

PAWEŁ REGIEWICZ Uniwersytet Śląski, Katowice

O INTERPRETACJI INTERMEDIALNEJ

Andrzej Hejmej w 2016 roku zaproponował termin „komparatystyka intermedialna”, który miał odpowiadać tendencjom otwierającym tę dyscyplinę na ujęcie właśnie intermedialne. Ów kierunek w badaniach literackich stawia sobie za główny cel analizę „fenomenu literatury jako medium pośród innych mediów i sytuacji człowieka w społeczeństwie medialnym”¹. Wspominany autor określa człowieka współczesnego mianem „skazanego w dobie »płynnej nowoczesności« na oddziaływanie sieci rozmaitych przekazów”. Intermedialność, rozumiana jako „ogólne zjawisko, które obejmuje wszelkie relacje, tematy oraz problemy tradycyjnie stanowiące pole badań międzyartystycznych”, a także fakt intermedialnego charakteru każdego środka przekazu mają być kluczem do zbadania położenia człowieka w rzeczywistości medialnej. Hejmej, pisząc o komparatystyce intermedialnej, wskazuje jej główne zadanie, które polega na formułowaniu pytań i „odpowiedzi na gruncie antropologii, ujawniające skutki rozmaitych mechanizmów mediatyzacji oraz głębokich przemian społeczno-kulturowych”. Jako przedmiot zainteresowań komparatystyki intermedialnej podaje zjawisko muzyczności w literaturze i postuluje analizowanie – w duchu *sound studies* – literatury (intermedialnej) jako sposobu rejestrowania sfery akustycznej właściwej nowoczesności, literatury funkcjonującej w określonym pejzażu dźwiękowym, wreszcie literatury stwarzającej nowe przestrzenie dźwiękowe².

Zaczynając od komparatystyki intermedialnej, chciałbym pójść krok dalej i postawić tezę o możliwości interpretacji intermedialnej. Koncepcja Hejmeja jest perspektywą badawczą zwracającą szczególną uwagę na sytuację człowieka pośród wielości mediów. Jednakże wydaje się, jakoby w tej koncepcji to literatura była głównym środkiem przekazu, a elementy innych mediów przedostające się do literatury pozostawały raczej kontekstem. Sposób czytania, jaki proponuję, opiera się na przekonaniu o równoważności przenikających się (zwłaszcza w piosence) mediów. Sądzę także, że przy interpretacji tekstów intermedialnych warto analizować holistycznie owe inne media w tekście literackim. Należy przyjrzeć się, jak dzięki swoim właściwościom i predyspozycjom wpływają one – w roli chwytów – na rozumienie tekstów przez odbiorców. Zgłaszany przeze mnie sposób czytania jest szczególnie przydatny przy interpretacji właśnie piosenek, które w swojej naturze łączą media tekstu, muzyki i obrazu (w teledyskach, poprzez okładki czy wystąpienia

¹ A. Hejmej, *Komparatystyka intermedialna*, „Rocznik Komparatystyczny” t. 7 (2016), s. 11–12.

² *Ibidem*, s. 13, 16.

sceniczne). Podobnie do mojego ujęcie semiotyczne proponuje Andrzej Mądro w kontekście intermedialnego badania muzyki metalowej. Zauważa on, że „muzyka znaczy przez formę i strukturę, czyli przez relację z samą sobą (głównie poprzez repetycje i wariacje), jak i poprzez asocjacje z tekstem oraz relacje pozamuzyczne”³. Według niego do interpretacji warstwy muzycznej muzyki metalowej potrzebna jest znajomość kodów, którymi się ona posługuje. Kody te, zdaniem badacza, nie są uniwersalne i transkulturowe, gdyż muzyka metalowa wypracowała własne. Myśląc o kodach w relacji do muzyki, nie można pominąć refleksji Simona Fritha. Angielski badacz, opisując zjawisko muzyki filmowej, wyznacza dwa podstawowe kody, na których opiera się połączenie muzyki z akcją filmu. Pierwszy z nich, kod emocjonalny, umożliwia odczytanie znaczenia muzyki na podstawie jej struktury – tonacji, rytmiki czy akordów. Kod emocjonalny pozwala na asocjacje granej muzyki z odczuciem, które ma ona wywołać w słuchaczu, przez co tonację durową odbiera on jako wesołą, a molową jako smutną. Drugim kodem wymienionym przez badacza – zarazem bardziej mnie interesującym – jest kod kulturowy:

ujawnia [on] najbardziej podstawowe społeczne i kulturowe fakty związane z obrazami, które widzimy: czas i miejsce (geografia i historia) oraz społeczny kontekst (socjologia i ekonomia polityczna). Najbardziej efektywnym środkiem uzyskania muzycznego skrótu są konwencje gatunkowe, wskazywane przez struktury melodyczne lub reguły rytmiczne, czy też najprościej – przez instrumentację⁴.

W praktyce wykorzystanie kodu kulturowego możemy zauważyć m.in. w muzyce filmowej, np. przy ilustrowaniu aury antycznej Grecji za pomocą powolnych *arpeggio* granych na harfie bądź lirze czy przy obrazowaniu czasów średniowiecza za pomocą dźwięków chóru gregoriańskiego, fanfar i lutni. Dzięki stereotypowemu połączeniu brzmienia instrumentu z danym czasem lub miejscem, oddziaływaniu dźwięków na emocje człowieka, a także dzięki użyciu cytatu kulturowego twórcy muzyki filmowej mogą kierować nastrojem odbiorcy, dopełniać przekaz zawarty w obrazie oraz informować publiczność o wykorzystywanych konwencjach gatunkowych. Rozpoznanie Fritha na gruncie muzyki filmowej da się bez trudu odnieść do muzyki samej w sobie – wszak w ogóle w muzyce wykorzystuje się kody emocjonalne i kulturowe. Mądro, pisząc o elementach dzieła muzycznego, któremu można przypisać jakieś znaczenie, wymienia takie cząstki jak „Fraza melodyczna, riff, jakoś brzmieniowa, wzór rytmiczny, akord lub struktura harmoniczna, szczególnie użycie szczególnego instrumentu, barwa głosu, przestrzeń akustyczna”. Choć pod koniec artykułu badacz podkreśla: „W dążeniu do idealnej interpretacji potrzebne jest wobec tego podejście obejmujące zarówno tradycyjną muzykologię, jak i te »afektywne« aspekty muzyki”⁵, zdaje się on kłaść akcent głównie na interpretację warstwy muzycznej piosenek, o czym przekonuje całość jego artykułu. Chciałbym zaznaczyć, że w mojej propozycji dominuje ujęcie literaturoznawcze. Mimo że zwracam uwagę na wpływy innych mediów i na sensory przez nie wytwarzane, to tekst znajduje się u mnie w centrum, i to do niego na końcu się odnoszę. Sposób

³ A. Mądro, *Perspektywy muzycznej semiotyki metalu – w stronę interpretacji muzematycznej*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2023, nr 3, s. 265.

⁴ S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Przeł. M. Król. Kraków 2011, s. 160.

⁵ Mądro, *op. cit.*, s. 273, 276.

interpretacji, który przedstawię, opiera się na modelu hermeneutycznym. Według Hansa-Georga Gadamera na „rozumienie” składają się pojęcia przedrozumienia oraz koła hermeneutycznego. Przedrozumienie – choć nigdzie niezdefiniowane dokładnie – ma dwa wymiary. Pierwszy wymiar uwzględnia tradycję, kulturę, do których należy interpretator, i są one dla niego podstawowym odniesieniem. Drugi wymiar wiąże się z zadawaniem tekstowi pytań wstępnych przez interpretatora, a tym samym z założeniem, że znajdzie on w nim odpowiedzi – co sprawia, iż przypisuje tekstowi jakiś sens⁶. Pojęcie przedrozumienia możemy równie dobrze wykorzystać na gruncie mediów muzyki i obrazu, ponieważ interpretując twory tych mediów, też bierzemy pod uwagę tradycję oraz kulturę, z jakich wyrastamy. Innym podstawowym pojęciem składającym się na zjawisko rozumienia jest koło hermeneutyczne. Według tej koncepcji „rozumienie polega na ciągłym odnoszeniu interpretowanego tekstu do szerszego kontekstu”⁷. To ujęcie także wydaje się bardzo przydatne przy interpretowaniu tworów intermedialnych, gdyż zgodnie z nim tekst możemy odczytywać nie tylko poprzez konteksty pochodzące z tego samego medium, lecz również przez odwołanie się do kontekstów tworzonych przez inne środki przekazu.

Zdecydowałem się wybrać formę piosenki, ponieważ badacze wskazują na jej intermedialny charakter. Paweł Tański, rozważając piosenkę pod kątem gatunkowości, pisze o jej związku z poezją. Zarazem zaznacza:

piosenki możemy nazywać literaturą, ale pod warunkiem, że wyraźnie podkreślimy, iż nie są poezją, ale – poezją oralną. Jest to zupełnie inny byt niż liryka, który zyskał własny, pełnoprawny w kulturze język, wyodrębnił się z poezji, ewoluował i stał się nowym rodzajem tekstu kultury⁸.

