

ADAM MAZURKIEWICZ
Uniwersytet Łódzki

ŹRÓDŁA KREACJI POSTACI JERZEGO PARAMONOWA W POŚWIĘCONYCH MU TEKSTACH KULTURY

Ósmego listopada 1955 roku czytelnicy „Życia Warszawy” mogli zapoznać się z informacją o rozpoczęciu procesu Jerzego Paramonowa; anonimowy autor notki pokrótce charakteryzował przestępczą działalność podsądnego oraz donosił o możliwości zakupu biletów na kolejne sesje sądu (zob.: [?], 1955: 2)¹. Wydarzenie to – z perspektywy ówczesnej polityki społecznej – było zatem na tyle istotne, że stało się pretekstem dla zmanifestowania praworządności i siły państwa. Można zatem było by uznać takie medialne nagłośnienie rozprawy za przejaw „samooczyszczenia” rodzimego życia społecznego, którego apogeum stanowiły wydarzenia związane z Październikiem ’56. Można jednakże spojrzeć na ową informację również z innej perspektywy: jako *remedium* na obserwowane ówczesnie (a niemożliwe do kontrolowania), społeczne zainteresowanie osobą przestępcy, zaczynającego funkcjonować w *imaginarium communis*. Najdobitniejszym przejawem owej obecności stała się rozpowszechniana anonimowo twórczość amatorska, powielająca informacje o przestępczym epizodzie z życia Paramonowa; jest on – jak piszą Kazimierz Kunicki i Tomasz Ławecki – jedynym dotychczas rodzimym przestępcą, którego czyny doczekały się zainteresowania ze strony twórców folkloru miejskiego (zob.: Kunicki, Ławecki 2017: 13)².

Co istotne: ów swoisty „kult” mordercy nie zakończył się wraz z wykonaniem zasądzonej wyrokiem sądowym egzekucji (21 listopada 1955)³; świadczy o tym dystych piosenki, dopisany później, którego treścią stała się reakcja mieszkańców stolicy na informację o śmierci przestępcy⁴. Wzmiankowany tu dystych brzmi: „Cała Warszawa chodzi w żalobie/Bo Paramonow leży już w grobie” (*Ballada o Paramonowie* 1971: 370).

Stopniowo też – jak podkreśla anonimowy autor szkicu poświęconego *Balladzie o Paramonowie* – utwór ten, wraz z funkcjonującymi w komunikacji artystycznej wariantami, przeistoczył się z należącego do folkloru marginesu społecznego w uliczną piosenkę, aby ostatecznie – w latach czterdziestych XX wieku – znaleźć się w repertuarze zespołów wykonujących muzykę popularną oraz alternatywną⁵. Nie jest to przykład odosobniony, o czym świadczą nagrania współczesnych artystów sięgających do repertuaru niegdysiejszych kapel ulicznych oraz zespołów kontynuujących ich tradycję (Warszawska Orkiestra Sentymentalna)⁶. Tym jednak, co wyróżnia balladę poświęconą Paramonowowi

¹ Proces cieszył się zapewne powszechnym zainteresowaniem, skoro w następnych dniach na łamach gazety pojawił się autorski cykl obszernych sprawozdań (zob.: AU a 1955: 2; AU b, 1955: 2; AU c 1955: 2). „Życie Warszawy” nie było zresztą jedynym periodykiem informującym o procesie; notka na ten temat pojawiła się również np. w regionalnym „Dzienniku Bałtyckim” (1955, z dn. 1 11 listopada, nr 269, s. 1).

² Osobną kwestią pozostaje inicjatywa wydawnictwa „Od deski do deski”, nakładem którego w latach 2015-2018 ukazała się seria „Na F/Aktach”, poświęcona współczesnym mordercom (m.in. Leszka Pękalskiego, Yvesa Goulaisa), których zbrodnie zostały szczególnie nagłośnione z uwagi na swą drastyczność. Powieści, wpisujące się w nurt *true crime fiction*, pozostają autorskimi interpretacjami autentycznych zdarzeń (zob.: Adamczewska 2016: 91-115).

³ Na temat daty i okoliczności egzekucji Paramonowa zob.: Zwolski 2002: 267.

⁴ Zob.: *Warszawskie piosenki*: „Ballada o Paramonowie”. *Na jego proces sprzedawano bilety*, „Warszawa.naszemiasto.pl”, <http://warszawa.naszemiasto.pl/artukul/warszawskie-piosenki-ballada-o-paramonowie-na-jego-proces,3712690,artgal,t,id,tm.html> [dostęp: 12.09.2018].

