

Paweł Tański

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

ORCID: 0000-0002-5285-9592

Bruce Dickinson śpiewa song *Senjutsu*

Wprowadzenie

Uważa się powszechnie, że grupa Iron Maiden to jeden z najbardziej interesujących zespołów w historii muzyki heavymetalowej, a Bruce Dickinson to znakomity, choć nie jedyny wokalista tej formacji (w historii grupy byli też dwaj inni – Paul Di’Anno oraz Blaze Bailey). Faktem jest, że Dickinson jest wokalistą najbardziej znanym i najdłużej w grupie występującym. Wydana w roku 2021 płyta Iron Maiden *Senjutsu* (produkcja: Kevin Shirley i Steve Harris, czas trwania: 81 minut, 53 sekundy) uznawana jest przez krytyków muzycznych za niezwykle wartościową dla kultury heavy metalu.

Celem mojego artykułu jest próba interpretacji jednego z songów z tego wydawnictwa – tytułowego *Senjutsu* (8’20”), który moim zdaniem jest jednym z ważniejszych na tym krążku tak pod względem słownym, jak i muzycznym. Teza mojego studium jest taka: w utworze *Senjutsu* persona tekstowo-muzyczna, podmiot performatywny tekstu próbuje wyrazić doświadczenie ekstremalne, graniczne, liminalne, wynikające z przyjęcia statusu obrońcy wojennego zmuszonego do walki z najeźdźcą. Można powiedzieć, parafrazując tytuł książki Barbary Major (Major 2013), iż Dickinson wyśpiewuje symboliczny habitus „Ateny w skórzanej kurtce – eksplozję afektu wściekłości muzyki metalowej”. Iron Maiden to grupa, w twórczości której uobecnia się owa metafora furii greckiej bogini wojny. Hipotezą do weryfikacji jest obecność tematu wojny w dorobku angielskiego zespołu, problemem badawczym zaś – sposób, w jaki temat wojny został podjęty w tekstach utworów formacji Steve’a Harrisa. Jako instrumentarium metodologiczne posłużyć może warsztat polemologii, a przede wszystkim – ze względu na przyjętą w niniejszym wywodzie perspektywę – narzędzia *peace research* oraz publikowany od roku 2007 periodyk naukowy „Journal of War and Culture Studies”. To właśnie w tym czasopiśmie ukazał się bardzo interesujący blok artykułów pod tytułem „*Hiszpania w naszych uszach*”: międzynarodowe muzyczne reakcje wspierające

republikę podczas hiszpańskiej wojny domowej (2021. 14/4). Kontekstami kulturowymi mogą być pieśni rewolucyjne oraz pieśni protestu.

Nim przejdziemy do „wysłuchania” utworu, chciałbym podkreślić, iż interesuje mnie między innymi próba odpowiedzi na pytanie (odwołujące się do tytułu znanego studium) jak jest zrobiony song *Senjutsu*. Z powodu ograniczonej objętości artykułu nie uda mi się przeprowadzić szczegółowej analizy i interpretacji tej piosenki, zasygnalizuję więc jedynie podjęte wątki, naszkicuję tropy refleksji, nakreślę kierunek eksplikacji oraz perspektywy dalszych badań. W prowadzonych tu egzegezach wielce pomocne będą narzędzia zaproponowane przez Philipa Tagga, o których pisze zajmująco Andrzej Mądro w artykule *Perspektywy semiotyki muzycznej metalu – w stronę interpretacji muzematycznej*. Krakowski muzykolog kończy swój wywód takimi oto niezmiernie ważnymi zdaniami:

To oczywiste, że w kontekście znaczeń tekst i muzykę piosenek traktować trzeba jako całość, tak jak zostały połączone przez samych autorów. Ale to nie wystarczy, albowiem w metalu, tak jak zwykle w muzyce popularnej, kładzie się nacisk na interpretację poprzez wykonanie oraz odbiór w kategoriach ciała i emocji, a nie jako czysty tekst [...]. Uwzględnić trzeba zatem nawet rolę przyjemności, relacji ciała, uczuć i emocji oraz seksualności w konstruowaniu odpowiedzi na muzykę rockową i metalową; rozszerzać pole interpretacji na bardziej afektywne domeny relacji między tekstem a jego słuchaczami oraz na ogólne i historyczne miejsca tekstu i jego wykonawców. Dążąc do idealnej interpretacji potrzebne jest wobec tego podejście obejmujące zarówno tradycyjną muzykologię, jak i te „afektywne” aspekty muzyki. Przyjmując perspektywę interpretacyjną należy jednocześnie działać w myśl idei „bezinteresowności” Pierre’a Bourdieu, pytając nie tylko o to, co można zrozumieć w metalu, ale też o to, czego możemy się dzięki niemu nauczyć (Mądro 2021: 12).

