

# Autotematyzm w piosence na przykładzie twórczości Pablopavo (Pawła Sołtysa)

Krzysztof Gajda

ORCID: 0000-0002-4456-9229

## Nieczyste i niepewne granice

Autotematyzm, który od lat wzbudza zainteresowanie jako zjawisko literackie<sup>1</sup>, obrósł w bogatą literaturę przedmiotu, a co za tym idzie, wiele punktów widzenia na temat sposobów ujmowania i rozumienia pojęcia. Niejednorodność definicyjna sprawia, że termin ten obejmuje dość szeroki zakres znaczeniowy, choć badacze na różne sposoby próbują ustalać ramy, to zawężając, to poszerzając obszar uznawany za właściwy. Sposób definiowania i zmiany terminologiczne związane z autotematyzmem w powieści zreferowała Joanna Grądziel-Wójcik, pokazując, jak badacze różnie traktują

<sup>1</sup> Wystarczy wymienić skromną (i bez wątpienia dalece niepełną) listę prac, by uzmysłowić, jak ważne jest to zjawisko w refleksji literaturoznawczej. Wszyscy piszący o autotematyzmie w Polsce są zgodni, że termin został wprowadzony i rozwinięty przez Artura Sandauera w trzech tekstach, ukazujących się kolejno w latach 1947, 1956, 1967: *Konstruktywny nihilizm, O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku oraz Samobójstwo Mitrydatesa* (tu wg wydania: Artur Sandauer, *Zebrane pisma krytyczne. T. 1, T. 2*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981). Inne prace na różne sposoby pogłębiające omawianą problematykę to m.in.: Michał Głowiński, „Powieść jako metodologia powieści”, w: *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje* (Kraków: Universitas, 2000), 122–154; Maria Podraza-Kwiatkowska, *U źródła dwudziestowiecznego autotematyzmu: ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974); Aleksander Labuda, „O funkcjach narracji autotematycznej”, *Literaria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka*, 1970, 73–111; Ewa Szary-Matywiecka, „Autotematyzm”, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku* (Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995); Dariusz Brzostek, Anna Skubaczewska-Pniewska, Andrzej Stoff, *Poezja świadoma siebie: interpretacje wierszy autotematycznych* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2009); Bogumiła Kaniewska, „Metatekstowy sposób bycia”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 5, nr 41 (1996): 20–33; Joanna Grądziel-Wójcik, „Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie”, *Forum Poetyki* 2 (2015): 108–119; Andrzej Niewiadomski, *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych: o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010); Agnieszka Waligóra, red., *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021). Warto zwrócić uwagę, że ciężar badawczej refleksji przesunięty jest na analizowanie obecności autotematyzmu w twórczości prozatorskiej, wobec skromniejszego namysłu na temat poezji.

ten przejaw skierowania literatury na samą siebie. Dyskutowany obszar wypełnia przestrzeń „od wąskiego znaczenia, odnoszącego termin do tekstów eksponujących pisanie tychże tekstów, po rozszerzenie pojęcia na wszelkie utwory mówiące o roli literatury i jej autorów, wiersze i powieści tematyzujące zawarte w nich programy literackie”<sup>2</sup>. Autorka zasadnie wskazuje szerokie pole tematyczne:

Autotematyczne w węższym znaczeniu są teksty skoncentrowane na sobie samych, interesujące się własnym językiem, ujawniające swój proces powstawania, w szerszym zaś – utwory wypowiadające się na temat literatury w ogóle, umieszczające akcję w środowisku literacko-artystycznym, czyniące swym bohaterem poetę lub powieściopisarza, prezentujące program literacki. Obok autotematyzmu *sensu largo* – „literaturotematyzmu”, prezentującego dystans wobec literatury i jej form, tradycji i konwencji, w jawny sposób mówiącego o literaturze, pisarzu i kulturze, istnieje także autotematyzm *sensu stricto* – koncentrujący się na dziele w dziele czy tekście w tekście. Nieczyste i niepewne pozostają również granice między autotematyzmem a pojęciami pokrewnymi teoretycznoliteracko: metatekstowością, autorefleksją i intertekstualnością<sup>3</sup>.

Autotematyzm jako problem jest zdecydowanie skromniej reprezentowany w badaniach dotyczących piosenki<sup>4</sup>. Jest to, oczywiście, pochodna proporcji: piosenka – a ściślej jej warstwa tekstowa – jest znacznie rzadziej analizowana, interpretowana z użyciem literaturoznawczych narzędzi (przynajmniej, że w swym masowym wymiarze nieczęsto daje ona powody, by to czynić). Jedynie całościowo skromnemu zbiorowi prac badawczych na temat twórczości słowno-muzycznej należy przypisywać fakt, że autotematyzm obecny w tekstach piosenek nie jest jeszcze szeroko opisany, ponieważ jest to zjawisko bogate, interesujące i zasługujące na bliższy ogląd i opis. Nie miejsce tu, by wymieniać liczne i interesujące przykłady zabiegów autotematycznych stosowanych zarówno w przeszłości, jak i współcześnie przez artystów piosenki. Tekst niniejszy poświęcony zostanie wyłącznie jednemu z nich (by być bardziej precyzyjnym, przywołane tu zostaną tylko wybrane przykłady z bogatego materiału, którego dostarcza ta twórczość).

Pablopavo to songwriter<sup>5</sup> urodzony w 1978 roku, piszący piosenki w oryginalnej stylistyce, którą trudno przypisać do konkretnego gatunku, choć jego korzenie sięgają występów na scenie reggae,

<sup>2</sup> Grądziel-Wójcik, 113.

<sup>3</sup> Grądziel-Wójcik, 113.