⁵ Zob.: tamże. Por.: Kłoś, Wróblewski 2010: 18-19. Tym samym zatem można mówić o zakończeniu procesu przemiany anonimowego tekstu kultury — charakterystycznego dla obiegu nowiniarskiego — w autorski wariant interpretacyjny, rozpoznawalny dzięki identyfikacji utworu z wykonawcą.

⁶ Do najbardziej rozpoznawalnych należą Kapela Czerniakowska oraz Kapela Warszawska, założone przez Stanisława Wielanka. Równie popularne są dziś niegdysiejsze przeboje uliczne wykonywane przez

na tle innych piosenek, jest uobecnianie zdarzeń, o których opowiada, w zachowaniach społecznych, m.in. dziecięcych zabawach (zob.: Kunicki, Ławecki 2017: 25). Obecność ta świadczy o potencjalnie normotwórczym charakterze opiewanych w balladzie losów przestępcy, z którym identyfikowali się uczestnicy owych zabaw, analogicznych do rywalizacji podczas gry w „policjantów” i „złodziei”.

Chronologicznie pierwszy osobę Paramonowa przypomniał, w 1997 roku, zespół Transmisja, następnie WAWAmuffin (2005) oraz Apteka (2010)⁷. Niezależnie od różnic, wynikających z zaproponowanej przez interpretatorów estetyki — Transmisja i WAWAmuffin to zespoły wykonujące aranżacje inspirowane *regge* i *ska* oraz *funk*, Apteka zaś rock psychodeliczny, rock alternatywny i postpunk — oraz rozłożenia akcentów dramatycznych, archetypem dla owych utworów pozostaje wersja funkcjonującej w obiegu oralnym piosenki. Została ona — jako jedyna — została zapisana przez Bronisława Wieczorkiewicza (zob. Wieczorkiewicz 1971: 369-370; przedrukowuje ją również Andrzej Gass jako załącznik do szkicu poświęconego Paramonowowi; zob. Gass 2009: 36-39). Osobną kwestią pozostaje wariantywność oryginalnego tekstu ballady ulicznej. Współcześnie nie mamy jednak możliwości rekonstrukcji innych jej wariantów (zakładając, że takowe istniały), ani nawet potwierdzenia, czy funkcjonowały one w obiegu społecznym.

Niemniej, źródła artystycznej inspiracji piosenek o Paramonowie i jego losach są wspólne. Inspiracje te uzmysławiają zarazem, że — niezależnie od medium — istnieje „wspólnota wyobraźni”, z której czerpali zarówno twórcy anonimowej ballady ulicznej, jak i jej zestetyzowanych wersji. Do najważniejszych z nich należą:

- zakorzenie schematu fabularnego w pieśni ulicznej;
- bliska pieśni jarmarcznej estetyka opisów przemocy;
- kreacja postaci głównego bohatera na wzór opowieści o zbójnikach.

Poniżej omówimy je kolejno. Już teraz należy jednak zaznaczyć, iż wspólny dla przywołanych tu źródeł inspiracji, jest ich ludowy charakter (w przypadku pieśni ulicznej nieco skryty ze względu na ewolucję zjawiska, pochodzącego pierwotnie z kręgu kultury wiejskiej⁸) przy jednoczesnym ograniczeniu wydzźwięku moralizatorskiego, znamiennego

Stanisława Grzesiuka, które w nowych aranżacjach zostały przypomniane przez zespół Szewagierkolaska (*Luk-sus*, 1995, Pomaton) i Macieja Maleńczuka (na płycie *Koledzy*, 2007, Agora S.A.).

⁷ Zob.: Transmisja 1997: 6; WAWAmuffin 2005: 10; Apteka 2010: 7. Gwoli ścisłości dodajmy, że piosenka wykonywana przez WAWAmuffin to *remake* utworu zespołu Transmisja, wykonywanego przez tego samego piosenkarza (Marcina Krasowskiego).

