

JĘZYK ŚMIERCI I ŚMIERĆ W JĘZYKU W UTWORZE ŻYCIE JEST JAK TRAMWAJ ZESPOŁU LAO CHE¹

„Biografia Lao Che jest długa i zawiła”² – to jedyna informacja, oprócz składu zespołu, którą możemy przeczytać na oficjalnej stronie internetowej Lao Che w zakładce „biografia”. Wikipedia służy nieco większą ilością informacji:

Lao Che – polski crossoverowy zespół muzyczny, założony przez byłych członków zespołu Koli w 1999 roku, w Płocku. Nazwa zespołu pochodzi od Lao Che („Starego Che”), jednej z drugoplanowych postaci filmu *Indiana Jones i Świątynia Zagłady*³.

Grupa stanowi sextet i w jej skład wchodzi: Rafał Borycki, Mariusz Denst, Hubert Dobaczewski, Maciek Dzierżanowski, Michał Jastrzębski, Filip Różanowski. Dotychczas ukazało się pięć płyt studyjnych zespołu i są to: *Gusła* (2002), *Powstanie Warszawskie* (2005), *Gospel* (2008), *Prąd stały/Prąd zmienny* (2010) i *Soundtrack* (2012).

Celem mojej pracy nie jest analiza muzyczna, chciałbym się skupić jedynie na tekstach, a raczej tekście, bo interpretacja będzie dotyczyć tylko jednego utworu z płyty *Prąd stały/Prąd zmienny – Życie jest jak tramwaj*. Autorem wszystkich tekstów zespołu jest Hubert Dobaczewski zwany też „Śpiętym”. Wokalista i tekściarz nagrał dotychczas jedną solową płytę *Antyszanty* (2009). W swoim szkicu będę zamiennie posługiwać się nazwiskiem, pseudonimem autora albo nazwą zespołu dla określenia szeroko rozumianego „autora” analizowanego tekstu.

¹ Na niniejszy artykuł składają się fragmenty interpretacyjne z mojej pracy licencjackiej *Słowo o „umieraniu”. Językowy obraz śmierci w utworach Lao Che*.

² Zob. [online] <http://www.laoche.art.pl/index.php/biografia.html> [dostęp: 24.07.2014].

³ Zob. [online] http://pl.wikipedia.org/wiki/Lao_Che [dostęp: 24.07.2014].

Jak widać, Lao Che bywa określany mianem zespołu „crossoverowego”. Jego muzykę zalicza się do „rocka alternatywnego”. Ujęcie muzyki opisywanego zespołu w takie ramy gatunkowe wynika prawdopodobnie z dużego eklektyzmu brzmieniowego, ciągłych poszukiwań muzycznych. Nie bez wpływu pozostaje również duża różnorodność tematyczna tekstów Lao Che i żonglerka konwencjami. Moja interpretacja dotyczy utworu *Życie jest jak tramwaj*, który pochodzi z przedostatniej płyty zespołu. Na album ten, w warstwie muzycznej, składają się w dużej mierze syntezatory i inne urządzenia elektroniczne. Poszczególne utwory w warstwie tekstowej różnią się od siebie, album stanowi mariaż różnorodnych historii, konwencji i stylów. Jedno, co niezmiennie dla tekstów Lao Che, to zabawa słowem, ironia i groteska.

W swojej pracy licencjackiej analizowałem teksty zespołu Lao Che z perspektywy językoznawczej nie stroniąc jednocześnie od kontekstów kulturowych. W swojej metodologii posiłkowałem się założeniami językoznawstwa kognitywnego. Pragnę krótko opisać, na jakich założeniach teoretycznych opierała się moja praca dyplomowa, gdyż w niniejszym tekście wykorzystuję fragmenty będące częścią jednego z jej rozdziałów. Metodologia, którą posługiwałem się w pracy licencjackiej, nosi miano Językowego Obrazu Świata (JOS). Lingwiści, teoretycy tej metody na gruncie polskim (m.in. Janusz Anusiewicz, Jerzy Bartmiński i Ryszard Tokarski) i bardziej ogólnie, badacze zorientowani wokół językoznawstwa kognitywnego, zakładają, że język nie jest obiektywnym systemem znaczeniowym. Traktują go oni raczej, jako system o charakterze symbolicznym, płynny, arbitralny i nieprzezroczysty przekąźnik znaczeń. Taka perspektywa, przeciwstawiająca się myśleniu strukturalnemu, włącza w obręb badania nad językiem kategorię doświadczenia, a więc otwiera językoznawstwo na inne dziedziny wiedzy, np. kulturoznawstwo czy neuronauki. Tokarski definiuje JOS w następujący sposób:

Językowy obraz świata, najogólniej mówiąc, to zbiór prawidłowości zawartych w kategoryalnych związkach gramatycznych (fleksyjnych, słowotwórczych i składniowych) oraz w semantycznych strukturach leksyki, pokazujących swoiste dla danego języka sposoby widzenia poszczególnych składników świata, panujących w nim hierarchii i akceptowanych przez społeczność językową wartości⁴.