Tański nie kończy jednak na definicji piosenki i przywołuje pogląd Fritha o tym, że „wszystkie piosenki to ukryte narracje”. Angielski badacz stwierdza bowiem, iż „śpiewanie piosenki oznacza opowiadanie historii, a opowiadanie historii oznacza odgrywanie roli narratora”⁹. Nietrudno zauważyć, że wyrażenie „odgrywanie roli” dopuszcza jeszcze inną możliwość patrzenia na piosenkę. Tański przekonuje, iż piosenki są „swego rodzaju monodramem, a wokalista – aktorem, jego śpiew jest niczym monolog aktora w monodramie”¹⁰. Znamienny wydaje się nacisk, jaki Tański kładzie na oralny aspekt piosenki, podkreślający znaczenie głosu. Ruth Finnegan, charakteryzując styl poezji oralnej, wskazuje wiele sposobów wygłaszania poezji, które mają wpływ na ostateczny wydźwięk danego tekstu. Badaczka zauważa przy tym, że sam tekst nie zawsze wyraźnie sugeruje styl wypowiedzenia. Dzięki temu najbardziej na tekst oddziałuje osoba deklamująca, gdyż to od niej zależy, jaką wymowę nada tekstowi, co istotnie przyczynia się do jego interpretacji. Jako elementy „znaczące” w sposobie wygłaszania poezji oralnej wymienia Finnegan: dramatyzacje, tempo wygłaszania, styl śpiewania, pauzy, tonacje, gesty, mimikę twarzy czy rytmiczne ruchy. Różne sposoby wygłaszania czy wyspiewywania poezji

⁶ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Przekł., wstęp B. Baran. Warszawa 2007, s. 375–392.

⁷ B. Brożek, *Granice interpretacji*. Wyd. 2, poszerz. Kraków 2020, s. 165.

⁸ P. Tański, *Piosenki – „Poezja oralna cywilizacji przemysłowej”*. „Przegląd Kulturoznawczy” 2022, nr 1, s. 88.

⁹ Frith, *op. cit.*, s. 229, 231.

¹⁰ Tański, *op. cit.*, s. 97.

oralnej, jak pokazuje badaczka, potrafią zmieniać wydzźwięk tekstu między jego wykonaniami, a w niektórych kulturach pozwalają nawet na identyfikację roli śpiewającego. Ciekawym zjawiskiem przytoczonym przez Finnegan w kontekście stylu poezji oralnej jest *drum poetry*, czyli poezja wykonywana poprzez grę na bębnach. Uczona wskazuje, że afrykańskie języki w dużej mierze opierają się na dyferencjach między tonami, co sprzyja imitowaniu wybranych słów przez właśnie różnicowanie tonów granych na bębnach¹¹. Choć nie takim rodzajem poezji będę się tu zajmował, chciałbym podkreślić fakt, że nawet wysokość tonów (czy to w intonacji, czy w muzyce) może nieść ze sobą znaczenie.

Trudności przysparza samo zaklasyfikowanie piosenki pod względem genologicznym – a mowa dopiero o pierwszym z wykorzystywanych przez piosenkę mediów. Tański, mając na uwadze intermedialny charakter piosenki, proponuje, aby badać tę formę za pomocą narzędzi takich jak: „komparatystyka interdyscyplinarna, antropologia literatury, performatyka, somatoestetyka, etnografia przedtekstowa, autoetnografia, *mètis* jako »koncepcja narracji antropologicznej«, czyli narzędzi wywodzących się głównie z antropologii kultury oraz *cultural studies*”. Po czym dodaje istotne zastrzeżenie:

Wszystkie te obszary badawcze muszą łączyć się, oczywiście, z namysłem nad oralnością, muzyką, głosem, wreszcie sprawa najważniejsza, czyli śpiewem. Te wymiary *song studies* warto badać, używając narzędzi nie tyle tradycyjnej muzykologii, ile muzykoznawstwa, antropologii muzyki, etnomuzykologii, a nawet teatrologii, w przypadku zaś refleksji nad związkami słowa, muzyki oraz obrazu (teledyski/wideoklipy, okładki płyt, plakaty) – filmoznaństwa, historii sztuki, medioznawstwa oraz narratologii transmedialnej¹².

Już sama wielość wymienionych narzędzi, mających zastosowanie w studiach nad piosenką, wskazuje na jej wysoce intermedialny charakter, co predysponuje ją do właśnie takiego interpretowania. Jak wcześniej wspomniałem, głównym celem owego sposobu interpretacji jest uwzględnienie w niej wszystkich przenikających się w piosenkach środków przekazu – z wytwarzanymi przez nie znaczeniami – oraz ich wzajemny na siebie wpływ. Pozwoliłoby to na ujęcie piosenki nie pod kątem tylko wyśpiewywanych słów, ale jako całości, na którą składają się odmienne media – czasami wykorzystujące intertekstualne nawiązania, które nie należą do tego samego medium. Aby zobrazować poszerzenie sensu tekstu o znaczenia niesione przez owe inne środki przekazu, posłużę się piosenkami zespołu Lao Che z płyty *Gospel*¹³.

Gospel to płyta, która została umieszczona na platformach streamingowych, ale także wydana w formie tradycyjnej. W opakowaniu oprócz płyty znalazła się książeczka z tekstami piosenek, które różnią się od tekstów śpiewanych przez zespół. Czasami zmienia się kolejność wersów czy zwrotek, artyści powtarzają odmienne

¹¹ R. H. Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge 1977, s. 88–133.

¹² Tański, *op. cit.*, s. 90–91.

¹³ Lao Che, *Gospel*. CD. 2008 (CD 1–2. Wyd. 2, zmien.: 2019). Piosenki zespołu Lao Che cytuję z pierwszej edycji płyty i zaznaczam, jeśli jest inaczej. Słowa piosenek są autorstwa H. Dobaczewskiego, a muzykę skomponowali i wykonali na płycie M. Dzierżanowski, R. Borycki, M. Jastrzębski, H. Dobaczewski, J. Pokorski, M. Denst oraz F. Różański.

fragmenty w ramach refrenu lub dodają onomatopeje, jakich nie ma w tekście z książeczki. Działania muzyków pozwalają traktować album jako interpretację muzyczną tekstów poetyckich napisanych przez Huberta Dobaczewskiego, posługującego się pseudonimem artystycznym Spięty. Owe zabiegi stanowią przy tym przyczynek do rozpoczęcia dyskusji teoretycznej na temat różnic między poezją a piosenką. Niejednoznaczność wynikająca ze sposobu potraktowania utworów przez artystów skłania, by zadać pytanie: jak można zdefiniować *Gospel*? Czy mamy do czynienia z albumem koncepcyjnym, czy raczej z antologią lub cyklem poetyckim?

Utwory z płyty *Gospel* nie zawsze odnoszą się do siebie nawzajem, lecz spaja je tematyka, którą jest religia, co pozwala interpretować ten album jako cykl liryczny¹⁴. Równie dobrze możemy zaklasyfikować album *Gospel* jako antologię, gdyż nie składa się on z losowo wybranych piosenek, ale jest ułożony tak, by najlepiej odsłonić problematykę podjętą przez autora tekstów. Na antologię wskazuje reedycja albumu z 2019 roku, w którym zmienia się kolejność utworów – tylko trzy z nich znajdują się w tym samym porządku co w pierwszym wydaniu płyty. Album wolno również nazwać koncepcyjnym, ponieważ odznacza się zorganizowaniem warstwy muzycznej wokół jakiegoś pozamuzycznego tematu¹⁵. Granice między owymi trzema klasyfikacjami są dość cienkie, a jednak każda z nich rzuca inne światło na *Gospel*. Odcinając się od pomysłu albumu koncepcyjnego, odrzucimy też warstwę muzyczną, która, jak będę starał się pokazać, jest nieodłączna w myśleniu o piosence. Podczas interpretacji tekstów z płyty nie da się także pominąć celowej zmiany kolejności utworów na reedycji albumu. Trudno więc jednoznacznie stwierdzić, do której z trzech propozycji – albumu koncepcyjnego, cyklu lirycznego czy antologii – zaklasyfikować *Gospel*. Skłaniałbym się w stronę stwierdzenia, że album łączy w sobie cechy charakterystyczne dla każdej z przedstawionych klasyfikacji.

Niezwykle interesujące przy określaniu specyfiki omawianego albumu jest wspomniane przeze mnie wcześniej napięcie: poezja–piosenka, wynikające z różnic między tekstami piosenek zapisanymi w książeczce dołączonej do płyty a konkretnymi ich wykonaniami zarejestrowanymi na albumie. Już sam fakt reedycji albumu, w którym zmieniają się warstwa muzyczna oraz rozmieszczenie tekstu, dodatkowo utrudnia przypisanie utworów do danego gatunku literackiego. Można założyć, że piosenki są interpretacjami muzycznymi tekstów poetyckich zamieszczonych w książeczce dołączonej do płyty, choć zauważyć trzeba, że sprzedawany jest album z dołączonymi tekstami, a nie teksty z ich muzycznymi interpretacjami nagrany na płycie. Wskazują na to brak zazwyczaj pojawiającego się w takich książeczkach podziału tekstu na zwrotki i refren, różnice w rozłożeniu tekstu i w jego ilości czy pomijanie, zmienianie i dodawanie słów w interpretacjach muzycznych. Na płycie usłyszeć można frazy niewystępujące w tekście¹⁶. Trzeba zaznaczyć, że mimo re-

¹⁴ Zob. G. Igliński, *Fenomen romantycznego cyklu lirycznego. O wyznacznikach cykliczności na przykładzie „Sonetów krymskich”, „Vade-mecum” i „Kwiatów złota”*. „Prace Językoznawcze” 2021, nr 2.