Przywołane tu utwory to nie jedyne ślady obecności pamięci o Jerzym Paramonowie we współczesnej (pop)kulturze. Korespondują z nimi demotywatory, poświęcone zabójcy (zob. np.: <https://demotywatory.pl/1528206/Jerzy-Paramonow>; <https://demotywatory.pl/2344914/Jerzy-Paramonow>; <https://demotywatory.pl/2861313/Nie-takie-rzeczy> [dostęp: 24.10.2018]). Ich autorzy wykorzystują — zgodnie z poetyką demotywatorów, utrzymanych w poetyce cynicznego komentarza do rzeczywistości — grę znaczeń, odwołując się do inicjałów zabójcy, tożsamych obecnym w publicystyce terminem JP jako synonimem pokolenia młodzieży skupionej wokół nauk Jana Pawła II. Incydentalnie nazwisko Paramonowa pojawia się również w mediach społecznościowych jako pseudonim użytkownika; zob.: <https://www.facebook.com/adam.setlak.7> [dostęp: 25.10.2018]. Z kolei w *Wymazanym* (2017) Michała Witkowskiego pojawia się wspomnienie o Paramonowie — opowiada o nim jedna z bohaterek, wspominając młodość spędzoną na warszawskiej Pradze (zob.: Witkowski 2017: 372-381); pojawia się też ocena poświęconych mu piosenek (Witkowski 2017: 401).

⁸ W historii badań kulturoznawczych bywało zresztą niekiedy, że właściwą dla folkloru wiejskiego pieśń dziadowską i znaną dla kultury miasta pieśń uliczną traktowano formuły wzajemnie przenikające się. Toteż trudno niekiedy rozstrzygnąć jednoznacznie, z którą z formuł mamy do czynienia, na co zwracał niegdyś uwagę Janusz Dunin, akcentując przemiany, jakim ulegały na przełomie XIX i XX wieku pieśni należące pierwotnie do kultury wsi: „Tak zwane pieśni dziadowskie wiązały się [wówczas — przyp. A. M.] ściślej z folklorem miasta, gdzie też najczęściej były zapisywane. Już Kolberg zwrócił uwagę, że owe pieśni wiskają się do miast i »prawie do miejskich należą«” (Dunin 1966: 145). *Nb.* nie inaczej źródła pieśni ulicznej i jej związki z kulturą ludową postrzegał Wieczorkiewicz: „Ballada uliczna (...) będąc odmianą pieśni ludowej, powstawała w odmiennych warunkach aniżeli utwory zbierane przez Kolberga czy Bystronia. Na ludowych zapewne wzorowali się jednak uliczni twórcy, bowiem te same lub podobne motywy, układy treści i formy występowały zarówno w wiejskich, jak i ulicznych piosenkach” (Wieczorkiewicz 1971: 18).

przede wszystkim dla pieśni dziadowskiej i jarmarcznej (czy też wręcz jego braku, co Janusz Dunin traktuje jako wyróżnik pieśni ulicznej; zob.: Dunin 1974: 61)⁹. Z tego względu do pewnego stopnia można też – jakkolwiek to kwestia sporna – uznać za punkt odniesienia do opowieści o Paramonowie zjawisko określane w anglojęzycznej literaturze przedmiotu jako *murder ballads* (termin ten nie ma polskiego odpowiednika w refleksji naukowej, jednak można oddać jego istotę określeniem „ballady morderców”). Ich fabuła koncentrowała się na realnych zbrodniach i losach ich sprawców (choć nie brakowało również takich ballad, które opisywały fikcyjne przestępstwa; zob.: Olive 1958: 263–272)¹⁰.

Zakorzenie schematu fabularnego w pieśni ulicznej

Pieśni uliczne to wytwór – na co wskazuje ich nazwa – kultury (wielko)miejskiej. Nie tylko poruszają kwestie związane ze stylem życia obcym wsi, ale też wyrażają niekiedy dość odmienną hierarchię wartości, będącą wyrazem odmiennej aksjologii społecznej. Głosząc pochwałę miejskiego *dolce vita*, podkreśla Janusz Dunin, opiewała „bohaterów zaułków” (Dunin 1974: 61). Jednocześnie pieśni uliczne są wtórne wobec innego zjawiska, tj. pieśni nowiniarskiej; mianem ich określamy – za Janem Stanisławem Bystroń – pieśni nawiązujące do wzbudzających sensację wypadków bieżących (zob.: Bystron 1936: 105; por.: Ślęk, 1985: 166). Utwory te, w naturalnym kontekście historycznym, istotnie odgrywały rolę w obiegu informacji po części analogiczną do współczesnej prasy tabloidowej, nastawionej na sensację (zob.: Walicki 1981: 110-144; Grochowski 2010: 347-348). Należy przy tym pamiętać, że pierwotnym, naturalnym kontekście, pieśni te były wytworem kultury wsi; dopiero wraz z rozwojem miast stopniowo zmieniał się krąg jej odbiorców. Sygnalizowaną tu prawidłowość potwierdzają rozpoznania Krzysztofa Pawła Woźniaka, według którego można dostrzec wyraźną linię rozwojową między pieśnią jarmarczną, a piosenką uliczną: „Wiele utworów sięgało swą genealogią do folkloru wiejskiego. Po upływie pewnego czasu forma ludowej pieśni przeżywała się, a fabuła ulegała dezaktualizacji. Twórcy piosenek ulicznych sięgali więc po tradycyjne wątki, ale nadawali im nową formę, melodię i treść. Najprostszą ze stosowanych technik było wymienianie realiów wiejskich na miejskie, bądź też konkretyzowanie fikcyjnych wątków współczesnymi wydarzeniami i okolicznościami” (Woźniak 2016: 214)¹¹.