⁴ R. Tokarski, *Słownictwo jako interpretacja świata*, [w:] *Współczesny język polski*, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993, s. 366.

Przedmiotem badań nad językowym obrazem świata często staje się literatura. Celem takich badań, także w mojej pracy licencjackiej, była próba odpowiedzi na pytanie o stopień zindywidualizowania i kreatywności języka, a także wskazanie na obecność elementów światopoglądowych zawartych w tekstach literackich.

W niniejszym tekście chciałbym, przy ograniczonym wykorzystaniu opisanych powyżej narzędzi, dokonać analizy, która zmieni przedmiot badań z kwestii światopoglądowych, niejako „ukrytych” w języku, na refleksję metajęzykową i metaliteracką. W swoim wywodzie chciałbym połączyć kompetencje językoznawcze z kompetencjami literaturoznawczymi. Michał Głowiński badał swego czasu poezję Leśmiana, łącząc szczegółową analizę językową z refleksją filozoficzną:

Zamierzeniem tego szkicu jest całościowe ujęcie kwestii. Całościowe – w wielorakim sensie. Dotychczasowe rozważania na ten temat podzielić można – wprawdzie dość schematycznie – na „językowe” i „filozoficzne”; w pierwszym przypadku zmierzały one do charakterystyki przede wszystkim słownictwa Leśmiana, w drugim – interesowały się jego, szeroko pojętą wizją świata⁵.

Głowiński pisze, że można dokonać podziału na analizę językową i filozoficzną, ale będzie ona dosyć schematyczna. Pragnę przełamać ten schemat i sprawić, by analiza języka posłużyła lepszemu rozumieniu tekstu Lao Che. Sposób interpretacji, jaki Głowiński prezentuje w *Zaświecie przedstawionym*, przede wszystkim w części, w której analizuje poetykę przeczenia Leśmiana, może mieć swoją współczesną wersję w poniższej analizie.

Część pierwsza – analiza językowa – będzie wstępem do interpretacji na poziomie refleksji literaturoznawczej, czyli części drugiej. Można te dwie części opisać jako zagadnienia języka śmierci i śmierci w języku.

Zacznijmy od przytoczenia całości tekstu piosenki *Życie jest tramwaj*⁶:

⁵ M. Głowiński, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981, s. 105.

⁶ Utwór 5. *Życie jest jak tramwaj*, na: Lao Che, *Prąd stały/Prąd zmienny*, Rockers Publishing, Polska 2010. Tekst utworu to transkrypcja na podstawie odsłuchu, kolejność zwrotek taka jak w utworze muzycznym. Zapis ten może się różnić od tekstu zamieszczonego w okładce albumu. *Życie jest jak tramwaj* (video) zob. [online] https://www.youtube.com/watch?v=6W_XRIHG6jU [dostęp: 23.07.2014].

Nie mogę dziś przyjść, bo już mnie nie ma.
Coś mi wypadło, nie powiem „do widzenia”.
Szarży pewnego tramwaju jakoś nie odparłem.
Dziś raczej nie wpadnę, bo umarłem.

Manewry motorniczy miał nazbyt brawurowe.
Tramwaj bez pardonu hulnął i odebrał mi głowę.
Więcej moja głowa w tramwaju nie postanie.
Komunalne linie granda. Oddać głowę, dranie.

Umarłem, umarłem,
Umarłem, umarłem.

A ostrzegli anieli
Skrzydłami jak te messerschmitty
Niech pan uważa, bo pan umrze...
I będzie pan chodził... zabity.

A ostrzegli anieli
Skrzydłami jak te messerschmitty
Niech pan uważa, bo pan umrze...
I będzie pan chodził... zabity.

Nie mogę dziś przyjść, bo już mnie nie ma.
Coś mi wypadło, nie powiem „do widzenia”.
Szarży pewnego tramwaju jakoś nie odparłem.
Dziś raczej nie wpadnę, bo umarłem.

Powiedział pisarzyna „Życie jest jak tramwaj”,
Powiedział pisarzyna „Życie jest jak tramwaj”.
Życie jest jak tramwaj, trzeba wiedzieć kiedy wysiąść.
Zatłukłbym kanalię, mógłbym przysiąć.

Umarłem, umarłem,
Umarłem, umarłem.

Sytuację opowiedzianą w tekście można streścić następująco: bohater, występujący w 1 os. l. poj., tłumaczy się ze swojej nieobecności brakiem głowy, którą stracił w znaczeniu dosłownym. Stało się to z winy motorniczego tramwaju. Bohater pomstuje na linie tramwajowe, które zabrały mu głowę. Przypomi-

na też ostrzeżenie od aniołów przed umieraniem, które spowoduje, że „będzie chodził” zabity. Na koniec wysuwa pretensje wobec autora cytatu: „Życie jest jak tramwaj, trzeba wiedzieć kiedy wysiąść”. Sytuacja śmierci jest, jak widać, o tyle nonsensowna, co groteskowa. Efekt groteski uzyskany został, między innymi, przez modyfikacje i innowacje językowe. Streszczona sytuacja wskazuje już na możliwą dwuznaczność sytuacji „utruty głowy”, co w zasadzie staje się konceptem tekstu. Utwór zawiera także odwołania intertekstualne i kulturowe.