Ta perspektywa semiotyczno-hermeneutyczna, pozwalająca skupić uwagę na „muzemach”, czyli elementach składowych przekazów słowno-muzycznych, jest moim zdaniem obiecującym instrumentarium metodologicznym *metal studies*. Dodałbym, iż narzędzia wypracowane przez takie działy semiotyki, jak semantyka ogólna i pragmatyka, mogą skutecznie posłużyć badaniom muzyki popularnej. Przejdźmy zatem *in medias res* i „posłuchajmy” interesującego nas songu, równocześnie obserwując warstwę słowną oraz schemat akordów gitarowych.

Tuning: E A D G B E

[Intro]

| E5 | E5 | 2×

| E5 D5 E5 | F#5 E5 D C | 2×

[Verse 1]

E5 D5 E5 F#5

Beat the warning the sound of the drums

E5 D C

Set the beacons afire for them all

E5 D5 E5 F#5
Call to arms all the men far and wide
E5 D C
Have to fight now for dynasty pride at stake
E5 5 E5 F#5
The invaders repel from the north
E5 D C
Keep out nomads who came from the plains
E5 D5 E5 F#5
Northern grasslands awash with them all
E5 D C
Blocking the tribes that invade from the south of us

[Chorus]

Dm C G Am
Rallying round to the call
Dm C G
We can hear far away are the sound of distant drums
Dm C G Am
And they need everyone at the wall
Dm C G
So the day of our judgement has now begun to fall

[Verse 2]

E5 D5 E5 F#5
Survive on ledges bitten in dust
E5 D C
Knowledge and virtue is stricken by lust
E5 D5 E5 F#5
Really believe that they're coming for us
E5 D C
Dancing on graves of those who bled for us
E5 D5 E5 F#5
Driven away by our endless desire
E5 D C
Defeat by anger and our greatest fire
E5 D5 E5 F#5
Attack again and try as they might
E5 D C
Hold them again and see them running

[Guitar Solo]

| A5 | A5 | A5 | A#5 | 2×
| E5 D5 E5 | F#5 E5 D C | 2×

[Chorus]

Dm C G Am

Rallying round to the call

Dm C G

We can hear far away are the sound of distant drums

Dm C G Am

And they need everyone at the wall

Dm C G

So the day of our judgement has now begun to fall

[Instrumental]

| Em | Em | 2×

[Bridge 1]

Em

Hear them coming

Em

Ready now we wait

Em

Must be steadfast

Em

Must be patient

Em

Must believe in

Em

That we can win

Em

What will save us

Em

The great wall

[Verse 3]

Am C Dm F

Now under siege have the real strength to hold them now

Am C F G

Have to believe that we can repel them

Am C Dm F

Faith in the years our ancestors taught us

Am C D5 F

Have the belief that we can protect the wall

Am C Dm F

Try if they can we will overthrow them

Am C F G

Fight to the last they can never own us

Am C Dm F
 Battle of wills we'll fight to the last man
 Am C D5
 Honour our dead so they never fought in vain

[Guitar Solo]
 | E5 D5 E5 | F#5 E5 D C | 2×

[Bridge 2]
 E5 D5 E5 F#5
 Hold our fortune
 E5 D C
 Avenge the merciful
 E5 D5 E5 F#5
 Hold the great wall
 E5 D C
 Never fall again
 E5 D5 E5 F#5
 Arrows falling
 E5 D C
 Dark oblivion
 E5 D5 E5 F#5
 Live in spirit
 E5 D C
 Live to tell our sons

[Chorus]
 Dm C G Am
 Rallying round to the call
 Dm C G
 We can hear far away are the sound of distant drums
 Dm C G Am
 And they need everyone at the wall
 Dm C G
 So the day of our judgement has now begun to fall

[Instrumental]
 | Em | Em | 2×

| E5 | E5 | E5 | E5 | D | E5 | 2×

| Em | Em | 3×¹

¹ Zachowano zapis anglojęzyczny.