<sup>4</sup> Prawie nie ma tekstów badawczych, które temat ten stawiałyby w centrum rozważań. Rzetelną próbę wykorzystania zdobyczy literaturoznawstwa do analizy wybranych (dwóch) tekstów rapowych stanowi podrozdział „2. Ironiczni romantycy w kapturach” rozdziału III „Hip-hopowe konwencje poetyckie” w: Tomasz Florczyk, *Rap to nie zabawa już: obrzeża genologii, czyli gatunki literackie obecne w tekstach polskich twórców hip-hopowych* (Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza, 2020). Warto jednak podkreślić, że w rapie (hip-hopie) autotematyzm (w ścisłym związku ze szczególnie rozumianym autobiografizmem) to temat bogaty i zasługujący na odrębne opracowania. Autotematyzm w piosence stał się tematem artykułu: Jerzy Wiśniewski, „Piosenka o piosence według Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory”, *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica* 16 (b.d.): 92–109. Fragmentem większej całości jest rozdział: „A ja piszę i piszę..., czyli o wypowiedziach autotematycznych”, w: Piotr Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989: Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012), 27–61. Proporcjonalnie skromniejszy udział w całości ma fragment w: Grzegorz Piotrowski, „Teatr piosenki”, *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4 (2014): 357–379. Zdarza się, że pojawiają się wzmianki w artykułach dotyczących szerszej problematyki (Kamil Dźwinel, „Od sensu wiersza do sensu piosenki”, *Piosenka: rocznik kulturalny* [2015]: 17–23) bądź recenzjach (Paweł Tański, „Czyste ognisko nieustającego. «Piosenki kolonistów» Grzegorza Kaźmierczaka i Variete”, *Piosenka: rocznik kulturalny* [2016]: 62–74).

<sup>5</sup> Używam określenia „songwriter” z pełną świadomością jego obcojęzyczności, a jednocześnie z poczuciem postępującego zadowolenia w polskim uzusie językowym oraz braku idealnego odpowiednika w języku ojczystym. Podobnie dzieje się z występującymi dalej nazwami gatunków muzycznych.

raggamuffin, dub, dancehall. Nazwy te pojawiają się tu, by uzmysłwić, że daleko jesteśmy od tradycyjnie pojmowanej poezji śpiewanej, piosenki literackiej i tym podobnych kameralnych stylów. Tworząc piosenki jako solista, występuje i od 2009 roku nagrywa najczęściej z zespołem jako Pablopavo i Ludziki. Omawiane (bądź tylko przywoływane) w niniejszym tekście utwory pochodzą z albumów: *Telehon* (2009), *10 piosenek* (2011), *Głodne kawałki* (2011), *Polor* (2014), *Tylko* (2014), *Wir* (2015), *Ladinola* (2017), *Marginal* (2018), *Wszystkie nerwowe piosenki* (2020)<sup>6</sup>. Artysta pod swym prawdziwym nazwiskiem (Paweł Sołtys) znany jest również jako autor utworów *stricte* literackich (zbiory opowiadań *Mikrotyki*<sup>7</sup> oraz *Nieradość*<sup>8</sup>), które zdobywają uznanie krytyki (Laureat Nagrody Literackiej Gdynia 2018 oraz nominacja do Nagrody Literackiej „Nike” 2018). Związany jest z Warszawą, co wielokrotnie objawia się w jego utworach, pokazując płynność granic między instancjami nadawczymi komunikacji artystycznej (autor – podmiot mówiący – bohater).

## Ta piosenka jest zrobiona z tego

Znakomitym przykładem autotematycznego zabiegu, który wykorzystuje (pozorne) odniesienie do struktury tekstu, jest *Piosenka ze śmieci* z płyty *Telehon*. Bardzo wyraźnie ujawniają się tutaj antyestetyczne inklinacje artysty. Istotną rolę w utworze odgrywa refren, który pełni funkcję nie tylko przerywnika między zwrotkami, ale też otwiera oraz zamyka piosenkę, wprowadzając do tematu i kłamrowo spinając konkretne przykłady, składające się na tekst utworu:

A ta piosenka jest zrobiona z tego miasta odpadków  
Ze śmieci, gruzów, kawałków pozostałych po wypadku  
A ta piosenka jest zrobiona z tego, co już niepotrzebne  
Z opuszczonego, wyrzuconego, zapomnianego bezwiednie.

„Poezja rupieci” – narzuca się określenie użyte przez Artura Sandauera w stosunku do twórczości innego warszawskiego poety<sup>9</sup>. Z lingwistyczną rupieciarnią Mirona Białoszewskiego w dziedzinie poetyki twórczość Pablopavo ma niewiele wspólnego, już jednak jeśli chodzi o turpistyczne obrazowanie, poszukiwanie inspiracji w sferze dalekiej od klasycznej estetyki (szczególnie w piosence), autor *Telehonu* wykazuje się godną odnotowania konsekwencją.

Opis pozornego „tworzywa” piosenki prowadzi ku charakterystyce dalece niedoskonałej rzeczywistości, którą podmiot liryczny w tym właśnie utworze opisuje. Sformułowanie „piosenka jest zrobiona” po pierwsze eksponuje żywioł potoczności, po wtóre zaś jest zapowiedzią tego, co ma się literacko wydarzyć, co niby zostanie opisane. Ostatecznie jednak treścią staje się sam opis „elementów składowych”. Pozornie definiowana forma (tworzywo) staje się właściwym i jedynym przekazem. Chwył autotematyczny jest konceptem, który uatrakcyjnia opis wizji rzeczywistości poprzez jego skomplikowanie. Autotematyzm zostaje tu także zasugerowany

<sup>6</sup> Cytaty pochodzą z wkładek do wydań płytowych (CD) właściwych albumów. W niektórych przypadkach korekty wymagały błędy literowe lub inne usterki edytorskie.

<sup>7</sup> Paweł Sołtys, *Mikrotyki* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2018).

<sup>8</sup> Paweł Sołtys, *Nieradość* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019).

<sup>9</sup> Artur Sandauer, „Poezja rupieci. (Rzecz o Mironie Białoszewskim)”, w: *Zebrane pisma krytyczne. T. 1* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 365–398.

przez zwroty otwierające każdą ze strof: „Pierwsza zwrotka jest ze słów, które [...]”, „Druga zwrotka jest z tego, co [...]”, „Trzecia jest ze słów, które [...]”. Każda zaś z części oparta jest na innym doświadczeniu. Pierwsza wykorzystuje to, co moglibyśmy usłyszeć (a w tej konkretnej realizacji to właśnie, czego w rzeczywistości pozatekstowej nie słyszymy), czyli między innymi:

[...] ze słów, które posłowie i radni  
 Wyrzucają z przemówień, bo byłyby niebezpiecznie blisko prawdy  
 Z chrząknięć znaczących, kiedy kamery gasną  
 Z niewypowiedzianych, zakulisowych toastów  
 Tu są wszystkie przekleństwa, które nie wchodzą na wizję.