Tekst zaczyna się od zwrotów, w których bohater tłumaczy swoją nieobecność. Jest ona opisywana na kilka sposobów, odsyłając do różnorodnych kontekstów pozajęzykowych, w których cytowane zdania są zazwyczaj używane. Spróbujmy odnaleźć pierwotny kontekst klisz językowych, które stały się fragmentami wypowiedzi artystycznej. Zacznijmy od początku – „Nie mogę dziś przyjść” - zwrot stosowany w przypadku zapowiedzi swojej nieobecności, odwoływania umówionego spotkania, anulowania czegoś wcześniej zaplanowanego, może stałego punktu w harmonogramie. Wskazuje to więc na oczekiwanie stawiane wobec podmiotu – miał być, albo zwykle bywa. Wymagana jest od niego obecność. Użycie powyższego zwrotu wskazuje na nagły wypadek, zmianę planów. Można powiedzieć o niecodzienności opisywanej takim wyrażeniem sytuacji, w sensie wyrwania się z pewnej rutyny, na przykład nieobecności w miejscu pracy. Drugi człon wersu „bo już mnie nie ma”, rozpatrywany samodzielnie, bez wskaźnika zespolenia „bo”, odsyłałby do konstrukcji używanej przy opuszczaniu towarzystwa i pomieszczenia. Często w sytuacji pośpiechu, zakłopotania, nieproszonej obecności, np. „Pawełku, ja tylko zabiorę swoje rzeczy i już mnie nie ma”. Wers jest skonstruowany z dwóch zwrotów. Patrząc na dalsze partie tekstu możemy przypuszczać, że rzecz ma się podobnie w kolejnych liniijkach piosenki. Istotne jest, że oba wykorzystane zwroty pochodzą z innych kontekstów, odsyłają do innych użyć, nie łączą się natomiast w jedno wyrażenie stosowane w języku potocznym.

Drugi wers jest paralelny w stosunku do pierwszego, jeśli chodzi o jego strukturę i pomysł w wykorzystaniu klisz językowych. Zwrot „Coś mi wypadło” wydaje się kontynuacją procesu usprawiedliwiania się ze swojej nieobecności. W praktyce językowej służy on zazwyczaj wyrażeniu jakiegoś nieoczekiwanego wydarzenia, zmiany planów, harmonogramu, czasem w ostatniej chwili, z powodów niezależnych od nas. „Wypadanie”, ale także późniejsze „wpadanie” bohatera realizuje metaforę, którą George Lakoff i Mark Johnson określili, jako metaforę POJEMNIKA. Wykazali oni, że wydarzenia i czynności wyobrażamy

sobie, jako przedmioty, działania jako substancje, stany zaś jako pojemniki⁷. Można w tym momencie mówić o wykorzystaniu tego rodzaju metafory konceptualnej w celu wykazania jej dwuznaczności, która posłuży do wyrażenia innych, zaskakujących treści.

Druga część drugiego wersu jest paralelna do drugiej części pierwszej liniiki. Przypominam, że w tamtym przypadku mieliśmy do czynienia ze zwrotem służącym do opisu opuszczania pomieszczenia, towarzystwa, etc. Spójrzmy na kontekst, jaki można przypisać dla konstrukcji z drugiego wersu. W sytuacji, w której zostawiamy kogoś tylko na chwilę, wiedząc, że wrócimy niedługo w to miejsce albo wiemy, że zobaczymy się jeszcze z tą osobą w ciągu dnia, możemy posłużyć się zdaniem typu: „Nie mówię «do widzenia», bo pewnie jeszcze się dzisiaj zobaczymy”. Cała strofa kończy się odwołaniem do wydarzenia jako pojemnika – „nie wpadnę” – ponownie mamy do czynienia z uświadomioną metaforą konceptualną, wskazaniem na jej znaczenie w procesie kategoryzacji, w procesie ludzkiego myślenia. Pierwszą zwrotkę bohater kończy prozaicznym wyjaśnieniem swojej nieobecności. Jego prozaiczne „bo umarłem”, zaburza strukturę wypowiedzi. Wyrażenie to zwraca na siebie szczególnie uwagę, bo nie jest w całej konstrukcji strofy paralelne do poprzednich. Ponadto, uniknięto tu dwuznaczności i gry słownej polegającej na wykorzystaniu różnic pomiędzy semantyką i pragmatyką języka. Śmierć w języku potocznym, w zależności od sytuacji, poddaje się eufemizmom. Czy to w celu złagodzenia bólu („Jan już nas opuścił”), czy strywializowania („Jaśniepan wyciągnął kopyta”). Użyty bez metaforyzacji, pozbawiony eufemizmów zwrot nadaje jednak walor metaforyczny poprzednim wersom. Otwiera on znaczenia poprzednich słów, zwraca uwagę na kreatywne posługiwanie się językiem przez bohatera. Metafora artystyczna zostaje zbudowana z zdeleksykalizowanych metafor kliszowych. W strofie użyto wyrażen służących wyjaśnianiu nieobecności, zmiany planów, wytłumaczeniu braku pożegnania, a zatem odnoszących się do sytuacji potocznych. Jak okazuje się pod koniec strofy, bohater utworu wykorzystuje je do mówienia o swojej śmierci.