Z tego względu zarówno styl językowy, jak i wizja świata, właściwe dla pieśni nowiniarskich ulegały stopniowo asymilacji przez pieśń uliczną i były w niej modyfikowane. W ten sposób powstała szczególna wersja spontanicznej twórczości, jaką pozostają pieśni/ballady uliczne (podwórkowe), wykonywane przez osoby rekrutujące się ze środowisk do

Dopiero z czasem Dunin zdefiniował pieśń uliczną jako osobne zjawisko, mające własną poetykę i docelowego odbiorcę, dla którego (wielko)miejski *modus vivendi* stał się naturalnym środowiskiem funkcjonowania: „Mamy tu do czynienia z odrębnym zjawiskiem, które powołały do życia swoiste potrzeby. (...) [Pieśń] włóczyła się (...) po ulicach, szlifowała wielkomiejskie bruki, sadowiła się na przedmiejskich opłotkach i śródmiejskich podwórkach” (Dunin 1974: 61). Jeszcze bardziej zawięza krąg obiorców pieśni ulicznej Wieczorkiewicz: „Estradą były warszawskie podwórka, wąskie, ciemne i brudne, ze śmietnikiem i cuchnącą ubikacją” (Wieczorkiewicz 1971: 18)

⁹ Na potrzeby niniejszego szkicu nie wnikamy w złożone zależności pomiędzy obiema formułami owej twórczości ludowej oraz ich uwikłań terminologicznych. Zainteresowanych odsyłamy do Waliński 1998: 164-194.

¹⁰ Jako przykład bohaterów *murder ballads* Oliver podaje Jesse Jamesa, Cole'a Youngera [właśc. Thomasa Colemana Youngera] i Sama Bassa — rewolwerowców, o których pamięć weszła na stałe do kanonu opowieści o podboju Dzikiego Zachodu. Do poetyki *murder ballads* nawiązuje Nick Cave w ogłoszonym w 1996 roku (wraz z zespołem Bad Seeds) albumie *Murder Ballads*. Doczekały się one w Polsce zarówno przekładu (jako *Ballady morderców*, 2000, K2 Studio), jak i adaptacji teatralnej jako *Ballady kochanków i morderców wg Nicka Cave'a* (2002, reż. Robert Talarczyk). Być może zatem zarówno oryginalny album, jak i jego rodzime adaptacje przyczyniły się pośrednio do zainteresowania losami Paramonowa i renesansu popularności ballady o nim.

¹¹ Jako przykład omawianego w przywołanym tu fragmencie mechanizmu przemiany pieśni jarmarcznej w uliczną, badacz podaje losy kulturowej aktualizacji wątku dzieciobójcy, znanego w środowisku wiejskim, jako piosenki ulicznej pt. *Ballada o Zajdlowej*, w której ukazano analogiczną zbrodnię (zob.: Woźniak 2016: 214).

których adresowane były owe utwory¹². Pieśniom nowiniarskim nieobca była też tematyka związana z przestępczością. Pośród wielu wariantów opracowania tego motywu, wymienionych przez Piotra Grochowskiego (zob.: Grochowski 2010: 272-292), zauważalna jest wspólna dla nich dominanta: identyfikacja odbiorcy z ofiarą zbrodni i wytworzenie więzi empatycznej, umożliwiającej mu odczuwanie litości wobec niej (zob.: Grochowski 2010: 292; por.: Wieczorkiewicz 1971: 8)¹³.