Jak brzmi song *Senjutsu*: struktura muzyczna – rytm, brzmienie, riff, forma

Andrzej Mądro zauważa, że muzemem jest „jakakolwiek wyodrębnialna i opisywalna jakość muzyczna: fraza melodyczna, riff, jakość brzmieniowa, wzór rytmiczny, akord lub struktura harmoniczna, szczególne użycie szczególnego instrumentu, barwa głosu, przestrzeń akustyczna; każde z nich może być prezentowane w szczególnym tempie, rejestrze, intensywności itp. Każde takie «coś» może być na poziomie poetyki identyfikowane jako szczególna konfiguracja różnych parametrów muzycznej ekspresji właśnie tego rodzaju (rytm, wysokość, barwa, etc.); to może być też kombinacja kilku takich «rzeczy»” (Mądro 2021: 9–10).

Jak zatem „brzmi” utwór *Senjutsu* Iron Maiden? Rozpoczyna się od dźwięku bębnow, które są „potężne” i łączą się semiotycznie z warstwą tekstową piosenki. Wprowadzają w nastrój songu – podniosły, poważny, gniewny, butny. Nie jest to zatem atmosfera tańca, radości, zabawy, ekstazy, ale też nie smutku, rozpaczy i żałoby. Warstwa dźwiękowa komunikuje gotowość przyjęcia dramatycznego losu i podjęcia walki w nadciągającej wojnie – heroiczną postawę bohatera tej „pieśni”, obrońcy swojej ziemi, ojczyzny, a tym samym wartości, którymi się kieruje. Ta aksjologiczna struktura człowieka znajduje swój wyraz w tonacji utworu – e-moll – która świetnie „niesie” temat.

Instrumenty perkusyjne są wiodącym muzemem tego songu, to one nadają ton piosence, budują brzmienie – przestrzenne, rozległe, horyzontalne. Towarzyszy im gitara basowa, i jest to niedościgły wzór sekcji rytmicznej w muzyce popularnej: lider zespołu Steve Harris podąża za bębnami Nico McBraina, tworząc rytmiczną konstrukcję kompozycji, fundament bytowy dzieła słowno-metalowego. Podobnie jak riffy gitarowe – długie nuty skupione wokół trójdźwięków, tak charakterystycznych dla przesterowanych instrumentów strunowych, połączone w dalszych partiach utworu z melodiami granymi przez trzech artystów (Dave’a Murraya, Adriana Smitha i Janicka Gersa) i ich „solówkami”. Muzemami, które natychmiast pozwalają nam rozpoznać styl Iron Maiden, są partie melodii gitarowych – często grane unisono i niezwykle zapadające w pamięć, o czym świadczy choćby to, iż na koncertach grupy słuchacze je śpiewają (co jest ciekawym zjawiskiem w kontekście fan studies). Jednak podstawowym, niejako fundującym brzmienie brytyjskiego zespołu muzemem jest głos Bruce’a Dickinsona.

Obdarzony szeroką skalą głosu tenor umiejętnie łączy liryzm z dramaturgią, rockowy bunt i rebelię z romantycznym smutkiem i melancholią, heavymetalowy gniew i furię z poetycką ekstazą płynącą z zachwyty nad światem, kontrkulturowy nerw z afirmacją bytu. Moim zdaniem to nierozpoznany trop w twórczości Iron Maiden i w ogóle w kulturze muzyki metalowej: wyśpiewanie (i wygranie) jasnych stron rzeczywistości, Bergsonowskiego élan vital, pochwała życia, różnorodności i piękna egzystencji – chociaż sami artyści z formacji Harrisa podkreślają ów aspekt swojej twórczości. Wskażmy możliwe tropy: struktury muzyczne angielskiego zespołu, rytmy, brzmienia, riffy, formy jego kompozycji są bardziej po „dionizyjskiej” niż po „apollinijskiej” stronie, a głos wokalisty znakomicie łączy się z użytym instrumentarium, produkcją nośników oraz performatywnych rytuałów scenicznych. Stąd właśnie, z tej energii boga dzikiej natury, płodności i tańca, biorą się według mnie konstrukcje songów Iron Maiden – długie

kompozycje, taneczne melodie grane na gitarach, niezwykle solówki trzech instrumentów, przyjacielskie duety basowo-perkusyjne, wreszcie przejmujące opowieści śpiewane głosem Dickinsona. Zatem formy piosenek brytyjskiego sekstetu są dzisiaj (początki tej grupy należałoby przeanalizować osobno) dionizyjskie, ekstatyczne, raczej po stronie „dyskursu witalnego” niż „żałobnego”, mimo ponurych tematów nierzadko poruszanych w warstwie tekstowej. Struktury muzemów w dorobku Iron Maiden mają charakter metalowych misterii, ekstatycznych obrzędów, transgresywnych bachanaliów, podczas których śpiewa się o sprawach najważniejszych dla człowieka, w tym o najcenniejszej, jaką jest ludzka wolność. Właśnie o tym traktuje utwór *Senjutsu* i nie bez powodu taki właśnie jest tytuł najnowszej płyty brytyjskiej grupy.