Wróćmy do wydarzeń fabularnych, które przedstawia piosenka Lao Che. W drugiej strofie znajduje się odpowiedź na intrygujące pytanie – kto jest win-

⁷ G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przekład i wstęp T. Krzeszowski, Warszawa 2010, s. 61-63.

ny nieobecności bohatera utworu – a więc niczym w kryminale – kto zabił? Wskazuje się na: tramwaj, kierującego nim motorniczego i tramwajowe linie komunalne. Bohater mówi: „Szarży pewnego tramwaju jakoś nie odparłem”. Przyjrzyjmy się drugiej zwrotce, by za pomocą analizy językowej pokazać, w jaki sposób mówi się o sprawcach. Możemy spodziewać się pewnej gry językowej, choć przeprowadzonej na nieco odmiennych regułach, niż ta w pierwszej strofie. Czytamy, że tramwaj „szarżuje”, zupełnie jak byk czy kawaleria. Jedną konotacją jest więc zmasowany atak (nie do odparcia), drugą działanie z przesadną siłą, sporą dozą brawury. *Szarżą* określa się też przejawskrawioną grę aktorską. Skoro tramwajem jest życie, to ono atakuje bohatera, któremu ciężko się bronić. Przesadę potwierdza kolejna linijka, w której manewry motorniczego są opisane jako nazbyt „brawurowe”. „Brawura” ma francuskojęzyczne pochodzenie, podobnie jak „bez pardonu”. „Pardon” to francuskie „przepraszam”, pochodzące z dawnego łacińskiego „perdonare” - które oznaczało „podać”, „darować coś komuś”, np. życie. Konotacje walki, zmasowanego ataku w brawurowym stylu dopełnia leksem „hulać”. Jest to czasownik nie tylko określający beztrudną zabawę, ale też rabunki, napaści, kradzieże. Trop kradzieży wydaje się słuszny, bo bohater mówi: „odebrał mi głowę”. To ona jest „łupem” skradzionym w wyniku tej napaści, dokonanej przez tramwaj.

Trzeba się zatrzymać przy sformułowaniu „odebrał mi głowę”, bo fragment ten jest złożeniem utartych konstrukcji składniowych z języka potocznego i frazeologizmów. Mówi się: „odebrało mu mowę”; „odebrało mu nogi”; „odebrało mu rozum”; „odebrał sobie życie”. Coś „odbiera” komuś sen, „Kogo Pan Bóg chce ukarać, temu rozum odbiera”. Są to zwroty wyrażające zanik pewnej umiejętności, naturalnej dla człowieka. Forma „odebrało” wskazuje na działanie osób trzecich, innych zjawisk, sił nadprzyrodzonych, Boga. Przykłady: „Przez całe życie pracował fizycznie, więc teraz odbiera mu nogi”; „Co nic nie mówisz? Mowę ci odebrało?” O „głowie” natomiast można powiedzieć, że „traci się” ją. Forma czasownika wskazuje ponownie na działanie zjawisk czy osób trzecich, na które bohater nie miał wpływu. Szeroko rozumiane i różnie wykorzystywane językowo „głowa” służy za spoiwo utworzonej konstrukcji. Gra opiera się na różnicy kontekstów, w jakich głowę się „odbiera” i „traci”. Głowę traci się dla kogoś – w sensie zakochania się, fascynacji, zatracenia się lub, znaczenie drugie, w wyniku paniki, braku racjonalnego myślenia: „I kiedy powiał wiatr z siłą niespotykaną o tej porze roku, całkiem stracił głowę i pognął prosto przed siebie, pragnąc uciec stamtąd jak najdalej”. „Głowa” jest bardzo nośną metonią

i bardzo chętnie używa się jej w związkach frazeologicznych (dotyczy to zresztą także innych części ciała)⁸.

W wyrażeniu: „Więcej moja noga tu nie postanie!”, jak to często ma miejsce przy utartych sformułowaniach i zwrotach frazeologicznych wykorzystujących części ciała, gdzie człowieka zastępuje się jego częścią, użyta została synekdocha. Modyfikację tego wyrażenia mamy w wersji: „Więcej moja głowa w tramwaju nie postanie”. W podstawowym rozumieniu oznacza to oburzenie wobec adresata przeniesione na pomieszczenie. Modyfikacja dokonana w tym kontekście nadaje sytuacji komizmu i groteskowości. W ostatniej linijce tej strofy dopełnia się obraz głowy jako łupu, zrabowanego przez „grandę” i „drani”. Znów użyty jest zwrot potoczny istniejący w języku jako zawołanie, np.: „Oddawać pieniądze (lub cokolwiek innego), złodzieje!”.