Tymczasem wątków takich brakuje w szczególnym nurcie pieśni ulicznej, który operacyjnie można określić mianem przestępczej (na temat jej wyróżników zob.: Wieczorkiewicz 1971: 10). Wiąże się to przede wszystkim z uczynieniem ich bohaterami kryminalistów; przykładem służy – oprócz ballady poświęconej Jerzemu Paramowowi – odnotowana przez Halinę Brynerównę, piosenka o Piotrze Czabaku, lwowskim przestępcy (zob.: Brynerówna 1934/1935: 45-46), bądź fragment *Warszawskich przyjemności* Romana Cackowskiego, opiewający zalety życia marginesu społecznego (zob.: Wieczorkiewicz 1971: 45). Zarazem pozostaje utrzymana, akcentowana przez Grochowskiego (Grochowski 2006: 29) jako konstytutywna już dla XVII-wiecznych pieśni nowiniarskich dychotomiczna opozycja „swój-obcy” (należy oczywiście pamiętać o całkowicie odmiennej jej motywacji wobec pieśni ulicznej). Komentując XVII-wieczne utwory, Grochowski podkreśla ich funkcję w obiegu społecznym: zdaniem badacza miały one nie tyle informować o wydarzeniach, co wyrażać emocje i propagować idee, dzięki czemu mogły utwierdzać odbiorców w dookreślonej wizji świata (zob.: Grochowski 2006: 32-33). Zostaje ona jednak funkcjonalizowana w inny sposób: wykorzystująca omawiany przez badacza podział pieśń uliczna kreśli obraz rzeczywistości: „my”, z którymi mogą identyfikować się odbiorcy to środowisko przestępcze; „obcymi” z kolei są reprezentanci opresyjnego porządku społecznego: organy ścigania, służby porządkowe, przedstawiciele władzy.

Powstała w ten sposób wspólnota odbiorców ballady o losach Paramonowa miała wpływ na cyrkulację treści, prowadząc do poszerzenia *communitas* słuchaczy. Można w owym mechanizmie dostrzec podobieństwo do wykształcenia się specyficznej dla jarmarku (jako zjawiska kulturotwórczego) grupy odbiorców pieśni nowiniarskich¹⁴. Analogiczny mechanizm pojawia się w odniesieniu do artystycznych interpretacji „arche-tekstu” ulicznej ballady: nieprzypadkowo zespoły muzyczne, sięgające po nią posługują się piosenką, tj. medium odwołującym się do kultury oralnej (można określić ją, za Agnieszką Karpowicz, mianem zapośredniczonej; zob.: Karpowicz 2013: 38)¹⁵.

Bronisław Wieczorkiewicz we wprowadzeniu do antologii warszawskich ballad podwórzowych wspomina, że ich teksty bywały drukowane w małych drukarniach i sprzedawane były na ulicy jako druki ulotne (zob.: Wieczorkiewicz 1971: 10). Co istotne, autor w przywołanym tu fragmencie pisze jednakże o najogólniejszych warunkach funkcjonowania zebranych przez siebie utworów, toteż nie mamy informacji na temat tego, w jaki sposób istniały w obiegu społecznym poszczególne tytuły. Należy przy tym pamiętać, że

¹² Sygnalizowane tu zjawisko, na przykładzie amatorskich zespołów robotniczych, nazywanych w Łodzi kapelami podwórkowymi, omawia Krzysztof Paweł Woźniak, wskazując na specyfikę takiej twórczości i jej sytuacji komunikacyjnej (zob.: Woźniak 2016: 209-220).

¹³ Do innych różnic między pieśnią nowiniarską a uliczną należy brak właściwego tej formie pieśni nowiniarskiej schematu fabularnego, który obejmowałby m.in. pełniącą funkcję fatyczną zwrotu do adresata. Nie zaakcentowany zostaje również dydaktyczny wymiar opowieści.

¹⁴ Na temat kulturotwórczej roli jarmarków zob.: Bystron 1938: 231-233. Badacz zauważa przy tym prawidłowość, która ma istotny wpływ na obieg sygnalizowanych tu treści nowiniarskich: „Jarmark był przez długie lata jedyną właściwie okazją do zobaczenia druku; zaczynało się zazwyczaj od oglądania modlitewników i pobożnych wydawnictw, a kończyło na bardziej interesujących broszurach, najczęściej nieudolnie układanych przez improwizowanych pisarzy” (Bystron 1938: 233).