¹⁵ Zob. R. Marcinkiewicz, *Unisono czy na pomieszane języki? O kilku terminach związanych z rockiem w 10 rocznicę „Metropolis pt. 2: Scenes from a Memory” Dream Theater*. W zb.: *Unisono na pomieszane języki*. [T.] 1: *O rocku, jego twórcach i dziełach (w 70-lecie Czesława Niemena)*. Red. R. Marcinkiewicz. Sosnowiec 2010.

¹⁶ Muzycy – jak sami zaznaczyli na końcu książeczki dołączonej do pierwszej edycji albumu – do tworzenia utworów użyli sampli wyrażań pochodzących z innych języków lub będących fragmen-

edycji albumu w 2019 roku innowacji podlegają wykonania muzyczne tekstów i ich ułożenie, lecz sam tekst literacki się nie zmienia. Wartość interpretacji muzycznej tekstów na płycie *Gospel* spróbuję pokazać na przykładzie utworów *Bóg zapłać*, *Czarne Kowboje* i *Zbawiciel Diesel*.

Bóg zapłać

Interpretację tekstu tej piosenki chciałbym zacząć w nietypowy sposób – od okładki. Przedstawia ona (w wydaniu 1, z 2008 roku) nazwę zespołu oraz tytuł płyty ułożone z kolorowej cukrowej posypki w kształcie palców, używanej zazwyczaj do ozdabiania wypieków. W oczy rzuca się również litera „A” w nazwie LAO CHE, przekształcona w symbol opatrności Bożej, tj. oko w trójkącie. Symbolika chrześcijańska została także wykorzystana do uformowania liter – dużego „E” (w nazwie zespołu) i małego „e” (w tytule albumu). „E” pisane wielką literą przypomina trzy równoległe linie, pisane zaś małą literą przedstawia wypełnione trzy czwarte koła. Oba kształty przywołują na myśl liczbę trzy, przez to wydają się aluzją do chrześcijańskiej numerologii utożsamiającej tę liczbę z Bogiem i Trójcą Świętą¹⁷. Liczne nawiązania do symboliki i numerologii chrześcijańskiej można znaleźć choćby w znajdującym się na płycie utworze *Siedmiu nie zawsze wspaniałych*, w którym istota Trójcy Świętej zostaje nazwana „trikiem na trójkąta”. Okładka płyty wprowadza słuchaczy do koncepcji albumu, która według Kamili Czai polega na „uziemieniu Nieba”. Chodzi o trawestację historii i motywów biblijnych zakładającą przeniesienie elementów *sacrum* do sfery *profanum*¹⁸. Symbol opatrności Bożej utworzony z kolorowej posypki wskazuje porządki – Boski i dziecięcy (ostatni porządek zdaje się potwierdzać okładka edycji drugiej albumu, gdzie zrezygnowano ze słów uformowanych z posypki na rzecz wyrazów w kolorze żółtym, na które nachodzi ozdoba do ciast, tym razem jednak w kształcie kulek). Usytuowanie motywów biblijnych w kontekście *profanum* może tworzyć asocjacje z prostym, właśnie „dziecięcym” spojrzeniem na historię biblijną.

Podobne spojrzenie odnajdujemy w piosence *Bóg zapłać*, której tekst przypomina monolog dziecka próbującego wymusić na rodzicach zakup prezentów. Wrażenie to wzmagają częste w tekście piosenki anafory, powtórzenia (frazja „Daj mi!!!” pełni funkcję refrenu) i wyliczenia. Prośba czy raczej żądanie bohatera, które słyszemy w pierwszej zwrotce, jest niezrozumiałe, dopiero analiza środków poetyckich użytych w tekście piosenki naprowadza na prawdziwy sens wypowiedzi bohatera. Nagromadzenie żądań uwypukla zachłanność tej postaci, dlatego jej wypowiedź wolno odczytywać jako prezentację egoistycznych cech. Piosenkę kończy żądanie skierowane do Boga: „To mi teraz za tę moją krzywdę zapłać!” W owej skardze po-brzmiewa echo religijności pierwotnej i naturalnej, w której często dochodziło do

tami tekstów kultury, jak pojawiające się w *Czarnych kowbojach*, słowa „poprzez prerię Arizony”, zaczerpnięte z filmu *Brunet wieczorową porą* (1976, reż. S. Bareja).

¹⁷ Zob. D. Forstner, *Oko*. Hasło w: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł., oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór il., koment. T. Łozińska. Warszawa 1990.

¹⁸ Zob. K. Czaja, *CHE-go chcesz od nas, Panie? Opowieści biblijne w piosenkach Lao Che*. „Czas Kultury” 2021, nr 3.

wymiany towarowej między wierzącym a Bogiem¹⁹. Do charakterystycznych obrzędów religijności naturalnej należało całopalenie, czyli składanie ofiary z produktów rolnych, zwierząt bądź ludzi, po to, by wyprosić łaskę Boga czy bogów; czynili tak m.in. Majowie oraz Aztekowie. Poświęcenie darów bogom występowało także w judaizmie i chrześcijaństwie. W *Księdze Rodzaju* opisana została historia Abrahama, który planuje złożyć ofiarę z syna, gdyż tak nakazał Bóg. Autor tekstu piosenki *Bóg zapłać* skupia się głównie na odniesieniach do katolicyzmu. Bóg jest postrzegany w tym utworze jako istota magiczna, przypomina baśniową studnię życzeń, która na żądanie spełni zachcianki człowieka. Monetą wprawiającą studnię życzeń w działanie jest modlitwa. Można oczywiście powiedzieć, że tekst piosenki to nie modlitwa, ale raczej skarga roszczeniowego dziecka. Według *Katechizmu Kościoła katolickiego* „modlitwa jest wzniesieniem duszy do Boga lub prośbą skierowaną do Niego o stosowne dobra”²⁰. Potocznie modlitwa kojarzy się z bezrefleksyjnym wypowiedaniem formuł, ale z teologicznego punktu widzenia chodzi o coś więcej. Modlitwa to zwrot do Boga zawierający zazwyczaj inwokację i prośbę. Swoimi korzeniami modlitwa sięga do religii pierwotnych i do używanych w nich zaklęć²¹. Piosenka *Bóg zapłać* może być interpretowana jako modlitwa, w której nacisk położony jest na „prośbę”, a zarazem – jako krytyka religijności naturalnej. Dzięki zabiegowi hiperbolizacji Spięty pokazuje, jak brzmi modlitwa oparta na prośbach-żądaniach. Postawa tego, kto się w taki sposób modli, przypomina zachowanie owego dziecka, które chciałoby, aby rodzic kupił mu wszystko, co znajduje się w sklepie. Autor tekstu dewaluuje obraz Boga, przedstawiając Go jako „maszynkę spełniającą życzenia”. Podczas modlitwy dziecko skupia się raczej na prośbie niż na wychwalaniu Boga. Często są to prośby zwyczajne – o cukierki, czekoladę czy o wymarzoną zabawkę – właściwie nie różnią się one szczególnie od prośb dorosłych²². Pod względem istoty prośb i tego, jak mają się one do ludzkiej natury, bardzo ciekawa jest druga zwrotka piosenki *Bóg zapłać*, gdzie podmiot wymienia pięć upragnionych rzeczy:

Chcę obywatelstwo bez-kompleksowe.
 Chcę siedem niedziel w tygodniu,
 ale płatnych na umowę.
 Chcę, żeby się o mnie starały
 Te, co wcześniej nie chciały,
 Chcę wakacyjną sylwetkę i tytoniu
 pełną rakiетkę.

Wszystkie życzenia przypominają hierarchię potrzeb sporządzoną przez Abra-

¹⁹ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*. Przeł. J. Wierusz-Kowalski. Wstęp L. Kołakowski. Posł. S. Tokarski. Wyd. 2. Łódź 1993, s. 322–334.

²⁰ *Modlitwa jako dar Boga*. Hasło w: *Katechizm Kościoła katolickiego*, & 2559. Na stronie: <http://www.kerygma.pl/katechizm-kkk/kkk-iv-modlitwa/538-kkk-2558-2565> (data dostępu: 13 XI 2023).

²¹ Zob. M. Głowiński, *Modlitwa*. Hasło w: M. Głowiński, T. Koskiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. 2, poszerz. i popr. Wrocław 1988, s. 292.

²² Zob. M. Bessman-Paliwoda, *Jeżus daje serki czekoladowe, czyli kwiatki z dziecięcych modlitw i rozmów o Bogu*. Na stronie: <https://pl.aleteia.org/2017/01/21/dziekuje-jezusu-za-serek-czadowy-czyli-kwiatki-z-dziecięcych-modlitw-i-rozmow-o-bogu/> (data dostępu: 6 XI 2022).

hama Masłowa²³. „Obywatelstwo bez-kompleksowe” (frazja ta może być interpretowana jako ironiczne zwrócenie uwagi na kompleksy Polaków) spełnia potrzebę przynależności; płatne niedziele – spełniają potrzebę bezpieczeństwa (zapewnienie sobie bytu), kobiety, które będą się o bohatera starały – potrzebę szacunku i uznania (wcześniej go nie chciały, więc musiałyby go uznać); wakacyjna sylwetka – potrzebę samorealizacji. Jedynie rakietka tytoniu nie wpasowuje się w żadną z potrzeb, o ile nie zgodzimy się, że uzależnienie bohatera jest tak duże, iż zaspokojenie nałogu przechodzi na pierwszy plan, stając się najbardziej podstawową potrzebą fizjologiczną. Modlitwy dorosłego od modlitwy dziecka nie odróżnia więc nic prócz formy, w jakiej są wypowiedzane. W utworze dochodzi także do rozrachunku z katolickim determinizmem, według którego Bóg ma plan na życie każdego człowieka, gdyż:

człowiek, jako element przyrody materialnej, podporządkowany jest mechanizmowi rządzących nią praw, w rozstrzygnięciu i działaniu posłuszny jest zaś zawsze motywowi silniejszemu²⁴.