Jak dotąd, możemy odnosić wrażenie, że nasz bohater jest ofiarą działań jakichś silniejszych od niego procesów, z których nie może się oswobodzić i którym musi ulec. Z tekstu piosenki dowiadujemy się też, że został on wcześniej ostrzeżony przed czyhającym na niego niebezpieczeństwem. Jak się okazuje, nie wszyscy działają na szkodę głównego bohatera. Cytowane przez niego ostrzeżenie aniołów brzmi: „Niech pan uważa, bo pan umrze /I będzie pan chodził... zabity”. Świadczy ono o pozytywnym pierwiastku tych potężnych sił, które nim władają, o jakimś elemencie (boskiej?) opatrności. Jak dotąd jawiły się one jako negatywne, działające na szkodę bohatera i przybierały postać na przykład tramwaju. Przyjrzyjmy się budowie językowej anielskiego ostrzeżenia. Przywoływane zdanie jest modyfikacją i złożeniem, budowanym na podobnym do wcześniejszych koncepcie językowym. Zestawienie w jednym wersie śmierci jako momentu końca życia („umrze”) i śmierci jako pewnego stanu („zabity”) zwraca na siebie uwagę i zatrzymuje uwagę czytelnika na swojej formie. Poszukajmy przykładowych źródeł konstrukcji tego zdania: „Niech pani uważa z tymi torbami!”; „Uważaj na siebie Stasiu!”; „Niech pan uważa, niech się pan pilnuje, pan sobie za dużo pozwolił, panie Macierewicz!”; „Niech pan uważa na stopień!”. Niewątpliwie pojawia się tu pewne naruszenie cielesności, zagrożenie zdrowia czy nawet życia. Sytuacja może być błaha, codzienna, jak stopień na progu czy torby z zakupami. Może być poważniejsza, użyta jako wyraz troski lub jako groźba.

⁸ Zob. J. Maćkiewicz, *Językowy obraz ciała*, Gdańsk 2006.

Intencja w tekście zdaje się być przestrożą – wskazuje na to kontekst nadawcy, wykorzystana figura (anieli, wysłannicy Boga) i czas „narracji” (po śmierci). Wspólną dla przywoływanych przykładów jest sytuacja zagrożenia. Jeśli w konstrukcji użytej w piosence mówi się o utracie życia, jak w przypadku bohatera tekstu, to dla *Niech pan uważa, bo* dalszym, zgodnym z pragmatyką językową, ciągiem będzie eufemistyczne lub metaforyczne określenie śmierci. Przykłady: „Niech pan uważa, bo wypadki chodzą po ludziach” jako groźba, „Panie, pana wykończą, oni panu nie podarują, niech pan uważa” jako przestroga. W obu przykładach zastosowano rodzaj peryfrazy przy mówieniu o śmierci. W omawianym utworze, jak można się domyślić, bohater nie stosuje się do zasad języka, w skutek czego ponownie mamy do czynienia ze złożeniem. Wykorzystane zostały elementy z różnych stylów: wskazujące na peryfrazjny charakter „Niech pan uważa” zestawiono z dosłownym zwrotem „bo pan umrze”.

Druga część wersu – „I będzie pan chodził” – konotuje takie frazeologizmy, jak np.: „chodzić jak struty”, „chodzić jak paw”, „chodzić własnymi drogami”. Analiza budowy cytowanych frazeologizmów i ich potocznego użycia („Chodzisz dzisiaj jakiś taki smętny”; „Chodzisz jakbyś był tutaj panem”) pozwala na rekonstrukcję pewnego procesu myślowego, który jest podstawą powstawania takich metafor. Można mówić o odczytywaniu ze sposobu chodzenia (por. mówi się, że ktoś „nosi się”) nastroju, stanu fizycznego, umysłowego, duchowego czy statusu osoby. Przydatne będzie przywołanie metaforyki służącej do opisu wyglądu, np.: „Wyglądasz jak siedem nieszczęść”. Uogólniając, budowa ciała, sposób chodzenia, postawa, mimika, sposób mówienia to znaki mówiące nie tylko o stanie fizycznym, ale też psychicznym danej osoby. Najlepiej określa to metafora „mowa ciała”. Ciało jest pewnym tekstem, który wprawny czytelnik odszyfrowuje i odnajduje w nim znaczenia, także kulturowe. Jeśli zatem w tekście padają słowa: „I będzie pan chodził zabity”, tym samym mówi się o śmierci jak o stanie psychofizycznym, podobnym wszystkim innymi przeze mnie wymienionym. Warto podkreślić groteskowość tego wyrażenia. We wszystkich frazeologizmach i konstrukcjach, które zestawiają „chodzenie” ze stanem psychicznym, emocjonalnym, duchowym, cechą wspólną jest odczytywanie tych stanów, właściwości z wyglądu osoby, sposobu poruszania się. Z pewnością z wyglądu i sposobu „chodzenia” nieboszczyka z pewnością można odczytać jego stan ducha. Jednocześnie podkreślony został tekstowy i kulturowy wymiar śmierci.