Senjutsu oznacza „sztukę wojny”. Dlaczego użyto japońskiego słowa? Co ono oznacza w kulturze Kraju Kwitnącej Wiśni? Warto by przywołać kontekst znaczeniowy, ale na potrzeby naszych refleksji wystarczy orzec, iż wyraz ten jest metaforą sygnalizującą pole znaczeń związanych z kategorią wolności. Metaforą doskonale wpisującą się w dorobek brytyjskiego zespołu, gdyż – jak się wydaje – cała twórczość Iron Maiden traktuje o wolności. Głos Bruce’a Dickinsona i instrumentarium pięciu artystów formacji, mimo że nieustannie eksplorują ciemne domeny naszego ponurego świata, w gruncie rzeczy ukazują Bergsonowską energię witalną i dążność do obrony własnej tożsamości – tak w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym. Posługują się językiem wyrażającym sprzeciw wobec przemocy i niewoli; językiem zarówno muzycznym, jak i słownym.

Jeśli rozpatrywać głos wokalisty zgodnie z propozycją Simona Fritha (Frith 2011: 248–276), można stwierdzić, iż w śpiewie autora *Tears of the Dragon* uobecnia się podstawowy dla Iron Maiden instrument muzyczny – ekspresywny *cantus* oscylujący między skalami barytonu a męskiego altu śpiewanego falsetem. Czwarty składnik wyróżnionego przez autora *Sceniczných rytuałów* zbioru elementów scalających głos piosenkarza to postać, niezwykle ciekawy muzem w strukturze „teatru songów”. Jak już zostało powiedziane, w utworze *Senjutsu* Dickinson wykreował postać żołnierza-obrońcy walczącego w imię wyznawanych przez siebie zasad. Śpiew wirtuoza strun głosowych zbudował koherentną personę sceniczną, o wyrazistej formie, klarownej estetyce, mocnej energii. Wokalista w pełni wykorzystał paletę środków wyrazu i umiejętności dostępnych mu nie tylko jako wykonawcy, ale i jako artyście.

Co znaczy tekst songu *Senjutsu*: struktura wypowiedzi „poezji oralnej” – metafora walki o wolność

Cała najnowsza płyta Iron Maiden jest opowieścią o „piekle na ziemi” i „życiu w niebezpieczeństwie”. To historia o wojnie, ponurym czasie pożogi, podczas którego człowiek został zmuszony do walki w obronie swojej ojczyzny. Tytułowy utwór rozpoczyna pierwszy krążek (na nośniku CD są dwa artefakty) i jest to znaczący sygnał – wprowadza w problematykę tego wydawnictwa i równocześnie jest swego rodzaju metonimią, pars pro toto całego albumu. Takie otwarcie płyty kieruje uwagę słuchacza na tematykę wojenną, wrzuca odbiorcę w dyskurs polemologiczny, otwiera na refleksję nad konfliktami zbrojnymi. Oto w śpiewie Bruce’a Dickinsona bohater jest niczym „Orfeusz w piekle XXI wieku” – by posłużyć się tytułem esejów Józefa Wittlina z roku

1963 (Wittlin 2021), przenikliwego myśliciela emigracyjnego, który w swojej powieści *Sól ziemi* (Wittlin 2022) oraz w wierszach także podjął namysł nad tragizmem wojny. Przypomnijmy jeden z jego ważniejszych utworów z lat 1923–1924: *Wojna, pokój i dusza poety*. Tak rozpoczyna się ten przejmujący esej przesiąknięty gorzką ironią:

Dziesięć lat minęło od owego lipcowego dnia, w którym cywilizowane państwa Europy, zapewne po głębszym namyśle, rzekły się rzeczywistych i urojonych błogości stanu zwanego pokojem, aby z niesłychanym entuzjazmem urodzić wojnę światową. [...]

Od owych upalnych i niepojętych dni, [...] dzieli nas dzisiaj piramida niezapomnianych ludzkich czynów oraz góry kilkudziesięciu milionów trupów, dzielą nas lasy odrąbanych nóg i rąk i morza przelanej krwi. Jeszcze nas straszą żywe upiory bez nosów, bez uszu, jeszcze kuśtykają po brukach miast nieszczęśliwi sprzedawcy gazet, jeszcze nie wymarli wszyscy inwalidzi. [...]