Jest to jeden z poglądów dotyczących wolnej woli człowieka, przeciwny indeterminizmowi antropologiczno-etycznemu. Przy czym chrześcijańska teoria moralności nie okazuje się pod tym względem jednostronna²⁵. Podążając za przekonaniem, wedle którego losy człowieka są przez Boga określone z góry, bohater piosenki zasadnie domaga się zadośćuczynienia za krzywdy, skoro Bóg „ma frajdę, aby rzeczy gmatwać”. Według tej koncepcji człowiek zostaje zwolniony z odpowiedzialności za własne życie, gdyż odpowiada za nie Stwórca. Ludowe powiedzenie „Bóg tak chciał!”, używane w momentach kryzysu, wydaje się dobrym przykładem owego sposobu myślenia. Spięty, ironizując i hiperbolizując przekaz, wyraża protest wobec takiej postawy, bunt przeciwko zrzucaniu odpowiedzialności za czyny ludzi na Boga. Tekst piosenki pobudza słuchacza do refleksji na temat ekonomii wiary. Sformułowanie „Bóg zapłaci!” pełni funkcję kościelnego podziękowania. Chociaż dosłownie może być odczytywane jako „Niech Bóg Ci zapłaci”, nie niesie ze sobą owych skojarzeń ekonomicznych, które uwypuklone zostały w tekście piosenki. Narracja katolicka często korzysta z metafor związanych z dziedziną pieniędzy: Chrystus „odkupił” winy, „zapłacił” za grzechy, „zapłacił” za grzech była śmierć²⁶.

Styl muzyczny utworu *Bóg zapłaci* przypomina brzmienia chórów *gospel*, szczególnie we fragmentach, w których muzycy śpiewają: „Daj mi!!!” Podczas wykonywania piosenki muzycy eksponują mocno grę na organkach – ich brzmienie przypomina Hammonda (instrument ten stanowi nieodłączną część muzyki w stylu *gospel*). Refren śpiewany jest na parę głosów, co sprawia wrażenie, jakby wykonywał go właśnie chórek śpiewający *gospel*. Na drugim planie utworu znajdują się gitara i perkusja, która wybijają w refrenie werbel, na drugim i czwartym akcencie metrum w taki sposób, że kojarzy się on z klaskaniem (co także typowe dla stylu

²³ A. Masłow, *Motywacja i osobowość*. Przeł. J. Radzicki. Wyd. 2. Warszawa 2009, s. 62–76.

²⁴ W. Łydka, H. Juros, *Wolność*. Hasło w: *Słownik teologiczny*. Red. A. Zuberbier. Wyd. 2, rozszerz. Katowice 1998, s. 644.

²⁵ Zob. *ibidem*, s. 645.

²⁶ Zob. m.in. Rz 6, 23. Wszystkie odwołania do Biblii podaję według edycji: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. *Biblia Tysiąclecia*. Wyd. 10. Poznań 2004.

gospel), a nawet pojawia się element *call and response*²⁷. Muzyka *gospel* ma chwalić Boga, ogłaszać dobrą nowinę, ale tekst utworu *Bóg zapłać* nie współgra z tą zasadą, co powoduje dysonans o charakterze – jak duża część utworów Lao Che – ironicznym. Wybór tego gatunku muzycznego do piosenki będącej tak naprawdę żądaniem skierowanym do Boga wydaje się groteskowy. Jest to przejaw postmodernistycznej gry z konwencjami, mającej tutaj za podstawę trawestację. Z jednej strony, muzyka naprowadza na konkretną ścieżkę interpretacji, z drugiej zaś wzmacnia tym samym przekaz tekstu. Połączenie tekstu z medium, jakim jest muzyka, pozwala na lepsze zobrazowanie sytuacji lirycznej przez klimat muzyczny (odwołanie się do konkretnego gatunku muzycznego), sposób śpiewania, ton oraz powtórzenia fragmentów tekstu. Aby podkreślić przedstawiony w tekście obraz modlitwy – jako ładnie wypowiedzianego żądania – Śpięty w interpretacji muzycznej tekstu wiele razy powtarza frazy „Daj mi!!!” i „Bóg zapłać!!!” Oprócz ukazania oczywistego egoizmu podmiotu fragmenty te służą również zbudowaniu formalnego podobieństwa do modlitwy – szczególnie takiej, w której na pierwszym miejscu znajdują się prośby. Częste powtórzenia tej samej formuły zdają się nawiązywać do modlitwy powszechnej, która wypowiedzana jest w czasie mszy po wyznaniu wiary. Po każdej prośbie skierowanej do Boga przez diakona lub lektora wspólnota wypowiada tę samą frazę – zazwyczaj „Wysłuchaj nas, Panie!” Słowa „Daj mi!!!” możemy zaklasyfikować jako refren, który pojawia się dwa razy w piosence. Refren został ułożony z dwóch czterotaktowych sekwencji akordów, a w każdej sekwencji słowa „Daj mi!!!” są wypowiedzane cztery razy. Wolno to interpretować jako odniesienie do liczby intencji w modlitwie powszechnej, których także jest cztery, lecz równie dobrze częstotliwość występowania owego wyrażenia może wynikać z natury piosenki. O podobieństwie do modlitwy powszechnej świadczy za to wyraźnie fakt, że słowa „Daj mi!!!” są wyśpiewywane przez chór, a nie przez głównego wokalistę – ten jedynie wtóruje wesołym „hej!” Ów zabieg oczywiście służy zbudowaniu nawiązania muzycznego do stylu *gospel*, lecz zarazem wskazuje na egoizm już nie tylko podmiotu piosenkowego, lecz całej wspólnoty wiernych. Wszak, jeśli spojrzymy na książeczkę dołączoną do wydania płyty z roku 2008, na pierwszej stronie zauważymy, że osoby „robiące chórki” określane są jako „chór wiernych”.

Na podobnie ciekawą ścieżkę interpretacji nakierowują nas różne sposoby śpiewania wykorzystane w piosence. Pierwsza zwrotka wykonywana jest półgłosem, bez większej ekspresji, tak jakby bohater się wstydził wypowiedzanych słów. W drugiej zwrotce głos staje się pełny, donośny, z nałożonym na niego drugim głosem wyśpiewującym tę samą linię melodyczną, lecz z efektem wokalnym budki telefonicznej, co przez swoje przytłumione brzmienie wywołuje efekt, jakby bohater mówił przez słabej jakości mikrofon – być może do wspólnoty powtarzającej w refrenie frazę „Daj mi!!!”²⁸. W *bridge*-u (w przejściu między kolejnymi elementami piosenki), kiedy

27 Tzn. zawołań i odpowiedzi. Sposób ten polega na powtarzaniu po soliście fragmentów utworu przez chór.

28 Nałożenie efektu budki telefonicznej na wokal przypuszczalnie stanowi również nawiązanie do piosenki *Drogi Panie*, znajdującej się na albumie. Bohater wyśpiewuje w refrenie słowa: „nie będę do Pana telefonował”, co ma symbolizować zerwanie relacji między nim a Bogiem. Stąd użycie tego efektu w piosence będącej modlitwą – czyli „rozmową” z Bogiem – wydaje się chwytem autoironicznym.

bohater wyrzuca Bogu niespełnienie obietnicy szczęśliwego życia, jego głos zamienia się w krzyk. Nie jest to zaznaczone modyfikacją donośności linii melodycznej wokalu, ale śpiewem przez „ściśnięte gardło” połączonym z lekkim chrypieniem i melodią opartą na wysokich tonach z minimalnymi skokami interwałowymi. Zmiany w sposobie śpiewania i intonacji pozwalają dostrzec narastającą frustrację bohatera oraz rozróżnić rodzaje modlitwy: zwrotka śpiewana półgłosem może symbolizować modlitwę wewnętrzną, druga zwrotka wykonywana normalnym głosem – modlitwę wypowiedzaną przed wspólnotą, a ostatnia – głośną modlitwę zniecierpliwionego podmiotu, który wygarnia Bogu wszystkie niespełnione obietnice.

Czarne Kowboje

Na płycie *Gospel* znajduje się utwór na pozór nie pasujący do albumu koncepcyjnego, którego spoiwem jest problematyka religijna. Piosenka *Czarne Kowboje* tytułem, tematyką i warstwą muzyczną nawiązuje do westernu. Muzycznie objawia się to użyciem charakterystycznych dla westernu instrumentów: cowbella, gitary akustycznej, na której odtwarzane są typowe dla westernu riffy, dzwonek oraz tamburynu. Na styl westernowy wskazuje także rytm wygrywany przez instrumenty, składający się z ósemki i dwóch szesnastek – brzmienie takie kojarzy się ze stukaniem cwałującego konia. W warstwie dźwiękowej piosenki pojawiają się odgłosy przypominające dźwięki dobiegające z ekranów podczas oglądania westernu – rżenie konia i wyrazy dźwiękonaśladowcze, np. „Łuhu łaha”. Tekst piosenki pod względem formalnym przywodzi na myśl western, jedynie w warstwie tematycznej od niego odbiega. *Czarne Kowboje* są monologiem człowieka wewnętrźnie skonfliktowanego, który skupia całą uwagę na własnych myślach. Mimo że bohater utworu nazywa je „braciszkami” – „Was braciszkwowie czarni czule przytulę, / przeganiać was chcę przestać” – ostatecznie myśli okazują się niemile widziane. Tekst utworu stanowi zapis zmagania człowieka pogubionego, próbującego uspokoić swoje myśli:

byleby gaz uisćić, będziemy sobie pichćić,
 będziemy sobie mieszkać.
 Was braciszkwowie czarni czule przytulę,
 przeganiać was chcę przestać.