Po dwóch pierwszych zwrotkach w tekście piosenki następuje swoisty refren („Umarłem”), po czym powtórzona zostaje pierwsza zwrotka. Następująca po niej, czwarta i ostatnia strofa brzmi:

Powiedział pisarzyna „Życie jest jak tramwaj”,
 Powiedział pisarzyna „Życie jest jak tramwaj”.
 Życie jest jak tramwaj, trzeba wiedzieć kiedy wysiąść.
 Zatrąkłbym kanalię, mógłbym przysiąc.

Istotna jest budowa ostatniego wersu. Zwrotu „mógłbym przysiąc” używa się w celu wyrażenia zdziwienia i zaskoczenia sytuacją, która jawi się inaczej niż się spodziewaliśmy. Dotyczy to często sytuacji codziennych: „Mógłbym przysiąc, że widziałem tam mysz! Skąd ona się tu wzięła?”; „Mógłbym przysiąc, że wkładałem komórkę do kieszeni”. Konstrukcja zwrotu odsyła do przysięgi jako przekonania o wcześniejszym, prawdziwym stanie rzeczy. Służy to poniekąd wytłumaczeniu niezawinionej pomyłki, jest wyrazem braku złej woli w sytuacji, kiedy zachodzi różnica pomiędzy naszym punktem widzenia a zastaną rzeczywistością. W tekście ponownie jak we wcześniejszych fragmentach, zwrot jest stosowany zgodnie ze swoją konstrukcją gramatyczną, która przeciwstawia się pragmatyce języka. Tryb przypuszczający sygnalizuje partykuła *-bym*, która ma oczywistą funkcję: sprzedałbym, kupiłbym, poszedłbym. Także mógłbym, por. „Mógłbym pójść do sklepu, ale mi się nie chce”. W języku zwrot „mógłbym przysiąc” nie służy wyrażeniu przypuszczenia, tylko zawiedzionego przekonania. Natomiast w omawianym utworze ponownie zdeleksykalizowano znaczenie zwrotu. Wywiedziono jego znaczenie ze struktury gramatycznej i kontekstu w jakim używa się trybu przypuszczającego. Przypuszczenie zostało dodatkowo wzmocnione przez użycie na początku wersu czasownika „zatrąkłbym”. Dla tekstu oznacza to ponownie grę językową. Widzimy, że bohatera dotyczą pewne ograniczenia, najistotniejsze z nich to stan, w który się znajduje – jest martwy. W innym wypadku, faktycznie, mógłby on „przysiąc”.

Powyższa strofa ma też charakter intertekstualny, czytamy, że zdanie zostało „wypowiedziane” (napisane) już wcześniej przez kogoś innego. Ten inny określany jest mianem „pisarzyny”. Bohater manifestuje swoją niechęć wobec autora wypowiedzi. Spośród typowych dla zgrubień: pogardy, dewaluacji, pomniejszenia, wyszydzenia, niektóre atrybuty podmiot podkreślił silniej. Aby wyznaczyć właściwy stosunek bohatera, trzeba spojrzeć na dalszą część tekstu.

Kolejny wers to ponownie cytata, tym razem w poszerzonej wersji: „życie jest jak tramwaj, trzeba wiedzieć kiedy wysiąść”. Wcześniejsze fragmenty, a więc retardacja właściwego cytatu, służyły opóźnieniu podania powodu, dla którego nazwano autora przywoływanymi słowami „pisarzyną”. Dodajmy, że cytata pochodzi z dramatu Tennessee’ego Williama *Tramwaj zwany pożądaniem*.

Na podstawie powyższej analizy można wyciągnąć pewne wnioski na temat bohatera, a co za tym idzie, całego utworu. Dość oczywistym stwierdzeniem jest, że bohater mówi w pierwszej osobie liczby pojedynczej i jest jednocześnie narratorem. Pojawia się w takim razie pytanie o zasięg jego wiedzy narracyjnej. Jest ono o tyle istotne, że może nam pomóc w dociekaniach nad ontologią bohatera. Mówi on o sobie w refrenie: „umarłem”, używa czasu przeszłego, a więc jest to punkt widzenia osoby nieżywej. Nie wiadomo jaki jest jego faktyczny status ontologiczny. Równie dobrze może on być duszą, zjawą, upiorem albo żywym trupem bez głowy. Następuje pewien zgrzyt pomiędzy akcją utworu, a formą w jakiej jest on przedstawiany. Język staje się głównym tematem, przez co tekst zaczyna odsłaniać koncept na którym opiera się jego budowa. Można mówić o przemieszaniu ról, które przyjmuje podmiot mówiący w tekście. Z bohatera, typowego protagonisty umieszczonego w dziele literackim przez autora, staje się on kimś, kto ma wgląd w procesy twórcze i staje „ponad” dziełem. Dzieje się to przez zabiegi językowe, grę, która opiera się przede wszystkim na parowaniu zwrotów z języka potocznego, połączonych w obrębie jednego wersu, co pozwala nadać im zupełnie nowe znaczenie. Bohater wykorzystuje rozbieżności pomiędzy znaczeniem a użyciem języka. Odsłania nielogiczności, nieprzejrzystość i umowny charakter mowy. Frazeologizmy i formy zleksykalizowane ulegają deleksykalizacji. Grę językową, którą uprawia bohater cechuje czarny humor i ironia. Posługuje się on zwrotami potocznymi, które służą m.in. opisowi nieobecności, co w kontekście śmierci bohatera pozwala uzyskać efekt humorystyczny i groteskowy. Piosenka Lao Che wychodzi od cudzych słów, kalk i klisz językowych i za nimi podąża. Jednocześnie, nicuje materiał języka, odsłania jego strukturę i słabości.