Podmiot liryczny tekstu przywołuje więc do życia to, co w codziennej praktyce zostaje niezasłużenie wyrzucone ze społecznego obiegu. Materializacja słów (a w dalszej partii i ich personifikacja: „Słowa jurodiwe słowa święte głupki”), dźwięków, gestów, przypomina o ich istnieniu, stanowi również oskarżenie pod adresem tych, którzy wypychają je poza margines rzeczywistości. Istotą autotematycznego zabiegu staje się kreowanie treści wypowiedzi z opisu jej konstrukcji.

Drugą część tworzy to (a ściślej opis tego), co widzimy (w pewnym fragmencie także czujemy za sprawą zmysłu powonienia), a czego chcielibyśmy nie widzieć, czego raczej w przestrzeni publicznej być nie powinno:

Druga zwrotka jest z tego, co to miasto nie przeżre  
 Z okruszków, folii i petów rzuconych na zebkę  
 Pachnie nikotyną i zielonkawym mięsem  
 Wonią nurka, który w śmietniku za aluminium węszy  
 Z kawałków meblościanki wyniesionej po ciemku  
 Bo przy meblach z Ikei była nie na miejscu.

Choć w tych fragmentach jesteśmy najbliższej dosłowności wymowy tytułu, to przecież za opisywanymi przedmiotami stoją ludzkie dramaty, małostkowe zachowania, niegodne pochwały społeczne cechy.

Trzecia zwrotka, wykorzystując różne zmysły i doświadczenia, bazuje przede wszystkim na emocjach. Wypełniające ją wersy tworzą rzeczywistość, po raz kolejny zastępując opis danej rzeczywistości opisem materii językowej i semiotycznej, która do tego opisu miałaby posłużyć:

Trzecia zwrotka jest ze słów, które zużyły się w latach  
 Z „kocham Cię” do dziewczyny, co wyszła za brata  
 Z uśmiechu, co znika szybko, policjanta z drogówki  
 Kiedy wyuczonym ruchem chowa do kielni dwie stówki  
 Ze strzałów, co zabiły zapomnianych bohaterów miasta.

Atmosferę braku pozytywnych perspektyw, monotonnego smutku dopełnia kompozycyjny zabieg, wykluczający użycie wyrazistej puenty. Widoczne jest to w ostatniej zwrotce, której dwa ostatnie wersy brzmią:

Ze spotkań pod rotundą, z których nic nigdy nie wyszło  
Nikt nie zarobił, albo randka skończyła się szybko.

*Piosenka ze śmieci* jest tylko jednym z utworów, w których już sam tytuł pełni funkcję autotematyczną. Jako takie należy wszak traktować wszelkie określenia gatunkowe, które kierują uwagę na sam fakt bycia wytworem artystycznym, w tym przypadku piosenkowym<sup>10</sup>. *Dancingowa piosenka miłosna*, *Wszystkie nerwowe piosenki*, *To jest piosenka o różnych rzeczach*, ale także *Głodne kawałki* czy *Kołysanka* to niektóre przykłady takich określeń. Tego typu tytuły podkreślają dystans między treścią, realizacją a konwencją gatunkową. Tak właśnie dzieje się w przypadku *Kołysanki* z płyty *Tylko*. Inicjalna deklaracja „Moja kołysanka jest z lubuskiego ginu” wprowadza nas do chwiejnej opowieści, w której brakuje regularnego rytmu, spokoju i harmonii, a których to cech oczekiwaliśmy od utworu realizującego założenia gatunku. W przebiegu tekstu dokonuje się materializacja opowieści – sam utwór (gatunek) zostaje upodmiotowiony. Można odnieść wrażenie, że w miejsce kołysanki traktującej „o czymś / o kimś” ona sama staje się „bohaterką” utworu, w którym adresatem jest strach i smutek.

## Bez Ciebie bym tylko milczał dosadnie

Autotematyczną funkcję pełnią przypadki introdukcji płyt, w których autor na różne sposoby zapowiada ich zawartość, dokonuje specjalnego otwarcia. *Intro* płyty *Telehon* przypomina w formie początek jakiegoś „teatryku piosenki”, w którym przedstawia się zawartość dalszej części spektaklu. Bezpretensjonalną i celową anachroniczność takiego gestu wykazują inicjalne piosenki z innych płyt: *Rozpoczęcie (10 piosenek)*, *Wstęp (Wir)*, *Marginal Intro (Marginal)*. Każdy z tych utworów ma nieco inną formę i skalę autotematyzmu, wyraźna jest tu jednak intencja „narracyjnego zawiązania”, wprowadzenia do materiału, który dzięki temu gestowi zyskuje kompozycyjne otwarcie.

Inny ciekawy zabieg autotematyczny został użyty w piosence *10 piosenek*, która została umieszczona jako dziesiąty utwór na płycie zatytułowanej *10 piosenek*, a zawierającej 12 ścieżek dźwiękowych. Wyjaśnieniem rozbieżności między liczbą utworów na płycie a jej tytułem może być umieszczenie na niej autotematycznego *Rozpoczęcia* oraz wieńczącej album *Ballady o Okrzei*, która przez artystę została określona jako „kowerniekower”<sup>11</sup>, a stanowi wykonanie tradycyjnej ulicznej ballady, śpiewanej wcześniej między innymi przez Stanisława Grzesiuka.