Bohater utworu *Czarne Kowboje* stara się udobruchać „braciszków”, ponieważ nie chce zasnąć. Gotowy jest nawet „paluchy w drzwiach przytrzasnąć”, aby „nie zasnąć”. Sen stanowi nośnik podświadomości, kiedy śpimy to, co wyparte, dochodzi do głosu. Prawdopodobnie człowiek przedstawiony w piosence boi się tego, co zobaczyłby podczas snu. Chęć ułagodzenia „swoich gości” można interpretować przez odwołania do dwóch fragmentów z *Ewangelii według św. Mateusza*. Pierwszy pochodzi z rozdziału, w którym Jezus przepowiada zniszczenie Jerozolimy oraz swoją śmierć i ponowne przyjście:

Czuwajcie więc, bo nie wiecie, w którym dniu Pan wasz przyjdzie. A to rozumiejcie: Gdyby gospodarz wiedział, o której porze nocy złodziej ma przyjść, na pewno by czuwał i nie pozwoliłby włamać się do swego domu. Dlatego i wy bądźcie gotowi, bo w chwili, której się nie domyslicie, Syn Człowieczy przyjdzie. [Mt 24, 42–44]

Drugi fragment znajduje się w przypowieści o pannach roztropnych i nieroz-

sądnych która jest zwieńczona słowami: „Czuwajcie więc, bo nie znacie dnia ani godziny” (Mt 25, 13). Oba ustępy *Pisma Świętego* odnoszą się zatem do paruzji, a także do sądu zapowiadanego w *Apokalipsie św. Jana*. Z pozoru western i apokalipsa nie mają ze sobą nic wspólnego – w popkulturze jednak pojawiają się takie powiązania. Połączenia gatunku westernowego z opisem apokalipsy dokonał w 1975 roku Lucio Fulci, reżyserując *Czterech jeźdźców apokalipsy (I quattro dell'apocalisse)*. Film należy do wspomnianego gatunku, a tytułem odwołuje się do fragmentu *Apokalipsy św. Jana* (6, 1–8). Skojarzenie czterech jeźdźców apokalipsy z kowbojami zbudowane jest na prostej analogii. Kulturowe przedstawienia jeźdźców apokalipsy ukazują ich jako postaci jeżdżące konno, siejące zamęt i zniszczenie. Obraz jeźdźców w piosence odbiega od wizji biblijnej. Odbiorca utworu otrzymuje szczątkowe dane, dowiaduje się, że są to figury „ochrypło-czarno-ponure”, „braciszkiwie czarni”, „gnoje”. Charakterystyka jeźdźców przypomina opis negatywnych myśli, które bohater piosenki utożsamia z jeźdźcami apokalipsy. Przypuszczalnie właśnie taka interpretacja tłumaczy gramatyczną nieścisłość pojawiającą się w tytule. Kowboje powinni być „czarni”, bo mają rodzaj męskoosobowy. Użyte słowo „czarne” należy do rodzaju niemęskoosobowego, tego samego, co „myśli”. Jeśli potraktujemy kowbojów jako reprezentację myśli, tytuł staje się czytelny, gdyż ozna-
czyłoby popularne wyrażenie „czarne myśli”.

Oprócz sensu biblijnego możemy szukać w piosence opisu stanów chorobowych. Na zaburzenia psychiczne wskazuje fraza: „należycie do mnie, czy do mojego we mnie wroga?” Osobowość podmiotu w utworze jest przedstawiana jako rozbita. Człowiek wypowiadający owe słowa walczy z demonami zjawiającymi się w jego głowie pod postacią myśli. Dwuwers: „będę czekał, nie zasnę, / paluchy w drzwiach przytrzasnę, nie zasnę”, można zinterpretować jako objaw depresji, której często towarzyszy bezsenność²⁹. Powtórzenie „nie zasnę” wolno odczytać jako symptom zaburzeń psychicznych, tak samo jak słowa: „postaram się nie zmrużyć oka, / gdy przyjadą do mnie moje myśli”. „Ochrypło-czarno-ponurym” myślom towarzyszą myśli autoagresywne. Jako urzeczywistnienie się myśli należałoby odczytać słowa: „paluchy w drzwiach przytrzasnę”, które da się traktować jako intencjonalne działanie osoby zmagającej się z chorobą. Podmiot utworu, chcąc poradzić sobie z nawiedzającymi go myślami, zwraca się do nich:

Przemówicie do mnie, ja wysłucham,
co macie do powiedzenia.
Bo żeby się obudzić, muszę poznać
datę i miejsce waszego urodzenia.

Działanie podjęte przez bohatera utworu *Czarne Kowboje* wydają się zgodne z nurtem terapii psychodynamicznej, która w dużym stopniu czerpie z teorii psychoanalizy, a w której nacisk położony jest na odkrycie źródeł problemów, po to, aby je wyeliminować³⁰. Dlatego podmiot, żeby się wyleczyć, musi poznać „datę i miejsce” powstania tych myśli. Do ciekawych zabiegów zalicza się użycie czasowni-

²⁹ Zob. A. Wojtas, S. Ciszewski, *Epidemiologia bezsenności*, „Psychiatria” 2011, nr 3.

³⁰ Zob. L. Grzesiuk, wstęp w: *Psychoterapia. Podręcznik akademicki. Teoria*. Red. nauk. L. Grzesiuk. Warszawa 2005, s. 26.

ka „obudzić się” w kontekście pozbycia się myśli. Bohater piosenki nie śpi, ponieważ składa deklarację: „nie zasnąć” – a jednak chce się obudzić. To kolejny element wskazujący na zaburzenia psychiczne, szczególnie depresję, w której ludzie często wydają się na poły obecni, na poły niczym w transie. Preria, gdzie dzieje się akcja piosenki, kojarzy się z pustkowiem, z samotnią, z suchością, zazwyczaj w popkulturowym obrazie prerii ukazane są biegające pustynne, które wyglądają jak kule z wyschniętych krzaków. Scenerię taką można interpretować jako pustkę nie tyle geograficzną, ile wewnętrzną. Także epitet „ochrypło-czarno-ponure” będzie nasywał skojarzenie z depresją (często mówi się, że ma się wtedy „czarne” albo „ponure” myśli).

Ostatnie słowa piosenki: „jadą Czarne Kowboje, / w pistoletach mają ołowiano-chujowe nastroje”, podkreślają stan chorobowy jej bohatera, który w starciu ze swoimi myślami może albo trwać w depresji określonej jako „chujowe nastroje”, albo może wybrać „olów” – samobójstwo. Według *Apokalipsy św. Jana* (6, 1–8) jeźdźcy to kolejno: Zwycięzca, Wojna, Głód i Śmierć. Osoba chora na depresję zmagają się z problemami, których figurami wydają się czterej jeźdźcy z *Apokalipsy*. Człowiek chory toczy wewnętrzną wojnę, śmierć wynikająca z samobójstwa jest dla niego realnym zagrożeniem. Być może, pierwszy jeździec – Zwycięzca, pełni rolę piewcy nadziei na to, że w walce z depresją da się zwyciężyć. Owo wprowadzenie tradycji apokalipsy do piosenki sprawia, że staje się ona dziennikiem depresji. Przypuszczalnie przedstawienie depresji jako jeźdźców apokalipsy (lub na odwrót) jest wyrazem krytyki prawa kościelnego. Wszak słowa „w pistoletach mają ołowiano-chujowe nastroje” sugerują, że bohater myślał o samobójstwie.

Jak wspomniałem na początku artykułu, warstwa muzyczna albumu w większości stylizowana jest na muzykę filmową z westernu (dzięki instrumentom, jak *cowbell*, ale też za sprawą nieodłącznego symbolu westernu, czyli grupy rytmicznej znanej z uwertury Gioacchina Rossiniego *Wilhelm Tell*). Wykorzystanie konkretnych instrumentów bądź grup rytmicznych w muzyce filmowej ma wzmocnić wrażenia przekazywane obrazem, tworząc tym samym repertuar instrumentów, rytmu czy melodii charakterystycznych dla danego gatunku filmowego. W piosence *Czarne Kowboje* odwołanie do muzyki westernu służy jednak nie tylko budowie klimatu, lecz – tak jak w muzyce filmowej – uwydatnieniu przekazu wizualnego. Wpisanie historii o człowieku zmagającym się z własnymi myślami w poetykę westernu pozwala na uruchomienie kontekstu, który nie został wyrażony w tekście.