Kto z nas, usnąć nie mogąc, wśród cichej nocy nie słyszy już jęku mordowanych ludzi, [...]. Ale żyją ludzie, którym jeszcze w uszach szumi wrzawa wszechbraterskiej rzezi, którym co noc śni się jeszcze wojna [...] (Wittlin 2021: 35–72).

By nawiązać jeszcze do metafory zmarłego niedawno Bruno Latoura, można powiedzieć gorzko, że żołnierze obecni w „świecie przedstawionym” płyty *Senjutsu* to nowi aktanci, którzy są włączani do istniejących sieci poprzez tak zwane próby sił. W tym przypadku są to realne, dosłowne, namacalne „próby sił”. Wskażmy dwa interesujące, jak myślę, odwołania – książkę Normana Daviesa *Europa walczy 1939–1945. Nie takie proste zwycięstwo* (2008) oraz liczne reportaże białoruskiej noblistki Swietłany Aleksijewicz, choćby głośny i przejmujący zbiór *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*, po raz pierwszy wydany w 1985 roku (wyd. pol. 2010).

Malwina Wojtała w artykule *Inspiracje II wojną światową w muzyce metalowej* wymienia pięć utworów o tej tematyce w twórczości Iron Maiden (Wojtała 2020: 214). Warto wspomnieć – i badaczka to zauważa – że podczas trasy koncertowej piosenkę *Aces High* poprzedzał fragment przemowy Winstona Churchilla z 4 czerwca 1940 roku, i że ten fragment do dziś jest ważnym elementem struktury „scenicznych rytuałów” brytyjskiej grupy. Na marginesie powiedzmy, iż na najnowszej płycie Churchillowi poświęcono song *Darkest Hour* (utwór siódmy, pierwszy na drugim dysku).

Senjutsu (jap. 戦術, w luźnym tłumaczeniu „taktyki i strategii”, słownikowo „taktyka”, „sztuka prowadzenia działań wojennych”) to siedemnasty album studyjny Iron Maiden. Płyta ukazała się w siedmiu formatach wydawniczych jako pierwszy krążek studyjny po sześciu latach od *The Book of Souls* z 2015 roku, co stanowiło najdłuższą przerwę pomiędzy wydawnictwami w historii tego zespołu. Jest to drugi podwójny album studyjny w dyskografii formacji, jak również pierwszy od czasów *Powerslave*, na którym nie znalazła się żadna kompozycja napisana przez Dave’a Murraya, i pierwszy od lat, na potrzeby którego najwięcej utworów napisał basista oraz lider grupy Steve Harris.

Problem wojny interesował Iron Maiden od roku 1982, kiedy to płytę *The Number Of The Beast* rozpoczynał song *Invaders*, opowiadający o napadzie na Wielką Brytanię – najeźdźcami byli wikingowie, a tekst został napisany z punktu widzenia atakowanych. Na tym samym wydawnictwie znalazł się słynny hit grupy *Run To The Hills* – o Indianach,

których podbito. Co ciekawe, jak wspominał Harris, tekst miał pokazywać sytuację z perspektywy dwóch stron: Indianina i żołnierza kawalerii. Na następnych albumach tematyka wojenna była obecna nieustannie. Do podsumowania tej części mojego studium dobrze posłużą następujące słowa:

Wojna to gnój – anonsuje ten [*Afraid to Shoot Strangers* z płyty *Fear of The Dark*, 1992] utwór Harrisa Dickinson na albumie *Live At Donington*. „Rozpoczynają ją politycy, a kończą ludzie, którzy wcale nie chcą nikogo zabijać”. Zaskakujący tekst lidera grupy (który kiedyś w *The Trooper* wychwalał heroizm brytyjskich żołnierzy) jest odpowiedzią na zaangażowanie Zjednoczonego Królestwa w pierwszą wojnę w Zatoce Perskiej (trwała od sierpnia 1990 do marca 1991). Napisany został z perspektywy żołnierza, który – jak podkreślał Dickinson – nie chce strzelać do nikogo. „To piosenka o żołnierzu, który zaczyna strzelać, ale nie chce nikogo zabić, a jednak wie, że ma taki obowiązek” – mówi Dickinson. „Z drugiej strony, jeśli nie zabije, sam może zostać zabity. Czyli nie ma wielkiego wyboru. To okrutny dylemat, ale w zasadzie jest tylko jedno wyjście z tej sytuacji [...] (Babula 2021: 80–81).