Autotematyzm w utworze *10 piosenek* jako temat obejmuje z jednej strony płytę, w której się zawiera, z drugiej zaś jest żartobliwym autokomentarzem oraz – w szerszym wymiarze – iro-

<sup>10</sup>Z niewiadomych powodów takiemu rozumieniu pojęcia autotematyzmu sprzeciwia się Grzegorz Piotrowski, pisząc m.in.: „Ponieważ pojęcie to rozumiem wąsko, za autotematyczne nie uznaję piosenek, w których zostaje «obnażona» czynność śpiewania w ogóle (*Śpiewam pod gołym niebem*) lub nazwana gatunkowa przynależność komunikatu (*Piosenka o mojej Warszawie*), a także pretekstowo czy pseudopoetycko zasygnalizowana specyfika gatunku (*Nie wierzę piosence*)” (Piotrowski, „Teatr piosenki”, 364–365). Wszelkie tego typu tytuły („Piosenka o...”) stosowane świadomie noszą bardzo wyraźny rys autotematyczny, wprowadzając (nierzadko ironiczny bądź autoironiczny) dystans wobec gatunku. Przekładając taką grę na realia literackie, bądź szerszej, kulturowe, wystarczy wyobrazić sobie analogiczne tytuły, jak: „Powieść o...”, „Opowiadanie na temat...”, „Film o...”, „Spektakl o...”, „Obraz przedstawiający...”.

<sup>11</sup>Kower” to oczywiście żartobliwie spolszczona wersja słowa *cover*, oznaczającego aranżację utworu, którego wykonawca nie jest jego twórcą.

nicznym opisem relacji między artystą i odbiorcami. Kolejne fragmenty utworu stanowią wyliczenie przyczyn prognozowanej porażki każdej piosenki – z płyty, której utwór jest częścią. Pesymizm bijący z utworu zostaje znacząco złagodzony przez żartobliwą formułę. Zgodnie z tym wyliczeniem artystę czekają następujące przykrości, opisywane w kolejnych strofach:

Po pierwszą piosenkę przyjdzie skarbówka [...]  
 Po drugą się zgłosi ZUS niezawodny [...]  
 Po trzecią przyjdą darmowe łapki [...]  
 Czwarta piosenka przypadnie w radio / boś użył dwa słowa, których nie warto [...]  
 Piątą piosenkę załatwi dystrybucja [...]  
 Szósta była marna sama po prostu [...]  
 Siódmą porwie na plastikowej torbie / czarny wiatr, który przyleciał po mnie [...]  
 Ósmą zawinie reggae policja / albo straż miejska prawdziwego hip-hopu [...]  
 Dziewiąta spłynie Karową do rzeki / z kolejną lufą jak miasta ścieki [...].

Każdy z tych wersów zostaje rozwinięty, ukazując nieprzyjemności, jakie spotykają artystę. Znaczące miejsce w tym wyliczeniu zajmują pozycje numer trzy i osiem. Tutaj podmiot mówiący rozlicza się z kłopotliwymi odbiorcami. „Darmowe łapki” to metafora kradzieży własności intelektualnej w postaci kopiowania płyt, nieszanowania praw autorskich. Utwór powstawał w czasie, gdy wielu artystów toczyło walkę o uświadomienie swoim fanom, że darmowe kopiowanie płyt pozbawia artystów dochodów<sup>12</sup>. Podmiot liryczny używa tutaj ironii, za sprawą liryki roli wcielając się w postać nieuczciwego fana, którego wymagania wobec artysty demaskują go jako postać prymitywną i *de facto* ograniczającą wolność artysty. W strofie poświęconej ósmej piosence „reggae policja” oraz „straż miejska prawdziwego hip-hopu” to ironiczne określenia bezkrytycznych wyznawców określonych stylistyk, zamkniętych w subkulturowych ograniczeniach. Z tej strony często wysuwano oskarżenia pod adresem artysty o odchodzenie od „właściwych” stylistyk muzycznych, co najczęściej wiązało się z zarzutem komercjalizacji.

W powyższym omówieniu nie uwzględniono jeszcze opisu ostatniej, dziesiątej piosenki. Ta, jako temat, wypełnia ostatnią strofę, która brzmi:

Dziesiątą bez żalu oddaję Tobie,  
 ja jestem pytanie Ty jesteś odpowiedź,  
 bo nie byłoby piosenki żadnej  
 bez Ciebie bym tylko milczał dosadnie.

Odpowiedź na pytanie, kto jest adresatem tego wyznania, musi pozostać niewyjaśniona. Czy jest to wyznanie miłosne, skierowane do najbliższej osoby? Niedookreślenie, brak jednoznacznego sygnału pozwala uruchomić i inny kontekst interpretacyjny. Adresatem może się poczuć każdy słuchacz, każdy odbiorca, który czuje się świadomy i zdolny do identyfikacji

<sup>12</sup>Najbardziej znany przypadek to ostre spory Kazika Staszewskiego z fanami na tym tle. Z kolei Grabaż (Krzysztof Grabowski, lider zespołów Pidżama Porno i Strachy na Lachy) w tym samym mniej więcej czasie, co Pablopavo *10 piosenek*, napisał utwór *I Can't Get No Gratification*, w którym porusza podobny problem. Sytuacja ta uległa w ostatnich latach złagodzeniu w związku z rozwojem serwisów streamingowych i obniżeniem znaczenia rynkowego fizycznych nośników, a artyści piosenki główną część dochodów czerpią z działalności koncertowej.

z podmiotem lirycznym tekstu. Odbiorca inny od subkulturowych „służb mundurowych”, który rozumie, jak niewłaściwe są żądania wysuwane pod adresem artysty<sup>13</sup>.

Innym utworem, w którym pojawiają się bezpośrednie zwroty do słuchacza, jest tytułowa piosenka z płyty *Ladinola* wydanej w 2017 roku. Jest to zresztą piosenka otwierająca album i z powodzeniem może pełnić funkcję wprowadzenia do całości. Eufoniczny – oparty na neologizmie – tytuł, który jest zarazem śpiewnym refrenem, wspólnie z warstwą muzyczną współtworzy atmosferę bezpretensjonalnej rozrywki, co znajduje odbicie w tekście. Podmiot liryczny najpierw zwraca uwagę na potencjalne sytuacje odbioru, budując wokół tychże zawiązanie porozumienia:

a jeśli słuchasz tego teraz w autobusie  
popatrz przez okno, albo popatrz na ludzi  
a jeśli słuchasz, czego życzę, na imprezie  
zatańcz z dziewczyną, która się najbardziej nudzi  
a jeśli jesteś dziewczyną to wiadomo, na odwrót  
[...]  
a jeśli jedziesz sobie na rowerze  
[...]  
a jeśli nic, nic się nie klei  
niech się lepią chociaż do ciebie te dźwięki  
[...].