W wielu filmach o tematyce westernu pojawia się scena ostatecznego pojedynku między złączycą a głównym bohaterem odbywającego się w samo południe. Co ciekawe, w relacji do analizowanego utworu można odczytać ową scenę czy nawet figurę pojedynku na dwa sposoby. Pierwszy to wymiar słowny pojedynku – ostatecznie walka wewnętrzna z myślami jest potyczką słowną rozdartego wewnętrznie człowieka. Drugi sposób odnosi się właśnie do popkulturowego obrazu ukazywanego w filmach westernowych. Zgodnie z zasadami panującymi w tego rodzaju produkcjach tylko jeden uczestnik pojedynku może przeżyć. W *Czarnych Kowbojach* również pojawia się element pojedynku, wyrażony wyłącznie przez muzykę. Po muzycznym *intermezzo* zmieniającym się w najbardziej typową muzykę westernu (właściwie cała warstwa rytmiczna oparta jest na grupie rytmicznej ósemki i dwóch szesnastek) bohater mówi o jadących tytułowych Czarnych Kowbojach. Przy wyppo-

wiadaniu ostatniego wersu: „jadą Czarne Kowboje, / w pistoletach mają łożowianochujowe nastroje”, głos bohatera powoli słabnie, wydłużając wypowiedziane kolejne słowa. W tym samym czasie muzyka urywa się, co zaznaczone zostało ostrym uderzeniem w półotwartą *hi-hat*. Następnie pojawiają się dźwięki trzeszczenia płyty winylowej (to może być dźwięk wydobywający się po skończeniu odtwarzania płyty) oraz niskiego jęku – wolno je interpretować jako agonalne rżenie osoby, która przegrała pojedynek. Fragment ten wydaje się ciekawy pod względem oddania filmowej sceny westernowego pojedynku przez muzykę. Choć film dysponuje większą liczbą chwytów, zespół, korzystając z konotacji dźwiękowych, brzmienia czy rozwiązań muzycznych, stworzył odpowiednik muzyczny obrazu sceny filmowej. Na taką interpretację owej sekwencji dźwięków pozwala koncepcja Edwarda Balcerzana, który rozumie gatunek jako powtarzalną kombinację chwytów – decydujących o kompozycji (morfologii) tekstu, komunikacyjnie ukierunkowanych i zdeterminowanych przez materiał oraz technikę przekazu (medium)³¹.

Scenę pojedynku możemy uznać za pewien powtarzalny schemat w westernach, do którego opisu używa się właściwej dla filmu kombinacji chwytów. Choć niewykonalne byłoby oddanie w pełni sceny pojedynku z filmu przez muzykę, artystom z zespołu udało się za pomocą zabiegów muzycznych jednak wykreować wariant dźwiękowej sceny pojedynku. Po chwilowej ciszy – podczas której słuchacze czekają na wynik pojedynku – zaczyna grać instrument strunowy przypominający bałajkę, dołącza do niego wokalista śpiewający od nowa pierwszą zwrotkę, akompaniuje mu męski krzyk, intonując w dół na pierwszą ćwierćnotę metrum oraz intonując w górę na trzecią ćwierćnotę. Muzyka przyspiesza do początkowego tempa, a surowej warstwie muzycznej zaczynają towarzyszyć inne instrumenty – perkusja, gitara, nawet akordeon. Bałajka, akordeon, okrzyki w akcentowanych miejscach i przyspieszające tempo – przez pryzmat znaczeń implikowanych przez kod kulturowy zdają się nawiązywać do rosyjskiej muzyki ludowej³². Jednakże nie same te instrumenty świadczą o odwołaniu do rosyjskiej muzyki ludowej, ale pojawiające się także trawestacje cytatu muzycznego, wyrażane przez grupy rytmiczne oraz niektóre skoki interwałowe, tożsame z utworem *Kalinka*³³.

Być może, w tym cytacie muzycznym ważny jest nie tyle sam utwór i to, co sobą reprezentuje, ile kojarzony z nim charakterystyczny taniec. Trepak to rosyjski taniec ludowy, w którym występuje dużo skoków, przysiadów, wyrzutów nóg, tupania czy nawet klaskania. Istotny w trepaku okazuje się jego wymiar wspólnotowy, gdyż taniec ten wykonuje się w grupie. Na odczytanie owego nawiązania pozwala skojarzenie kowboi nie z popkulturowym obrazem rewolwerowców, lecz z pasterzami –

³¹ E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*. W zb.: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000, s. 88.

³² Warto zauważyć, że podobne elementy muzyczne są uwydatniane w przedstawieniach rosyjskiej muzyki ludowej w filmach, np. w *Skrzypku na dachu* (1971, reż. N. Jewison), w piosence *L'chaim*.

³³ Rytm zarówno w omawianym fragmencie *Czarnych Kowbojów*, jak i w *Kalince* opiera się na grupie ćwierćnoty i dwóch ósemek, a linia melodyczna – na małych interwałach, takich jak sekunda mała, sekunda wielka, tercja mała oraz tercja wielka. Rozpoznawalna linia melodyczna z *Kalinka* zmieniona jest w *Czarnych Kowbojach* na zasadzie zmiany relacji dźwiękowej między pierwszym dźwiękiem a drugim z tercji na prymę – co wpisuje się w harmonię linii melodycznej.

którymi przecież byli. O wiele łatwiej wtedy przyjąć, że to pasterze wykonują ludowy taniec, a nie hollywoodzkie gwiazdy w ponczo, kapeluszu i z rewolwerem w kaburze. Jeśli sensy implikowane przez ten taniec zestawimy z tekstem piosenki, zobaczymy, że bohater po fragmencie mówiącym o ostatecznej „westernowej” walce ze swoimi myślami powoli godzi się z nimi, co symbolizuje cytat muzyczny z *Kalinka*, z którym kojarzy się trepak. Bohater zmagający się ze swoimi myślami nie mógłby przecież wykonywać z nimi ludowego tańca. Za tym, że muzyka i związany z nią taniec oznaczają stopniowe godzenie się bohatera ze swoimi myślami, przemawia fakt, że w tym fragmencie muzyka zaczyna się powoli i powoli przyspiesza do normalnego tempa. Połączenie tych dwóch elementów – tańca oraz terapii – z początku może wydawać się dziwne, lecz warto zauważyć, iż występują nurty terapii tańcem. Choreoterapia to jeden z nich, opiera się on na tańcu, ćwiczeniach muzyczno-ruchowych, a także na improwizacjach ruchowych, które, realizowane w grupie czy indywidualnie, mają pomóc pacjentowi osiągnąć dobrostan psychiczny³⁴.

Zbawiciel Diesel

Zbawiciel Diesel to utwór, gdzie na pierwszy plan wysuwają się charakterystyczne dla postmodernizmu parodia i gra. Elementy te często można dostrzec w piosenkach Lao Che, a szczególnie na płycie *Gospel*, której koncept zasadza się, jak pamiętamy, na „uziemieniu Nieba”. Bogusław Gryszkiewicz zauważył, że pierwiastek komiczny – objawiający się ironią i parodią – jest typowy dla twórców postmodernizmu³⁵. Parodię postmodernistyczną, rozpoznawaną jako gatunek reprezentatywny dla tego kierunku, cechuje „ironiczny dystans do przywoływanych wzorców”³⁶. Parodia ta opiera się zwykle na trawestacji lub ma za podstawę wzorce zaczerpnięte z burleski, co także możemy dostrzec na płycie *Gospel*, ponieważ pomysł tego albumu polega na trawestacji wątków należących do sfery *sacrum* i sprowadzeniu ich do poziomu *profanum*.

Gryszkiewicz zaznaczył, że komizm postmodernistyczny jest często intertekstualny, z kolei w sięganiu do filmów oraz innych tekstów kultury wyróżnia go ów ironiczny dystans³⁷. Również w tekstach Spiętego znajdziemy nawiązania do popkultury. Komizm postmodernistyczny przejawia się w grach z konwencjami, a właściwie polega na ich przekraczaniu (nieradko tak, by efekt szokował), co możemy zauważyć choćby w *Zbawicielu Dieslu*. Charakter parodystyczny piosenek Lao Che na płycie *Gospel* wolno odczytywać na dwa sposoby. Muzycy tworzą swoje utwory w stylu rocka alternatywnego. Rock, jako jeden z ważniejszych gatunków kontrkultury, niesie za sobą sprzeciw wobec establishmentu oraz jego wartości. Tak typową dla Lao Che ironię użytą przeciwko wartościom religijnym możemy uznać za prze-

³⁴ Więcej na temat terapii tańcem zob. K. Tłuczek, *Ruch, taniec, symbolika ciała jako formy transgresji konstruktywnej „ku sobie”*. „Civitas Hominibus” t. 9 (2014). Zob. też *Psychoterapia tańcem i ruchem. Teoria i praktyka*. Red. Z. Pędzich. Sopot 2014.

³⁵ B. Gryszkiewicz, *Śmiech postmodernistów*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” t. 1 (2002).

³⁶ *Ibidem*, s. 35.

³⁷ *Ibidem*, s. 37–38.

jaw kontrkulturowej specyfiki twórczości tej grupy. Choć w odniesieniu do innych piosenek zespołu owo wytłumaczenie by wystarczyło, gdyż często znajdujemy w nich pierwiastek krytyczny, w *Zbawicielu Diesla* (mimo obrazoburczego, mogłoby się wydawać, tytułu) większy nacisk jest położony na zabawę niż na krytykę. Już w samym zabiegu „uziemiaenia Nieba” prawdopodobnie kryje się odpowiedź na pytanie o sens parodii. W przypadku omawianych przeze mnie utworów wspomniany zabieg łączy się z teorią dołu materialno-cieleśnego Michaiła Bachtina³⁸. W piosence *Siedmiu nie zawsze wspaniałych* zamykającej płytę w pierwszej edycji i zarazem otwierającej w reedycji padają słowa:

Myszę: oko, czemu to właśnie oko?
Czemu to nie noga zamiast oka?