O podobnym dylemacie opowiada song *Senjutsu* – kompozycja Smitha i Harrisa – traktujący o okrutnej konieczności przyjęcia strategii obrony w czasie zbrojnej agresji. W czterdziestu czterech wersach (song ma budowę zwrotkowo-refrenową, cztery linijki refrenu powtórzone są w piosence trzykrotnie) wokalista przekonująco wyśpiewuje poczucie osaczenia, początek wojny, moment podjęcia taktyki obronnej. Szczególnie interesujące – pod względem językowym – są tu trzy metafory: „Northern grasslands awash with them all”; „So the day of our judgement has now begun to fall”; „What will save us – The great wall”. Wszystkie odnoszą się do problemu wojny i są wyrazem silnych emocji: pierwsza przynosi obraz wrogów na północnych łąkach, druga mówi o „dniu sądu”, natomiast trzecia – o murze, który ma pomóc w obronie. Oczywiście nie są to metafory na wysokim stopniu językowego eksperymentu, ich sugestywność polega na prostocie przekazu.

Uwagi końcowe

Jakie mogą być perspektywy dalszych badań? Świetną podpowiedzią mogą być słowa Andrzeja Mądro – krakowski teoretyk muzyki proponuje instrumentarium metodologiczne semiotyki:

Artykuł stanowi przegląd najważniejszych koncepcji w dziedzinie semiotyki muzycznej, zarazem wskazanie, które z nich mają potencjał w odniesieniu do badań muzyki metalowej. Szczególną atencją obdarzona została metoda analizy muzematycznej, konsekwentnie stosowana i rozwijana od niemal półwiecza przez Philipa Tagga, ale też doceniona i praktykowana przez innych badaczy.

Punktem wyjścia jest dla autora stan badań w obszarze „metalowej” muzykologii i teorii muzyki – nadal brakuje adekwatnej, nowej metodologii, a jednocześnie przestrzeni wspólnej i nici porozumienia między dyscyplinami i metodologiami. Taką interdyscyplinarną perspektywą może być semiotyka, zwłaszcza muzyczna, stanowiąca cenną alternatywę,

jak i uzupełnienie dla ujęć socjologicznych, literaturoznawczych, kulturoznawczych itp. Ma ona potencjał zarówno tam, gdzie muzyka stanowi (podrzędne) medium przesłania i „wzmocniacz” tekstu, jak i tam, gdzie poprzez strukturę i dramaturgię wyraża niejako „samą siebie”, stanowiąc abstrakcyjną grą dźwięków i brzmień (Mądro 2021: 1).

Interesujące byłoby wykorzystanie tych narzędzi do namysłu zarówno nad pojedynczymi songami, jak i nad płytami oraz większymi strukturami w twórczości różnych zespołów z kręgu muzyki popularnej, ze szczególnym uwzględnieniem semiotyki głosu „pieśniarza”. Śpiew wybitnego wokalisty Bruce’a Dickinsona jest artystycznie i estetycznie wartościowy, sfunkcjonalizowany w „retoryce” piosenek „ciężkiego brzmienia” – a przypomnijmy, co o utworach słowno-muzycznych pisał Jerzy Kandziora w artykule *Jerzego Ficowskiego oferta piosenkowa (z dziejów kultury popularnej w PRL)*:

Piosenka zatem zwraca się do odbiorcy innego niż czytelnik poezji. Jej życie okazuje się bliższe jego życiu. Jest ona nakierowana nie na siebie samą, ale na ludzi, którzy chcą w niej rozpoznać własne doświadczenia, tęsknoty. Dlatego piosenkę – poza owym faktem, że jej tekst słowny musi konkurować z melodią, być równie jak ona wyrazisty – konstytuują także inne warunki zewnętrzne, odmienna rola w komunikowaniu artystycznym niż rola poezji. Jaka to jest rola? Myślę, że bardziej a r c h a i c z n a, bo powiązana z melicznością, rytmem, oralnością, somatyzmem i podświadomością [...]. A zarazem, paradoksalnie, silniej, by tak rzec, r e c e p t y w n a, bo odpowiadająca na największe współczesne głody emocjonalne, wrażliwość, wyobraźnię, wzorce życia swoich słuchaczy. Czyni to, oczywiście, piosenkę bardziej niż poezja ulotną i przemijającą (Kandziora 2016: 90).