W kolejnej zwrotce pojawiają się wyraźne sygnały autobiograficzne, pozwalające nawiązać porozumienie w bardziej bezpośredni sposób:

a jeśli jesteś mój rocznik mniej więcej  
wychył kieliszek za Otokara Balcy  
a jeśli to nie pierwsze tve Ludziki  
to wiesz, że robię błędy w odmianie palcy.

Autor rezygnuje tutaj z maski, jaką zapewniają instancje nadawcze, zwraca się do odbiorcy jako konkretny człowiek, urodzony w latach 70. XX wieku, a więc kształtowany w dzieciństwie przez animowane filmy studia z Bielska-Białej, udźwiękowiane przez zmarłego w 2012 roku reżysera, którego charakterystyczne imię i nazwisko utrzymało się w świadomości młodych ludzi przez stałą obecność w napisach końcowych. Fraza dotycząca błędów w odmianie palcy (właśc. palców) to inna autotematyczna gra – taka celowa usterka fleksyjna powtarza się niemal na każdej płycie autora *Telehony*.

*Ladinola* to płyta, którą poprzedzały dwa albumy uznawane za poważne, bardziej poetyckie niż rozrywkowe (*Tylko* oraz *Wir*), wprowadzające poważniejsze tony w odczytywaniu i odbiorze twórczości piosenkowej artysty. Być może takiemu trendowi chciał przeciwstawić się autor,

<sup>13</sup>W niniejszym tekście nie zostaje rozwinięty wątek autobiografizmu, który stanowi ważny element twórczości omawianego tu artysty. Elementy autobiograficzne pojawiają się w twórczości Pablopavo najczęściej jako tło do rozważań na temat twórczości – własnej, w kontekście gatunku, świata popkultury i innych zjawisk o charakterze artystycznym. Jest to jednak temat na tyle obszerny, że wymaga odrębnego omówienia.

publikując płytę znacznie lżejszą w warstwie muzycznej, podkreślając ten kierunek również w deklaracji, która pojawia się w dalszej partii tekstu:

a jeśli w ogóle mam być odrobinę szczerzy  
muzyka to rozrywka tylko każdy inną lubi.

To wyraźny sygnał, pełniący także funkcję ironicznego autokomentarza na temat wagi i znaczenia piosenkowej twórczości oraz oczekiwań wobec artystów.

Ósmy utwór na płycie *Ladinola* stanowi jeszcze inne interesujące wykorzystanie autotematycznego chwytu. Tym razem osią, wokół której koncentruje się refleksja, jest sytuacja koncertu – czyli inny ważny aspekt twórczości piosenkowej. Pamiętajmy wszak, że piosenka to nie tylko słowa i muzyka, ale także wykonanie, w swej istocie wykonanie na żywo, przed publicznością, co jest okazją do spotkania, oddziaływania energii artysty i publiczności. W sali koncertowej spotykają się na moment ludzkie losy, myśli, emocje – zjednoczone wokół postaci artysty i jego twórczości. Taki moment uwiecznił Pablopavo, tworząc niejednoznaczny sieć powiązań pomiędzy podmiotem mówiącym tekstu a bohaterami. Specyfikę tej relacji poznamy od pierwszych słów:

Jestem tym chłopakiem który przyszedł na mój koncert  
Ale zadzwonili i poszedł już gdzieś.

Taka multiplikacja tożsamości podmiotu lirycznego prowadzi w tekście do ukazywania różnych postaci (a w dalszej części dotyczy to nie tylko ludzi). Już w następnym wersie poznajemy ciąg dalszy tej relacji: „Jestem tą dziewczyną co przyszła tu dla niego i / Rozgląda się”. Dzięki migawkowym ujęciom, sytuacyjnym miniaturkom poznajemy ludzkie emocje, przeżycia, które z racji skrótowości pozostają niedopowiedziane, acz na tyle wyraziste, że dają okazję do wyobrażenia miniportretów psychologicznych postaci i ich życiowych sytuacji. W dalszych partiach tekstu podmiot mówiący wciela się w różne osoby, występując jednocześnie w dwóch postaciach: opisującego w pierwszej osobie („Jestem cwaniakiem szydzącym przy barze”) i opisywanego w trzeciej osobie („Sprawdza w telefonie czy są nieodebrane / Nie ma, choćby jeszcze mocniej patrzył”); jest „facetem, stojącym z boku sceny”, który „cedzi przez zęby za tekstem tekst / Trochę mu wstyd, że zna wszystko na pamięć / jest po czterdziestce, w kieszeni ma fajki i piść”. Co ciekawe, wciela się również w zjawiska: „Jestem błyskiem dekoltu barmanki / Od którego ślepnie mąż / Biorący dla żony mojito”. Żona z kolei „myśli o małej / Czy zasnęła już / Czy ręce babki są jeszcze matczyne / Żelazko, pralka, nóż”.

Jeden z końcowych fragmentów wprowadza autotematyzm z dziedziny scenicznej, wykonawczej, by zbudować atmosferę subtelnego erotyzmu, gry zmysłów i wypełniającej przestrzeń muzyczności:

Jestem basem, który płynie po sali jak fala  
Opływam każde biodra i każdy brzuch  
Lepiej bicie serc i wykrzyczane szepty  
Wracam na scenę jak niedopity blues.



Klimat psychologicznej złożoności relacji osobowych tej piosenki dopełniony zostaje w ostatniej zwrotce, której bohaterem jest dzieciak przerażony tłumem. Najważniejsze jednak, że podmiot mówiący wie, iż wspomnienie „wróci niespodziewanie / za piętnaście lat, przez wypity rum”. Wszechwiedzący podmiot mówiący to artysta występujący na scenie, *alter ego* autora – jego opowieść o koncercie i identyfikacji ze słuchaczami jest czymś więcej niż chwytem autotematycznym. Jest wyznaniem bliskości, współodczuwania, chwilowej jedności losów w czasie magicznego wydarzenia, jakim jest koncert dla artysty, choć nie zawsze i nie dla wszystkich uczestników.

