyrwana ze swojego źródła, przetworzona i wrzucona na grunt „własnej religii”, nie tracąc jednak swojego pierwotnego wydźwięku, wzmacniając niejako przekaz twórczości zespołu. Muzycy nie korzystają wyłącznie z chrześcijańskich symboli, gdyż umieszczony na plecach tatuaż dumnie prezentowany przez Colina H. van Eeckhouta jest połączeniem nordyckiej runy *yr* oznaczającej śmierć oraz symbolu młota Thora, reprezentującego ochronę. Tatuże na jego rękach ilustrują walczące ze sobą demony i anioły przeplatane wyrazami napisanymi tebańskim alfabetem. Kolejnym interesującym pod względem mieszania różnych symboli religijnych aspektem wydaje się nazwa zespołu – Amen-ra. Pierwsze, co przychodzi na myśl po rozłożeniu nazwy zespołu, to hebrajskie słowo *amen* znane również z obrzędów chrześcijańskich, które można przetłumaczyć jako „niech tak się stanie”. Nic szczególnego, dopóki nie dołączymy do tego części -ra, która oznacza zło, a często również kryjące się za nim ból i cierpienie. Być może nazwa zespołu to swoista deklaracja członków (zważywszy na charakter słowa *amen*), godzących się na cierpienie, które ma nadejść. Bardziej optymistyczna jest druga interpretacja tej nazwy, łącząca się z kultem egipskiego boga Amona-Ra. Wyewoluował on z boga Amona, i jak pisze Wiesław Bator w książce *Religia starożytnego Egiptu. Perspektywa religioznawcza*: „we wszystkich egipskich koncepcjach teologicznych Amon jest «Ukrytym Duchem» – intelektem, inteligencją świata kierującą jego losami. Postać jego jest ukryta, a imienia nikt nie zna, co upodabnia go do hebrajskiego Jahwe” (Bator 2012: 278). Z czasem Amon zespolił się z bogiem słońca Re i stał się Amon-Ra, „królem bogów”. Jak się wydaje, nie jest ważny przejaw monoteizmu w historii tego boga, lecz sam fakt, że stał się bogiem słońca, zwiastującego nadzieję⁷. Być może chodzi o utożsamienie Amona z intelektem, tak cenionym przez wczesne chrześcijaństwo w opozycji do ciała. Wydaje się jednak, że ważniejsza dla zespołu jest „wersja” boga

⁷ Warto jednak zauważyć, że członkowie Amenry uczestniczyli wraz z członkami innych zespołów w projekcie „Church of Ra”.

Amon-Ra, „ukrytego ducha”, który stał się widocznym dla wszystkich słońcem i królem bogów. Być może – jak Amon-Ra z ukrycia przeszedł w widoczny dla wszystkich obiekt – tak członkowie zespołu postanawiają wyjść z ukrycia, podzielić się, pokazać swój ból i cierpienie tym, którzy chcą zobaczyć „światło między cieniami” (Downarowicz 2019).

Wnioski

Występ belgijskiego zespołu można zinterpretować jako formę religijnego rytuału zapraszającego słuchaczy do współodczuwania cierpienia, uzewnętrzniania go i zarazem nieodrzućcia połączonego z nim bólu. Twórczość Amenry łączy w sobie symbole pochodzące z wielu religii i mitów, jednak operuje nimi bez ponownego ich zaczarowywania. Wręcz przeciwnie, będący agnostykami muzycy wykorzystują symbolikę mszy, cierni czy krzyża, odrywając je niejako od ich zinstytucjonalizowanego-religijnego znaczenia. Dokonują oni swoistej reinterpretacji symboli, w której krzyż (być może na nowo) staje się obrazem ogromnego, niezawinionego cierpienia, a nie znakiem religii chrześcijańskiej. Mimo że performense i twórczość Amenry są szokujące, nie wydają się skierowane przeciw religii (jak odwrócone blackmetalowe krzyże czy akt podarcia Biblii przez Adama „Nergala” Darskiego), a występują obok niej. Wykorzystanie przez zespół religijnych obrazów wiąże się raczej z poszukiwaniem nowej, innej formy duchowości, nieobarzonej latami historii, która może dać szansę na głębsze duchowe przeżycie. Stąd albumy zwane mszami ani nie przypominają zbioru kościelnych rytuałów, ani ich odwrócenia (jak w przypadku Batu-shki), wskazują za to na „powrót” do jej korzeni – kontemplacji.