Słowa odnoszące się do symbolu Boskiej opatrności – oka wpisanego w trójkąt – zdradzają, że utwór zasadza się na koncepcie przeniesienia materialno-cieleśnej góry (wyrażonej poprzez „oko”) na materialno-cieleśny dół (zobrazowany „noga”). Według Bachtina proces taki służy karnawalizacji symboli kultury oficjalnej. Choć w koncepcji karnawalizacji dopatrywano się antyfeudalnego czy antysystemowego znaczenia, obecnie podkreśla się jej ludyczny wymiar. Wydaje się, że karnawał pojmowany jako czas zabawy i odwrócenia porządku społecznego stanowi klucz do zrozumienia *Zbawiciela Diesla*.

Piosenka opowiada o Zbawicielu – Jezusie Chrystusie, który pędzi motorem po drodze, by dojechać do „braci i siostr” – przypuszczalnie Jego wyznawców. Na takie rozpoznanie pozwala fakt, iż forma „bracia i siostry” jest często używana w Kościele do zaznaczenia jego wspólnotowości. Postmodernistyczna zabawa opiera się na parodii i grach słownych. Trudno znaleźć opowieść biblijną, która odpowiadałaby historii o jadącym na motorze Chrystusie. Na trop biblijny naprowadza ostatni wers tekstu piosenki: „Rumba de la Jerozolima”. Rumba to taniec towarzyski wywodzący się z Kuby, często nazywany „tańcem miłości”. *Pieśni nad Pieśniami* jest zbiorem utworów, które przedstawiają relacje kochanków. Egzegeci biblijni interpretują Oblubienica jako Chrystusa, Kościół zaś jako Oblubienicę. Św. Paweł w *Liście do Efezjan* napisał:

bo mąż jest głową żony, jak i Chrystus – Głową Kościoła: On – Zbawca Ciała. Lecz jak Kościół poddany jest Chrystusowi, tak i żony mężom – we wszystkim. Mężowie miłujcie żony, bo i Chrystus umiłował Kościół i wydał za niego samego siebie [...]. [Ef 5, 23–25]

Porównanie relacji małżeńskiej do relacji Chrystusa z Kościołem pozwala podobnie interpretować księgę biblijną, która opowiada o dwóch kochankach. W ósmej pieśni znajduje się identyczny opis do tego zaprezentowanego w piosence *Zbawiciel Diesla*. W *Pieśni nad Pieśniami* Ukochany (Jezus) pędzi przez góry i lasy do swojej Oblubienicy (Kościola):

Oblubienica: Cicho! Ukochany mój!
Oto on! Oto nadchodzi!

³⁸ M. Bachtin, *Obrazy dołu materialno-cieleśnego w powieści Rabelais'go*. W: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*. Przeł. A. i A. Goreniewie. Oprac., wstęp, koment., weryfikacja przekł. S. Bałbus. Kraków 1975.

Biegnie przez góry,
 skacze po pagórkach.
 Umiłowany mój podobny do gazeli,
 do młodego jelenia.
 Oto stoi za naszym murem,
 patrzy przez okno, [Pnp 2, 8–9]

Parodia w piosence nie kończy się jednak na samym „uziemieniu Nieba” i sprowadzeniu treści zapisanych w *Pieśni nad Pieśniami* do wizji Jezusa jadącego na motorze. Miłość, motor, kochanek pędzący na spotkanie – to motywy typowe dla romansów drugiej połowy XX wieku. Symbolika ta wyrastała z subkultury hippisowskiej i pojawiła się w wielu filmach, w których motor był wyznacznikiem wolności, np. w produkcji *Easy Rider* (Swobodny jeździec) (1969, reż. Dennis Hopper), gdzie para hippisów wybiera się w podróż przez Amerykę. Motyw wolnego jeźdźca został później zaadaptowany do filmów romantycznych. Znajdziemy go m.in. w *Buntowniku bez powodu* (*Rebel Without a Cause*) (1955, reż. Nicholas Ray), w *West Side Story* (1961, reż. Robert Wise) oraz w *Grease* (1978, reż. Randal Kleiser). Konwencja filmu romantycznego pozwala interpretować postać harleyowca jako bohatera bez skazy i kochanka upragnionego przez kobiety. Połączenie postaci Jezusa z postacią harleyowca współtworzy parodystyczny wydźwięk piosenki. Jeśli się zastanowić, to Jezus ma więcej wspólnego z wolnym buntownikiem, niż by się z początku wydawało. Jezus nie akceptuje ustalonych schematów społecznych. Wystarczy przywołać dwie sytuacje – kiedy Chrystus denerwuje się na sprzedawców w synagodze i niszczy ich stragany (J 2, 13–15) lub gdy nie pozwala ukamienować kobiety oskarżonej o cudzołóstwo (J 8, 1–11). Prócz charakterystycznej dla postmodernizmu gry konwencjami Spięty używa w piosence *Zbawiciel Diesel* także gier słownych:

Motor zapuści, migacz wypuści, a jużci
 jest blisko i bierze wiraże,
 otworzmy mu bracia i siostry serca garaże.

Użyte w ostatnim wersie przytoczonego fragmentu wyrażenie „serca garaże” przywodzi na myśl związek frazeologiczny „otworzyć przed kimś serce”, który oznacza zwierzanie się komuś³⁹. Kościół katolicki przypisuje wielką wagę do symboliki serca, utożsamiając je z miłością i duszą. Stąd w wypowiedziach ludzi związanych z Kościołem często pojawia się wezwanie „otworzmy nasze serca Jezusowi”⁴⁰. Spięty bawi się aluzjami religijnymi, skoro Jezusowi trzeba otworzyć serca, to Jezusowi pędzącemu na motorze trzeba także otworzyć garaż swojego serca. Wydaje się, że oprócz „garaży serca” kolejną aluzją do kultury chrześcijańskiej jest użycie słowa „wiraż” na określenie zakrętu. Możemy to interpretować jako odniesienie do kościel-

³⁹ *Otworzyć przed kimś serce*. Hasło w: *Współczesny słownik frazeologiczny*. Red. P. Fliciński. Poznań 2012, s. 275.

⁴⁰ Różne wersje wspomnianego frazeologizmu można zauważyć w wypowiedziach hierarchów kościelnych, np. papieża Benedykta XVI (na stronie: <https://deon.pl/kosciol/otworzmy-serca-na-przyjecie-jezusa,89469> <data dostępu: 9 II 2023>) lub abpa T. Wojdy (na stronie: https://www.rmf24.pl/raporty/raport-boze-narodzenie/fakty/news-abp-wojda-w-oredziu-na-boze-narodzenia-otworzmy-serca-na-jez,nld,5728315#crp_state=1 <data dostępu: 9 II 2023>).

nych witraży. Lecz co znaczy, że Jezus bierze wiraże, które można połączyć z witrażami? Odczytanie popkulturowe przywodzi od razu na myśl filmy akcji, gdzie postać na motorze przebija się przez okna i szyby. Popularna seria *Szybcy i wściekli* (*Fast & Furious*) wykorzystuje sceny, w których pojazd przejeżdża przez szybę. Ową scenę parodiują nawet filmy klasy B, np. *Nie zadzieraj z fryzjerem* (*You Don't Mess with the Zohan*) (2008, reż. Dennis Dugan), gdzie bohater wypada przez szybę podczas pościgu za czarnym charakterem. Z zestawienia owej figury z bohaterem piosenki wychodzi absurdalny obraz Jezusa – nie dość, że harleyowca, to jeszcze protagonisty filmu akcji, który na motorze przebija się przez kościelne okna. Prawdopodobnie więc „wiraż” i „witraż” to niezamierzona przez Śpiętego zbieżność wyrazów, gdyż obraz, który nasuwa to skojarzenie, jak już wspomniałem, jest absurdalny.