## Robię w słowach jak słoń w składzie zdań

Pablopavo jest artystą piosenki. Piosenka, jako utwór wielokodowy, redukuje rolę warstwy słownej na rzecz innych elementów przekazu. Jest to jednak kraina przebogata, gdzie znaleźć można cały wachlarz postaw wobec znaczenia i formy tekstu w budowie całościowego dzieła, jakim jest utwór słowno-muzyczny (by wymienić tylko te dwa elementarne systemy znaków). Autor *Piosenki ze śmieci* bez wątplenia należy do tych twórców, dla których przekaz językowy odgrywa bardzo istotną rolę. Za wypowiedź programową w tym ujęciu można uznać *Strzępię*, piosenkę z płyty *Wir*.

Utwór stanowi refleksję na temat aktu twórczego, ale głównym tematem pozostaje materia języka. W centrum zainteresowania staje więc nie chwila tworzenia, ale sposób myślenia o języku (w tym języku piosenki). Z uwagi na fakt, że nie jest to tekst powszechnie dostępny, jak bywa to przyjmowane w praktyce literackiej, warto przytoczyć go w całości, by uniknąć nieporozumień związanych z koniecznością parafrazowania bądź interpretowania fragmentów poza ich najbliższym kontekstem:

strzępię język  
kreski znad eń i znad ci  
bryzgają jak krople  
krwi

strzępię język w dobrej  
wierze dany mi  
w język wierzę głupio  
jak głupcy w sny

niosę potroszę  
co mi się zda lub nie zda  
chyłkiem patroszę  
i sło i wa

dla cie dla bie  
dla lalala  
bo nic więcej nie mam  
i nie będę miał

drwi ze mnie  
na chłodno drwi  
to samo  
co samo się tli

się toczy  
się strzępi  
się ściera  
i

na kropkach się ślizga  
nim pęknie na nic

lepiej to lepiej  
na nieco porządniejsze nic  
wciskam jak siebie  
nic w nic na styk

kroję na dwoje  
znoje i klecę deseń  
boję się czy twoje  
ucho to zniesie

robię w słowach  
jak słoń w składzie zdań  
tropię i kitram nasze życie  
wśród nut ram

gram siebie tu  
gram siebie wśród stu  
gramów anagramów  
bycia z tobą tu

dla cie dla bie  
dla lalala  
bo nic więcej nie mam  
i nie będę miał.

Tytułowe wyrażenie „strzępię” ma źródła lingwistyczne. „Strzępić język” to związek frazeologiczny, który oznacza tyle, co: mówić dużo, niepotrzebnie, gadać nadaremno. Tutaj zwrot ten został udosłowniony, co prowadzi do skojarzeń biologicznych, które wsparte wyobrażeniem wizualnym prowadzą ku powiązaniu znaków diakrytycznych z kroplami krwi. Język występuje tu w dwóch znaczeniach: jako narząd mowy i jako system komunikacji. Trudno uciec od skojarzenia z nowofalowymi ujęciami tego tematu (*Język, to dzikie mięso* Ryszarda Krynickiego może posłużyć za najoczywistszy przykład). Efektem wyjściowej metafory są dalsze operacje na językowych elementach: rozbijanie wyrazów na

mniejsze cząstki, celowa organizacja wypowiedzi tak, żeby pojawiały się krótkie słowa, wykorzystanie współbrzmień, które są świadectwem językowej nadorganizacji, przekształcenia związków frazeologicznych. Z motywacji lingwistycznych biorą się gry brzmieniowe, przynosząc podobną pogoń sensów i znaczeń, aliteracji, anafor i innych środków stylistycznych (*lepie – lepiej; w słowach – słoń w składzie; gram – gram – gramów anagramów*). Sam tytuł i pierwszy wers wyraźnie oparty jest na współbrzmieniach, wykorzystując głoskę „ę”. „Nie-piosenkowy” jest też zapis – eksponujący znaczenia *stricte* literackie, wykorzystujący przerzutnie, długość wersów, arbitralność pauz wersyfikacyjnych. Jak w całej twórczości Pablopavo, wpleciony w poetyckość zostaje i tu język potoczny, naturalny w dzisiejszej komunikacji codziennej (*na styk, kitram* – to słowo zostaje umieszczone w grupie współbrzmień, w związku z nagromadzeniem „r” w dłuższym fragmencie obejmującym dwie strofoidy i rym).

Kontaminacja znaczeń we fragmencie: „strzępię język w dobrej wierze / w dobrej wierze dany mi / w język wierzę głupio / jak głupcy w sny” – to ważne wyznanie wiary (cały czas pamiętamy, że jesteśmy na terytorium piosenki, gdzie język jest przecież tylko jednym z kodów, niekoniecznie prymarnym), ale też wyraz ulotności, nierzeczywistości materii. Tekst w sferze idei przesłania, jest autokomentarzem dotyczącym twórczości, ale i szerzej, stosunku do świata, sztuki. Jest wyznaniem bezradności wobec materii języka w procesie komunikacji. Można powiedzieć, że to piosenkowa refleksja nad filozofią języka, niemożnością pełnego wyrażenia i porozumienia nadawcy i odbiorcy. A jednocześnie poszukiwanie nadziei, że ów trud próby opisanego życia i wpisania go w strukturę płockiej formy piosenki nie jest daremny. Uwagę zwraca zorientowanie na odbiorcę. Podmiot mówiący kieruje swój komunikat w jego/jej kierunku, wyznając wagę i znaczenie tego, do kogo kierowane są ułomne słowa i te ledwo uchwytnie strzępy sensów.

## Jestem bohaterem tego opowiadania

Paweł Sołtys stara się wyraźnie rozdzielać swoją twórczość songwritera (Pablopavo) od aktywności pisarskiej, sygnowanej prawdziwym nazwiskiem. Tekst ten poświęcony jest piosence Pablopavo, stąd odniesienie do twórczości pisarskiej będzie jedynie sygnał, warto jednak wspomnieć i o niej, bo pozwoli dopełnić obraz autora, dla którego autotematyzm jest szczególnie ważną strategią twórczą. W zbiorze opowiadań *Nieradość* znajdziemy opowiadanie zatytułowane – no właśnie – *Opowiadanie*<sup>14</sup>. Narratorem tego krótkiego tekstu jest... jego bohater, o czym dowiadujemy się już w pierwszym zdaniu:

Jestem bohaterem tego opowiadania i rozglądam się nerwowo.