Bohater ma świadomość swojego uwikłania w świat tekstów. Zwroty, którymi się posługuje, są silnie zakorzenione w mowie. Można powiedzieć, że w fabule następuje moment, w którym „metafora staje się ciałem”. W akcji utworu ziszcza się metafora „życia jako tramwaju”, z którego „trzeba wiedzieć kiedy wysiąść”. Bohater wychodzi z tramwaju w nieodpowiednim momencie

i traci głowę, co stanowi dla niego powód do ironicznego komentarza. Wypadek, który wydarzył się w utworze określiłbym jako „tekstowy”. Jest to „wypadek” pozorowany, który służy wskazaniu na niewydolność języka, na jego ograniczenie. Jednocześnie zwrócona zostaje uwaga na konieczne uwikłanie człowieka w ten niedoskonały system, z którego musi korzystać. Tramwaj, który odebrał bohaterowi głowę, określiłbym jako „tramwaj tekstowy”. Świadczy o tym opis śmierci bohatera wykorzystujący językowe klisze, aluzje literackie i metaforę tramwaju jako życia.

W utworze znajdujemy pointę, która służy całkowitej „kompromitacji” bohatera, fabuły i świata przedstawionego w tekście. Utwór dokonuje autodemaskacji. Czytelnik nabiera świadomości, że stał się uczestnikiem literackiej mistyfikacji. Szczególnie podkreśla to intertekstualne zakończenie. Aluzja do sztuki Williama ostatecznie wyjaśnia, jaki cel spełniają językowe zabiegi i gry bohatera. W końcowej części piosenki narrator pomstuje na „pisarzynę”, który jest autorem wykorzystanego w tytule cytatu. Ten fragment to intertekstualny dialog. Nie jest to jedynie cytat czy aluzja literacka poczyniona z perspektywy Autora-Boga, który czuwa nad procesem twórczym, ale dyskusja, ustosunkowanie się bohatera literackiego do dzieła Williama. Jednocześnie dzieło to staje się częścią tekstu, zostaje „wplecione” w inne dzieło, piosenkę Lao Che, w której występuje nasz bezgłowy bohater-narrator(-autor?). Utwór jawi się nam w taki sposób, w jaki dzieło literackie chciałby widzieć Roland Barthes:

Wiemy już dziś, że tekst nie jest ciągłą sekwencją słów, za którą kryłby się pojedynczy „teologiczny” sens (przesłanie Autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzeń, w której stykają się i spierają rozmaite sposoby pisania, z których żaden nie posiada nadrzędnego znaczenia: tekst jest tkanką cytatów, pochodzących z nieskończenie wielu zakątków kultury⁹.

Można by dokonać próby wyjaśnienia tekstu piosenki Lao Che przez wskazanie na jej gatunkowe podobieństwa z balladą. W utworze widoczne są takie cechy dystynktywne gatunku jak zarys fabuły, która jest opowiadana przez narratora-bohatera, niesamowite, fantastyczne wydarzenia czy estetykę groteski. W utworze wykorzystano elementy balladowe w celu zabawy konwencją. Celem

⁹ R. Barthes, *Śmierć autora*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 250.

nadrzędnym jest, jak miemam, opowieść o języku i literaturze. Na podstawie powyższych wniosków, wyciągniętych z analizy sposobu w jaki mówi w tekście bohater uznaję, że *Życie jest jak tramwaj* to utwór autotematyczny, szeroko komentujący proces swojego powstawania. Jest to zarazem piosenka o rysie meta-językowym i metaliterackim. Oznacza to, że bohater-narrator interpretowanego utworu nie może być rozpatrywany w kategoriach typowej postaci literackiej. Z pewnością nie można mówić o bohaterze stworzonym wedle zasad sztuki mimitycznej. Nie można też traktować piosenki Lao Che jako zapisu wyznania lirycznego, stanu ducha, świadomości. Od takiego traktowania utworu również należy stanowczo odstąpić.