Podobne obrazy pojawiają się jednak w popkulturze, np. z krótkometrażowego filmu *Wielkie konflikty*. Odc. 3: *Jezus vs Bóg* (*Great Conflicts*. Ep. 3: *Jesus vs. God*) (2015, reż. Grupa Filmowa Darwin) dowiadujemy się, iż Jezus po ukończeniu 40 roku życia miał zyskać umiejętność latania, a ostatecznie miał dożyć 700 lat, strzeląc laserami z oczu i wprowadzić porządek na ziemi w ramach projektu „utopia”⁴¹. Należy również przypomnieć, że nie są to pierwsi twórcy przedstawiający Jezusa jako superbohatera strzelającego z oczu laserami, gdyż zbliżony mem krąży w Internecie od wielu lat, co doprowadziło do stworzenia komiksu *The Bible 2: Hail to the King of the Jews, Baby!*⁴². Na okładce książki widzimy Jezusa ujeżdżającego jedno-rożca, strzelającego laserami z oczu oraz trzymającego dwa karabiny maszynowe, a sama historia ma kształt opowieści o superbohaterach. Taka interpretacja piosenki *Zbawiciel Diesel* na podstawie analizy tylko jej tekstu – nawet jeśli ma się świadomość ironiczności innych utworów na płycie *Gospel* – wydaje się przesadzona. Z pomocą znów przychodzi warstwa muzyczna, która tu przypomina ścieżkę muzyczną do filmu szpiegowskiego. Oprócz samego klimatu takiej muzyki tworzono dzięki różnym efektom (np. przez imitowanie syreny alarmowej na syntezatorze) w piosence *Zbawiciel Diesel* pojawiają się też charakterystyczne instrumenty (m.in. bongosy kojarzone z serii filmów o Jamesie Bondzie czy cyklu *Mission: Impossible* (Misja: Niemożliwe)). Muzycy wykorzystali ponadto motyw znany z serii *Mission Impossible*, który postanowili lekko zmienić. Po przepisaniu obydwu motywów – z serii filmów szpiegowskich oraz z omawianej tu piosenki Lao Che – i nadaniu im identycznej tonacji uwidacznia się wiele podobieństw:



(Zbawiciel Diesel)



(Mission Impossible)

41 Zob. na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=B7TW2KQYHfY> (data dostępu: 22 V 2023).

42 Z. M. Thomas, *The Bible 2: Hail to the King of the Jews, Baby!* B.m., 2019.

Jak można zauważyć, motyw ze *Zbawiciela Diesla* różni się od motywu z *Mission Impossible* tym, że zaczyna się o ósemkę wcześniej, choć na obu liniach akcenty rozłożone są na te same dźwięki; pominięta zostaje jedna środkowa ósemka oraz zmienia się dźwięk początkowej sekwencji. W *Zbawicielu Dieslu* sekwencja rozpoczyna się od skoku o kwintę w górę, podczas gdy motyw z *Mission Impossible* zawiera dwa skoki o tercję w dół, co również – jeśli pominąć środkowy dźwięk, jak to ma miejsce w piosence Lao Che – jest kwintą. Wydaje się, iż z chęci zachowania relacji interwałów, pomocnej przy rozpoznaniu w piosence nawiązania do motywu z filmu akcji, dźwięki inicjujące te dwa motywy różnią się od siebie. Nie zmienia to faktu, że przy jednoczesnym odtworzeniu obu motywów słychać dużą zbieżność. Najdłuższe dźwięki, które również są najbardziej akcentowane, występują w tej samej wysokości i są zbliżonej długości (krócej trwająca nuta w motywie ze *Zbawiciela Diesla* jest rozwiązaniem formalnym, wynikającym z różnicy w metrum⁴³). Poza tym relacje między dźwiękami pozostają te same – akcentowane miejsca co takt przechodzą o pół tonu w dół. Oprócz samego riffu opartego na motywie z serii szpiegowskich filmów akcji artyści Lao Che wprowadzili do swojego utworu cały, niezmienny motyw, który grany jest w tle – bardzo cicho – na syntezatorze. Choć spostrzeżenia te mogą wyglądać na nieistotne, rozszerzają pole interpretacji o kolejne popkulturowe konteksty, w tym o parodie, które dla *Zbawiciela Diesla* stanowią właściwie podstawowy punkt odniesienia.

Mimo elementów absurdu wprowadzanych do utworu przez muzyczne i tekstowe nawiązania do popkultury, pozostałe okoliczności towarzyszące powstaniu piosenki zdają się sugerować jednoznacznie jej charakter oparty na stylu *gospel*. Oprócz wskazujących na to bezpośrednich zwrotów podmiotu do słuchacza jak „on jedzie do Ciebie” czy „otwórzmy mu bracia i siostry serca garaże”, na trop ten naprowadza pojawiający się w zwrotce pogłos, który możemy skojarzyć z echem nierzadko występującym podczas mów wygłaszanych w kościele, a wynikającym z akustyki tego miejsca. Utożsamienie sytuacji lirycznej ze stylem *gospel* pozwala uznać słowa piosenki za homilię. Ową interpretację zdaje się również potwierdzać wyśpiewywanie frazy „Rumba de la Jerozolima” przez członków zespołu. Towarzyszącą temu polifonię możemy odczytać jako słowa, którymi odpowiadają zgromadzeni wierni.

Zastanawia tu chrypiący śpiew lidera. Oczywiście, muzyka *gospel* wywodzi się z bluesa, często kojarzonego z chrypiącym wokalem, mnie jednak interesuje znaczenie, jakie niesie za sobą ten sposób śpiewania, będący tak naprawdę odgłosem somatycznym. W *Słowniku odgłosów somatycznych* Adam Regiewicz zwraca uwagę, że chrypienie wynikające z zaburzenia czynności krtani określane jest jako nieprzyjemne i bywa czasami rozpoznawane jako „znak tego, co obce, co drażni”⁴⁴. Chrypienie budzi raczej negatywne konotacje – np. z rzucanymi „ochryple” przekleństwami, a „pojawia się jako znak tego, co nieludzkie, co wyduszone z krtani, naznacza mowę czymś niezmiernym”. Jednakże to „coś niezmiernego” łączone jest raczej

⁴³ Motyw z cyklu *Mission Impossible* grany jest w metrum 5/4, a utwór *Zbawiciel Diesel* ma metrum 4/4. W rozpisany przez mnie porównaniu dwóch motywów pozostawiłem różnicę między metrum, żeby pokazać, w których miejscach oba motywy się pokrywają.

⁴⁴ A. Regiewicz, *Chrypienie*. Hasło w: *Słownik odgłosów somatycznych*. Gdańsk 2022, s. 80.

z charakterem demonicznym, nie zaś z Boskim⁴⁵. Stąd pojawiającą się w śpiewie chrypkę możemy zaliczyć do składników parodii, ponieważ dochodzi tu do zestawienia sytuacji religijnej z elementami do niej nieprzystającymi. Na wspomniane połączenie wskazuje również fragment w *bridge'u*, w którym wyśpiewywane są słowa: „Siedmiu nie zawsze wspaniałych udało się na Jasną Górę, / by prosić o wstawienie przy trzeciej płycie”. Owo wtrącenie występuje tylko w wersji muzycznej, nie znajdziemy go natomiast w tekście z książeczki dołączonej do albumu. Na głos śpiewającego nałożony został efekt przesteru, narastający wraz z kolejnymi słowami, nadający głosowi nadprzyrodzony, demoniczny wręcz rys⁴⁶. Zaznaczana wcześniej nieprzystawalność pojawia się także w tym fragmencie. Oto bowiem zespół określony mianem „siedmiu nie zawsze wspaniałych” jedzie na Jasną Górę (czyli do jednego z ważniejszych miejsc religijności polskiej), by prosić o pomoc przy tworzeniu płyty *Gospel*. Ta wewnętrzna sprzeczność tworzy efekt ironii, niczym przy wyśpiewywaniu piosenki z „demoniczną” chrypką. Wtedy śpiewający okazuje się opętanym kaznodzieją, opowiadającym obrazoburcze historie o Jezusie-szpiegu jadącym na motorze, przebijającym się przez stojące na drodze witraże.

Jak starałem się pokazać, warstwa muzyczna piosenek nie tylko daje podkład dźwiękowy deklamowanym słowom, ale czynnie wpływa na tworzenie i poszerzanie sensów wynajdywanych w tekstach piosenek. Uwzględnienie w interpretacji znaczeń medium innego niż tekst pozwala na lepsze jego zrozumienie. Z jednej strony, można postawić temu zarzut, że wzięcie pod uwagę muzyki i obrazu podczas interpretowania tekstów piosenek pozbawia je niektórych dopuszczalnych odczytań, gdyż wspomniane media niejako narzucają piosence tylko wybraną ścieżkę interpretacji. Z drugiej strony, autorzy piosenek komponują muzykę tak, by pasowała do tekstu, a uwzględnienie jej w interpretacji pogłębia istotnie odbiór tekstu. Piosenki, które są z natury tworem intermedialnym, warto interpretować właśnie tym sposobem liczącym się ze znaczeniami stworzonymi przez inne niż tekst środki przekazu – choć to on pozostaje w centrum i na jego znaczenie ostatecznie wpływają tamte media. Ów sposób czytania tekstów można określić terminem „interpretacja intermedialna”, która – jak próbowałem pokazać na przykładzie kilku piosenek zespołu Lao Che – rozszerza pole interpretacji tych utworów o interesujące konteksty i pozytywnie oddziałuje na właśnie odczytywanie tekstów piosenek.

Abstract

PAWEŁ REGIEWICZ University of Silesia
ORCID: 0009-0002-0582-3906

ON INTERMEDIAL INTERPRETATION

The paper offers an interpretation of intermedial texts; an interpretation to which Andrzej Hejmej's comparative theories serve as a basis. Such a method of interpretation may prove beneficial in under-

⁴⁵ *Ibidem*, s. 80–82.

⁴⁶ Demoniczne brzmienie wynikające z nałożenia na głos tego efektu zdaje się nawiązywać do brzmienia muzyki metalowej, której style śpiewania (*growl*, *scream*) ludzaco przypominają głos z nałożonym przesterem.

standing songs and other polymedial works in that it vastly expands the scope of meanings included into the core medium. The article focuses on analysis of three pieces from the album *Gospel*, namely *Bóg zapłać* (*God Bless*), *Czarne Kowboje* (*Black Cowboys*), *Zbawiciel Diesel* (*Diesel the Saviour*), released by a music group Lao Che. The studies are special developments of Hejmej's conception since the subject of analysis is a set of lyrics, their musical layer, the singer's voice, as well as the visual sphere—all levels combined form an unusually original and innovative transmission mode which can be sufficiently described in the intermedial context.