Perspektywą dalszych badań może być również refleksja nad rolą śpiewu konkretnych wokalistów w kulturze – tu znakomitym zapleczem intelektualnym jest książka *Historia śpiewu* (Potter, Sorrell 2021). „Pieśniarz i jego opowieść” to metaforyczny skrót na oznaczenie naszych zainteresowań badawczych, przy czym z kategorią opowieści może być związany zarówno aspekt słowny, jak i tekstowy oraz muzyczny. Inspiracją do otwarcia namysłu nad taką perspektywą semiotyczną mogą być rozważania wybitnego muzykologa Mieczysława Tomaszewskiego, który w studium *Narracja dzieła muzycznego jawna i domyślna, poufna i tajemna* wyróżnił owe cztery rodzaje narracji. W twórczości Iron Maiden, jak sądzę, mamy do czynienia z narracją jawną emfatyczną:

Jawną nazwać można narrację, która nie wymaga żadnej wiedzy specjalnej, szyfru czy kodu, by ją odczytać. W dziejach kultury wyodrębniły się dwa jej rodzaje: (a) narracja potoczna, czyli zwyczajna i oczywista, pełniąca ogólne funkcje informacyjne oraz (b) narracja szczególna, odpowiednik mowy emfatycznej, podniesionej, wyróżnionej w jakiś szczególny sposób.

[...] Narracja drugiego rodzaju, nazwana tu *emfatyczną*, pełni w kulturze muzycznej funkcje ważne i szczególne. Przede wszystkim jako narracja niosąca kompozytorskie przesłanie (*envoi, Botschaft*). Constantin Floros poświęcił jej oddzielne studium [...]. Omawiając szczególne utwory Mozarta (*Czarodziejski flet*), Beethovena (*Fidelio* i *IX Symfonia*), Wagnera, Mahlera, Berga i Zimmermanna, ukazał sposoby, jakimi wybrani kompozytorzy

przekazywali szczególnie ważne idee słuchaczom aktualnym i przyszłym. „Wszystkie te dzieła – powiada Floros – można traktować jako apele do ludzkości” [...]. Narracja emfatyczna przejawiała się niekiedy na sposób krańcowo wyrazisty, jako narracja osontentacyjna, manifestacyjna czy nawet plakatoowa. W ten sposób określono np. dedykowane ofiarom Auschwitz *Dies irae* Krzysztofa Pendereckiego. Chodzi o rodzaj narracji, determinowany już nie tylko ideowo, ale ideologicznie (Tomaszewski 2017: 200–213).

Zbliżając się do podsumowania, zauważmy, że wielki temat kultury heavy metalu to wszechobecne zło, we wszelkich odmianach i natężeniach, można zatem zarówno interesujący nas tutaj song, jak i cały album interpretować jako twórczość poruszającą tę kwestię. Iron Maiden to grupa, która ukazuje człowieka w obliczu zła, rzuconego w świat okrutny i ponury, ludzkie zbrodnie i potworności. To potężne gitarowe pytanie „*unde malum?*” oraz zaczerpnięte z Theodora Adorno „czy możliwa jest poezja po Oświeceniściu?”. Formacja Harrisa zastanawia się więc nad tym, czy możliwa jest muzyka (w tym popularna) po dwudziestowiecznych totalitaryzmach, i odpowiada swoimi artystycznym dokonaniem, że trzeba pamiętać o tych, którzy ginęli z rąk oprawców. Płyta *Senjutsu* jest dowodem na tego rodzaju pamięć. I świadectwem tego, że brytyjską legendę mocnego uderzenia nurtują ważne problemy, między innymi okrutna natura człowieka i wojny.

Na zakończenie tego studium godzi się dodać, iż album zyskał zupełnie nowe znaczenie po wybuchu wojny w Ukrainie. Materiał na krążek nagrywany był w roku 2019, publikacja miała premierę 3 września 2021 roku, a rosyjscy najeźdźcy zaatakowali terytorium naszych wschodnich sąsiadów 24 lutego 2022 roku. Ten dramatyczny rozwój wypadków musiał wpłynąć na recepcję płyty *Senjutsu*.