Performens Amenry oferuje „prawdziwe” przeżycie, w którym przez współodczuwanie bólu artyści widzowie mogą dostąpić swoistego *katharsis*. Samookaleczenia, którym poddaje się Colin H. van Eeckhout, nie tylko pomagają artyście w zwalczaniu psychicznego bólu czy jego dosadniejszym wyrażaniu, lecz tworzą też wspólnotę opartą na przeżyciu, której celem ma być przeżywanie i pokonywanie cierpienia. Wokalista przez autoagresywny akt w pewnym sensie „ulepsza” swój instrument, którym w tym wypadku jest ciało. Dodaje swoim rykom i krzykom autentyczności oraz – jak się wydaje – odnajduje język, którym najlepiej można wyrazić cierpienie. Depresyjne teksty i powolna ciężka muzyka, tak charakterystyczne dla doom oraz sludge metalu, pozostają, artyści wplatają w nie jednak swoiste światło, przebijające się przez mroczną na pierwszy rzut oka (czy raczej ucha) twórczość Amenry, dając swoim odbiorcom nadzieję. Charakterystyczne podejście zespołu do bólu, polegające na zrównoważeniu bólu psychicznego i fizycznego (choćby przez ilustrowanie tego pierwszego obrazami fizycznych tortur), wydaje się prowadzić do destygmatyzacji cierpienia i ostatecznego zrzucenia ciężących na ciele i psychice kamieni.

Bibliografia

- Bator Wiesław. 2012. *Religia starożytnego Egiptu. Perspektywa religioznawcza*. Kraków.
- Bogalecki Piotr. 2016. „Kamień odrzucony? Postsekularyzm jako perspektywa interpretacyjna literatury i kultury polskiej”. *Wielogłos* nr 3(29). 113–130.
- Fischer-Lichte Erika. 2018. *Performatywność*. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (przeł.). Kraków.
- Frith Simon. 2011. *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Marek Król (przeł.). Kraków.
- Goffman Erving. 2008. *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Helena Datner-Śpiwak, Paweł Śpiwak (przeł.). Warszawa.
- Kristeva Julia. 2007. *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Maciej Falski (przeł.). Kraków.
- McClure John A. 2016. *Półwiary. Literatura postsekularna w czasach Pynchona i Morrison*. Tomasz Umerle (przeł.). Kraków.
- Rappaport Roy. A. 1979. *Ecology, Meaning and Religion*. California. Cyt. za: Richard Schechner. 2006. *Performatyka. Wstęp*. Tomasz Kubikowski (przeł.). Wrocław.
- Sawińska Jolanta. 2013. „Ciało jako pułapka na drodze do wyzwolenia. Zarys problemu w kontekście refleksji niektórych myślicieli antycznych i wczesnochrześcijańskich”. *Idea. Studia nad Strukturą i Rozwojem Pojęć Filozoficznych* vol. 25. 47–68.
- Schechner Richard. 2006. *Performatyka. Wstęp*. Tomasz Kubikowski (przeł.). Wrocław.
- Sławek Tadeusz. 2004. *Czy ból uczy? Lekcja spojrzenia dolorycznego*. W: *Ból*. Anna Czekanowicz, Stanisław Rosiek (red.). Gdańsk. 11–21.
- Stec Łukasz. 2019. „Koncerty zespołów metalowych jako teatr okrucieństwa”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* nr 11(3). 70–80.
- Wagner J. 2010. *Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal*. Brooklyn.