W przywoływanych przeze mnie w części językowej przykładach można dostrzec pewną charakterystyczną cechę występującego w historii bohatera, mianowicie samoświadomość uwikłania w język, a także w świat tekstów. Narrator opowieści, który jest jednocześnie jej protagonistą, buduje, a może raczej „niszczy” swoją historię jak gdyby „na oczach” czytelników. Ma on wysokie poczucie języka. Świadomie wykorzystuje zdeleksykalizowane metafory, prowadzi z czytelnikiem lingwistyczną grę, bawi się słowami. Intertekstualny charakter nadaje piosence jej dialog z innymi tekstami. Nie mówię wyłącznie o będącym niejako konceptem utworu, nawiązaniu do *Tramwaju zwanego pożądaniem*, ale o innych, związanych z tematyką utworu aluzjach literackich. Dosyć oczywistym odwołaniem wydaje się *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa. U Bułhakowa przypadkowo wylany przez Anuszkę olej powoduje śmierć Berlioza pod tramwajem. Utwór Lao Che jest podobny pod względem groteskowości opisywanej sytuacji. Także ironia losu, rola przypadku, występuje w obu tekstach. Konotacja z powieścią Bułhakowa służy skierowaniu uwagi czytelnika na pewien fałszywy klucz interpretacyjny. W tym wypadku na odczytanie tekstu w duchu modernistycznej lektury, to znaczy dzieła posiadającego świat przedstawiony, fabułę i bohaterów. W istocie jednak mamy do czynienia z pewnym „oszustwem”, „mistyfikacją”, dziełem autotematycznym o rodowodzie postmodernistycznym. Fabuła zostaje „rozsadzona” od środka, przez głównego bohatera opowieści. Trzeba zauważyć, że w ten sposób protagonista przenosi siebie na wyższy poziom tekstowej świadomości. Rozumie procesy twórcze, co więcej stawia siebie w roli dysponenta sensów. Także utwór przenosi się na wyższy poziom, co potwierdza tezę, że jest to tekst o charakterze metaliterackim.

Jeszcze inną konotacją, pewną bardziej ogólną aluzją literacką, za której tropem można pójść, jest przyporządkowanie interpretowanej piosenki do grupy utworów opisujących losy duszy po śmierci. Pierwsza i najważniejsza w polskiej literaturze jest średniowieczna pieśń *Skarga umierającego* z XV wieku. *Życie jest jak tramwaj* nie wydaje się bezpośrednim do niej nawiązaniem, jak na przykład *Piosenka umarłego* Juliana Tuwima. Aluzja literacka tego rodzaju służy wpisaniu *Życie jest jak tramwaj* w szerszą tradycję literacką. Nie jest celem wykazanie ciągłości, łączności z tą tradycją, ale jej wykorzystanie, uprzedmiotowienie, by podkreślić rolę tekstu jako tkanki, materiału utkanego z wielu różnych wątków, jakby go określił Barthes. Jak widać, takie spojrzenie otwiera tekst na nowe interpretacje, pozwala czytać go w ramach refleksji teoretycznoliterackich.

Czy w ramach tego wszystkiego, co zostało powiedziane, można jeszcze mówić o jakimś autorze/bohaterze/narratorze? Używałem zamiennie form bohater/narrator, wtrącając też czasem formę tekst/utwór, jak gdybym mówił o „samopisaniu się” piosenki. Może przez dekonstrukcję postaci i narratora tekst pozbył się instancji autora, która groźnie stoi na straży sensu? W przywołanym już eseju Barthes pisał:

Następując po Autorze, skryptor nie dzieli już z nim jego pragnień, kaprysów, uczuć, wrażeń, lecz tylko ów ogromny słownik, z którego czerpie swój sposób pisania, nie znający żadnego kresu: życie może jedynie naśladować książkę, książka zaś jest jedynie tkaniną znaków, naśladowaniem zagubionego, odwleczonego w nieskończoność wzorca¹⁰.

Czy powyższe rozumienie tekstu spełnia się też w tych dziełach, które mają świadomość swojej ograniczoności? Czy dzieła, gdzie obecna jest świadomość arbitralności znaku językowego, świadomość tekstualnej rzeczywistości dotyka to samo prawo śmierci autora? Zadając to pytanie myślę przede wszystkim o analizowanym utworze Lao Che. Może utwór, który „wie” to, co napisał Barthes w swoim legendarnym eseju, ratuje się jakoś od całkowitej śmierci autora, na przykład poprzez dystans, ironię czy humor?

Wyszedłem od pewnych uwag o zespole. Chciałbym do tego wrócić, poczynić pewną uwagę natury krytycznoliterackiej. Tekst zespołu Lao Che potraktowałem na równi z tekstem literackim. Mam nadzieję, że udało mi się unik-

¹⁰ Tamże, s. 250.

nać błędu przesadnego unaukowania, o jaki nie trudno przy analizie piosenek. Często okazuje się, że „wrywanie” ich z naturalnego środowiska muzycznego, z konieczności wytraca ich zalety, które ujawniają się na powrót w szeroko rozumianej performatywności, a więc podczas ich wykonywania. Wydaje się, że utwór Lao Che wyjęty ze swojego muzycznego kontekstu potrafi zachować walory artystyczne. Piosenka *Życie jest jak tramwaj*, potraktowana jako tekst literacki, pozwala na odczytania w duchu literatury postmodernistycznej.