W dalszych partiach tekstu poznajemy sytuację tej nadzwyczajnie samoświadomej postaci literackiej, wadzenie się z losem wyznaczonym przez autora. Daje o sobie znać poczucie niegotowości bohatera, ponieważ opowiada nam on siebie, będącego w trakcie procesu powstawania. Czytamy między innymi:

Czuję, że ten pozornie wszechwładny ktoś zaraz rzuci mnie w wir tak zwanych przygód, a to ostatnia rzecz, jakiej pragnę.

<sup>14</sup>Sołtys, *Nieradość*, 40.

Bohater ów nie wie jeszcze, czy będzie miał dokonywać czynów heroicznych, czy groteskowych, wzbrania się jednak przed swoją rolą, za powód podając nieprzyjemną pogodę. Zwróćmy jednak uwagę, że autor w tym rozumieniu jest tylko p o z o r n i e w s z e c h w ł a d n y . Bohater, który posiada własną tożsamość, jest zniewalany przez autora. Jego proces stawania się poznajemy w czasie rzeczywistym:

Nie mam jeszcze koloru oczu, ani włosów, ale wiem już zbyt wiele, gdzieś w tym umyśle poza kadrem rodzi się moja nieszczęśliwa miłość i przypadkowa śmierć.

Nadzieją na uniknięcie dramatycznego losu jest zarzucenie pracy przez autora, który może „odłożyć kartki z tym wszystkim do najniższej z szuflad”. Granica między światem protagonisty a rzeczywistością pozaliteracką jest płynna, świadomość jej istnienia dociera do bohatera na przykład przez dźwięki (odgłos trzeszczenia) z zewnątrz. To pobudza refleksję o konflikcie tych dwóch światów, o tym, jak bardzo drobiazgi ze świata, w którym żyje autor, mogą zaburzać świat literacki, czytaj: autorską koncentrację, izolację, poświęcenie. Życzliwość otoczenia („[Rzeczywistość] Pozornie zatroskana: a może coś wam doradzić, coś dodać, czegoś uszczknąć?”), „ciepło i światło”, to zjawiska wrogie dla twórczości:

Dla tego świata tu to tylko śmierć. Noc się rozwieje, ja, księżyc i pies nawet – wszyscy w biel.

W biel kartki, oczywiście. Egzystencja bohatera nosi cechy absurdałnych sprzeczności, w czym nieprzypadkowo przypomina los człowieka. Tylko materia, z której jest budowana, świadczy o jej literackim charakterze. To, jak już znamy z twórczości Pablopavo, język – niedoskonały, stawiający opór, ale wszechmocny:

Więc tylko nasłuchiwać, choć strach, czekać na wypadki, odmawiać fatum jak różaniec, niczemu się nie dziwić, nawet dać się zamordować, żeby opowieść przetrwała. Patrzyć, jak bezokoliczniki budują okolicę, bo to już świt, ze świtem idą pierwsze głosy. Jeszcze wypowiedane nieporadnie, jeszcze wprawiające się w brzmienie, w bycie.

W takich to okolicznościach egzystuje bohater opowiadający nam to wszystko. Opowiadający, jak powstaje opowieść o nim. Opowieść, jak można sądzić z samoświadomości bohatera, raczej popularna, może sensacyjna, lecz to tylko dalekie tło. Prawdziwe napięcie rodzi w przypadku *Opowiadania* proces tworzenia, powoływanie do życia świata i bohaterów, w którym jeden z nich uzyskał szczególną podmiotowość bytu wyższego rzędu – narratora.

## W poszukiwaniu sensu

Autotematyzm postrzegany był przez twórcę terminu jako „błędne koło nicości”<sup>15</sup>, „komunikat, który nic nie komunikuje, myśl, która nie ma treści poza samą sobą”<sup>16</sup>. Takie twierdzenia

<sup>15</sup>Artur Sandauer, „Konstruktywny nihilizm”, w: *Zebrane pisma krytyczne. T. 1* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981), 537–554.

<sup>16</sup>Artur Sandauer, „Samobójstwo Mitrydatesa”, w: *Zebrane pisma krytyczne. T. 2*, 1981, 504.

zostały już wielokrotnie przewartościowane przez badaczy literatury i samą literaturę, ukazując wiele interesujących realizacji, które przyczyniły się do rozwoju atrakcyjnych intelektualnie i poznawczo form. Także na przykładzie innych sztuk można stwierdzić, że autotematyzm daje szerokie możliwości wypowiedzi, kiedy nie stanowi wyłącznie celu sam w sobie. Paradoksalnie – na przekór obawom związanym z poczuciem wyczerpania kultury i konwencji – autotematyzm zdaje się prowadzić do poszukiwania sensu tworzenia, a w szerszej perspektywie może w ogóle sensu istnienia w absurdalnym świecie. W sytuacji kryzysu wartości, zwątpienia w prawdę przekazu autor próbuje znaleźć motywację, rozważyć okoliczności, sprawdzić krytycznie sytuację własnego dzieła, zadaje pytania sobie i innym o sens twórczości.

Piosenka, odchodząc od czysto rozrywkowej funkcji, przekracza ograniczenia związane z wielokodowością, w sferze tekstowej zmierzając w kierunku świadomie kreowanej literackości. Umiejętnie wykorzystany autotematyzm staje się atrakcyjnym chwytym, który pomaga intelektualizować przekaz, tworząc interesujące napięcia oparte na ironii, autoironii, eksponując dystans wobec materii twórczej. Namysł nad procesem tworzenia, nad formą utworu jest efektem wyższego poziomu refleksji. Istotna staje się zarówno samoświadomość autorska, jak i wiara w odbiorcę, w jego chęci i możliwości uczestnictwa w takiej grze, która wymaga otwartości i intelektualnego wysiłku. W świecie, w którym sztuka nie stanowi obiektu powszechnego zainteresowania, przesłaniana przez materializm, doczesne problemy, sprawy polityczne, rozważania na temat sztuki, twórczości, samego procesu twórczego stanowią przykład myślenia abstrakcyjnego i jako takie zasługują na szczególną uwagę.