Netografia

- AB – Ancienne Belgique. 2017. *Amenra Live at AB – Ancienne Belgique*, <https://www.youtube.com/live/uZrFKDo553g?si=cdtBYmz3zQH8y07> (dostęp: 30.05.2024).
- Downarowicz Kamil. 2019. *Colin H. van Eeckhout (AmenRa)...*, <https://kvlt.pl/muzyka/wywiady/colin-h-van-eeckhout-amenra-swiatlo-pomiedzy-cieniami-jest-najwazniejsza-czescia-naszej-muzyki/> (dostęp: 24.05.2024).
- Kosa. 2019. *Żyje z ciągłą świadomością swojego możliwego końca. Wywiad Amenra*. (dostęp: 24.05.2024).
- Psarreas-Murray Tricia. 2020. *Why and How Peoples of Dani Tribe Cut off Fingers as a Way of Mourning*, <https://www.ranker.com/list/dani-tribe-finger-cutting/triciapsarreas-murray> (dostęp: 24.05.2024).
- Wagner Jeff. 2010. *Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal*, https://archive.org/details/mean-deviation-four-decades-of-progressive-heavy-metal-by-wagner-jeff-z-lib.org/mobi_20211221/page/n29/mode/2up (dostęp: 03.04.2025).
- Williams Colin. 2021. „De Doorn”: *Amenra’s Piercing Post-Metal Returns (Interview With Colin H. van Eeckhout)*, <https://www.invisibleoranges.com/amenra-de-doorn-interview/> (dostęp: 24.05.2024).

Materiały fonograficzne

- Amenra. 2005. .Am Kreuz. (Mass III).
 Amenra. 2005. .Ritual. (Mass III).
 Amenra. 2008. Mass IIII.
 Amenra. 2008. .Terziele.tottedood. (Mass IIII).
 Amenra. 2021. De Doorn.

Streszczenie

W artykule zaprezentowana została interpretacja performansu belgijskiego metalowego zespołu Amenra, w ramach którego wokalista – Collin van Eeckhout – zostaje dobrowolnie przebity hakami z zawieszonymi na nich kamieniami. Samookaleczenia dokonywane przez wokalistę mające charakter abject artu w trakcie analizy okazują się prowokacyjne, a wręcz dydaktyczne. Przy odczytywaniu tego performansu zwracam uwagę na wykorzystywaną w twórczości symbolikę odnoszącą słuchacza do kręgu kultury chrześcijańskiej, która przełożona zostaje na grunt religijności agnostycznej. Tworzy to ciekawy pod względem postsekularyzmu ciąg przekształceń. Skupiam się również na swoistej filozofii zespołu, polegającej na uzewnętrznianiu i dzieleniu się cierpieniem z innymi, oraz na tym, jak jest ona realizowana w twórczości Amenry – przez tekst, muzykę, okładki i performans.

The Unbearable Heaviness of Stones: Self-Mutilation as Performative Technique Based on the Band Amenra

Abstract

This article presents an interpretation of a performance by the Belgian metal band Amenra, in which the vocalist, Collin van Eeckhout, voluntarily pierces himself with hooks from which stones are suspended. The self-mutilation performed by the vocalist, which carries the characteristics of abject art, proves to be not only provocative but also didactic upon analysis. In examining this performance, I focus on the symbolism used in the work, which refers the listener to the circle of Christian culture and translates into a framework of agnostic religiosity. This creates an interesting sequence of transformations in terms of post-secularism. Additionally, I explore the band's peculiar philosophy of externalizing and sharing suffering, examining how it is conveyed in Amenra's work through their lyrics, music, album covers, and performance.

Słowa kluczowe: Amenra, performans, rytuał, postsekularyzm, samookaleczenia

Keywords: Amenra, performance, ritual, post-secularism, self-mutilation

Paweł Regiewicz – student filologii polskiej, interesuje się muzyką popularną, szczególnie metalową. Współzałożyciel Studenckiego Koła Naukowego Muzyki Popularnej Uniwersytetu Śląskiego. Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim” i „Przeglądzie Kulturoznawczym”.