Bibliografia

- Aleksijewicz Swietłana. 2010. *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety*. Jerzy Czech (przeł.) Wołowiec.
- Babula Jordan. 2021. „Szybcy lub martwi”. *Teraz Rock* 3(8). Wydanie specjalne: Iron Maiden. 80–81.
- Davies Norman. 2008. *Europa walczy 1939–1945. Nie takie proste zwycięstwo*. Elżbieta Tabakowska (przeł.). Kraków.
- Frith Simon. 2011. *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Marek Król (przeł.). Kraków.
- Journal of War and Culture Studies. 2021. 14(4).
- Kandziora Jerzy. 2016. „Jerzego Ficowskiego oferta piosenkowa (z dziejów kultury popularnej w PRL)”. *Pamiętnik Literacki* 3. 33–91.
- Major Barbara. 2013. *Dionizos w glanach. Ekstazy muzyki metalowej*. Kraków.
- Mądro Andrzej. 2023. „Perspektywy semiotyki muzycznej metalu – w stronę interpretacji muzematycznej”. *Przegląd Kulturoznawczy* 3(57). 261–278.
- Potter John, Sorrell Neil. 2021. *Historia śpiewu*. Katarzyna Wiwer (przeł.). Kraków.
- Tagg Philip. 1979. *Kojak. 50 seconds of television music. Toward the analysis of affect in popular music*. Göteborg.
- Tomaszewski Mieczysław. 2017. „Narracja dzieła muzycznego jawna i domyślna, poufna i tajemna”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 15. 200–213.

- Wittlin Józef. 2021. Orfeusz w piekle XX wieku 1–2. Katarzyna Szewczyk-Haake (red.). Kraków.
- Wittlin Józef. 2022. Sól ziemi. Alicja Stępniaak (red.). Kraków.
- Wojtala Malwina. 2020. Inspiracje II wojną światową w muzyce metalowej. W: Artyści i sceny metalowej (kontr)kultury. Jakub Kosek (red.). Kraków. 212–224.

Materiały fonograficzne

Iron Maiden. 2021. Senjutsu. Parlophone.

Streszczenie

Celem artykułu jest próba interpretacji songu Iron Maiden *Senjutsu*, który jest jednym z ważniejszych na płycie pod tym samym tytułem (2021). Tezą studium jest to, że persona tekstowo-muzyczna, podmiot performatywny tekstu próbuje wyrazić doświadczenie ekstremalne, graniczne, liminalne, wynikające z przyjęcia statusu obrońcy wojennego zmuszonego do walki z najeźdźcą. Można powiedzieć, parafrazując tytuł książki Barbary Major (2013), iż Dickinson wyśpiewuje symboliczny habitus „Ateny w skórzanej kurtce – eksplozję afektu wściekłości muzyki metalowej”. Iron Maiden to grupa, w twórczości której uobecnia się owa metafora furii greckiej bogini wojny. Hipotezą do weryfikacji jest obecność tematu wojny w dorobku angielskiego zespołu, problemem badawczym zaś – sposób, w jaki temat wojny został podjęty w tekstach utworów formacji Steve’a Harrisa.

Bruce Dickinson sings the song “Senjutsu”

Abstract

This article is an attempt to interpret the Iron Maiden song “Senjutsu,” which is one of the most important on the album of the same title (2021). The thesis of the study is that in this work, the textual and musical persona – the performative subject of this text – tries to relate an extreme, borderline, liminal experience resulting from assuming the status of a war defender, forced to fight the invader. It can be said, paraphrasing the title of the classic book by Barbara Major (2013), that Dickinson sings the symbolic habitus of *Athena in a Leather Jacket – Explosion of Metal Music Fury Affect*. This metaphor for the fury of the Greek goddess of war is present in the work of Iron Maiden. The hypothesis to be verified is the degree of presence of this issue in the output of the English team; the research problem is, how was the subject of war dealt with in the texts of Steve Harris’s works?

Słowa kluczowe: piosenka, śpiew, Iron Maiden, wojna, metafora

Keywords: song, singing, Iron Maiden, war, metaphor

Paweł Tański – historyk literatury i krytyk literacki, dr. hab., prof. uczelni, pracownik Katedry Historii Literatury Polskiej i Tradycji Kulturowej Instytutu Literaturoznawstwa Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Autor siedmiu monografii, ostatnio opublikował: *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało* (2021); *Nowe sytuacje polskiego rocka. Teksty – głosy – interpretacje* (2016). Współredaktor 22 tomów prac naukowych oraz 10 numerów tematycznych czasopism naukowych – najnowsze publikacje tego typu to: cztery tomy książki *Kultura rocka* (2019–2020); *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki* (2021); *Antropologia rocka*, „Kultura Współczesna” 2021/2; *Song Studies*, „Czasu Kultury” 2021/3; *Poetyki i performanse songów*, „Forum Poetyki” 2022/27. Zainteresowania naukowe: song studies, teksty piosenek (głównie rockowych), literatura polska XX i XXI wieku (szczególnie poezja), antropologia współczesności, performatyka, somatoestetyka.