W twórczości Pablopavo język uzyskuje rzadko spotykaną – jak na warunki piosenki – podmiotowość. U Sołtysa Opowieść staje się bohaterką, fakt opowiadania tematem, zmaganie z formą ważnym problemem. Autotematyzm jawi się tu jako próba kreowania dystansu wobec sztuczności Formy. Celem jest uświadamianie owej sztuczności, konwencjonalności procesu komunikowania. Metarefleksja jest składnikiem ironii, próbą obrony przed naiwnym zaangażowaniem w świat opisywanej rzeczywistości. Doskonale współgra z programowym dystansem (słyszalnym także w realizacji fonicznej), zakładającym wyciszenie emocji na rzecz (pozornie) beznamiętnej relacji. Autotematyzm, jako ważny składnik deziluzji, wsparty subtelnym dowcipem i zintelektualizowaną poetyckością formy, staje się próbą ocalenia autentyzmu i zbudowania porozumienia wyższego rzędu ze świadomym tych konwencji odbiorcą.

## Bibliografia

- Brzostek, Dariusz, Anna Skubaczewska-Pniewska, Andrzej Stoff. *Poezja świadoma siebie: interpretacje wierszy autotematycznych*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2009.
- Derlatka, Piotr. „A ja piszę i piszę..., czyli o wypowiedziach autotematycznych”. W: *Poeci piosenki 1956-1989: Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, 27–61. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2012.
- Dźwinel, Kamil. „Od sensu wiersza do sensu piosenki”. *Piosenka: rocznik kulturalny*, 2015, 17–23.
- Florczyk, Tomasz. *Rap to nie zabawa już: obrzeża genologii, czyli gatunki literackie obecne w tekstach polskich twórców hip-hopowych*. Częstochowa: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza, 2020.
- Głowiński, Michał. „Powieść jako metodologia powieści”. W: *Intertekstualność, groteska, parabola: szkice ogólne i interpretacje*, 122–154. Kraków: Universitas, 2000.
- Grądział-Wójcik, Joanna. „Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie”. *Forum Poetyki* 2 (2015): 108–119.
- Kaniewska, Bogumiła. „Metatekstowy sposób bycia”. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 5, nr 41 (1996): 20–33.
- Labuda, Aleksander. „O funkcjach narracji autotematycznej”. *Literaria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka*, 1970, 73–111.
- Niewiadomski, Andrzej. *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych: o refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2010.
- Piotrowski, Grzegorz. „Teatr piosenki”. *Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja* 4 (2014): 357–379.
- Podraza-Kwiatkowska, Maria. *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu: ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974.
- Sandauer, Artur. „Konstruktywny nihilizm”. W: *Zebrane pisma krytyczne. T. 1*, 537–554. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- – – „Poezja rupieci. (Rzecz o Mironie Białoszewskim)”. W: *Zebrane pisma krytyczne. T. 1*, 365–398. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1981.
- – – „Samobójstwo Mitrydatesa”. W: *Zebrane pisma krytyczne. T. 2*, 473–518. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1981.
- Sołtys, Paweł. *Mikrotyki*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2018.
- – – *Nieradość*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019.
- Szary-Matywiecka, Ewa. „Autotematyzm”. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, 54–62. Warszawa: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1995.
- Tański, Paweł. „Czyste ognisko nieustającego. «Piosenki kolonistów» Grzegorza Kaźmierczaka i Variete”. *Piosenka: rocznik kulturalny*, 2016, 62–74.
- Waligóra, Agnieszka, red. *Nowy autotematyzm? Metarefleksja we współczesnej humanistyce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2021.
- Wiśniewski, Jerzy. „Piosenka o piosence według Jerzego Wasowskiego i Jeremiego Przybory”. *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica* 16 (b.d.): 92–109.

# SŁOWA KLUCZOWE:

## A U T O T E M A T Y Z M

*piosenka*

L I T E R A C K O Ś Ć

### **ABSTRAKT:**

Tematem artykułu jest twórczość Pablopavo, artysty piosenki, dla którego jednym z ważnych środków wyrazu jest autotematyzm. Termin ten, od dziesięcioleci rozpoznawany w badaniach literaturoznawczych, rzadko (lub prawie wcale) był dotąd rozpatrywany jako ważny element tekstów piosenek. W artykule znajdziemy liczne przykłady, które pokazują, jak na różne sposoby warszawski songwriter wykorzystuje autotematyzm, tworząc atrakcyjne konstrukcje paraliterackie. Dzięki takim zabiegom udaje się przekraczać ograniczenia gatunkowe piosenki, kierując przekaz w stronę literackości. Autotematyzm staje się chwytem, który pomaga budować porozumienie z odbiorcą ponad poziomem rozrywkowym. Dystans wobec formy, ironia, komizm służą ocaleniu autentyczności przekazu, stawiając w centrum zainteresowania sam proces komunikacji, oparty przede wszystkim na języku.

## SŁOWO W PIOSENCE

*Pablopavo*

### **NOTA O AUTORZE:**

Krzysztof Gajda – dr hab., prof. UAM w Pracowni Badań Literatury i Kultury Niezależnej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się badaniem warstwy słownej polskich piosenek, poszukując w nich przejawów literackości, podnoszących poziom przekazu ponad czysto rozrywkowe schematy gatunku. W szczególności odnajduje takie innowacje w autorskim modelu piosenki. Autor książek: *Poza państwowym monopolem – Jan Krzysztof Kelus* (1998), *Jacek Kaczmarski w świecie tekstów* (2003, II wydanie 2013), *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego* (2009, II wydanie 2014), *Szarpidruty i poeci. Piosenka wobec przemian społecznych i kulturowych ostatnich dekad* (2017) oraz wspólnie z Krzysztofem Grabażem Grabowskim *Gościu. Auto-bio-Grabaż* (2010).