¹⁵ Owszem, istnieją zapisy tekstów, jednak są one wtórne wobec pierwotnego (tj. oralnego) obiegu, w jakim funkcjonuje piosenka – również na nagraniu na nośniki i wielokrotnie odtwarzana. Oralny charakter przekazu dostrzec można w aranżacjach Apteki i VAVAmuffin oscylujących między potocznością i artystyzmem; wyznacznikiem tej sytuacji jest język narracji, intencjonalnie stylizowany na zbliżony do zwulgaryzowanej odmiany potocznej.

nie było już wówczas większych drukarni prywatnych, znacjonalizowanych w 1946 roku, których byt uzależniony został ponadto (po 1949) od uzyskania stosownej koncesji (zob.: Ustawa z 3 stycznia 1946 r. O przejęciu na własność Państwa podstawowych gałęzi gospodarki narodowej. Dz. U. 1946 nr 3 poz. 17; Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 12 maja 1949 r. w sprawie koncesjonowania przedsiębiorstw przemysłu poligraficznego i drukarni. Dz. U. 1949 nr 34 poz. 245; szerzej zob.: Grochowski 2010: 23-24; Chamera-Nowak 2014: 59-72). Niemożliwa zatem była do zaistnienia opisywana przez Jadwigę Konieczną — na przykładzie realiów kulturowych XIX-wiecznej Łodzi — sytuacja, w której powstawały firmy księgarskie, specjalizujące się w edycjach tekstów piosenek np. oficyny Walentego Kotarskiego czy Adolfa Słomnickiego i J. Ch. Franka (zob.: Konieczna 2014: 9-14); z kolei Janusz Dunin przypomina, że po 1948 pieśniarstwo, jako gałąź prywatnego edytorstwa funkcjonowała jedynie sporadycznie, zaś próby dystrybucji tekstów drukowanych miały charakter nielegalny (Dunin 2008: 17). Równie nieadekwatny do owych realiów połowy lat pięćdziesiątych XX wieku zdaje się przedwojenny sposób dystrybucji tekstów przez samych wykonawców, o którym wspomina Janusz Dunin (zob.: Dunin 1966: 143). Możliwe zatem, że ballada była rozpowszechniana nie tylko w wersji drukowanej, ale również odręcznie przepisywali ją kolejni odbiorcy; zarazem sugerowany tu sposób rozpowszechnienia „arche-tekstu” ballady nie wykluczał jej obecności w obiegu oralnym. Jakkolwiek bowiem oralność nie jest wyznacznikiem pieśni nowiniarskiej, funkcjonującej w postaci druków ulotnych, wtórnie utwory te przenikały do obiegu ustnego za pośrednictwem słuchaczy, którzy rozpowszechniali zasłyszaną opowieść. Brak jest jednakże, w odniesieniu do ulicznej ballady poświęconej losom Paramonowa, świadectw istnienia wariantów utworu oraz zapisów z przekazów ustnych; nie sposób też dotrzeć dziś do relacji słuchaczy, które mogłyby poświadczyć funkcjonowanie utworu w obiegu oralnym.

Bliska pieśni jarmarcznej estetyka opisów przemocy

Kolejne wersje – tj. anonimowy „arche-tekst”, jak i jego artystyczne opracowania – piosenek o przestępczym epizodzie z życia Paramonowa można traktować jako aktualizację analogicznych historii, które stawały się nierzadko tematem druków ulotnych, sprzedawanych na straganach; podobny jest w wypadku ballady przede wszystkim jej „styl jarmarczny” (*kramářsky styl*; określenie Bohuslava Beneša; zob.: Beneš 1970: 26-27). Druki te rozprowadzane podczas jarmarków funkcjonowały w obiegu czytelniczym jako teksty użytkowo-rozrywkowe, gromadzące najpopularniejsze w danej chwili wersje piosenek – można traktować je zatem jako swoiste śpiewniki, umożliwiające zapoznanie się czytelnikom z „przebojami ulicy”. Ich poszczególne edycje adresowane były jednak nie tylko do ogółu zainteresowanych, ale i szczególnych odbiorców, funkcjonujących w „niszach społecznych”. Była to – jak określa ją Bronisław Wieczorkiewicz – „»twórczość« chuligańska i więzienna” (Wieczorkiewicz 1971: 368)¹⁶. Oczywiście znajdowała ona odbiorców wywodzących się z kręgów spoza marginesu, jednak była przez nich traktowana jako przejaw egzotyki środowiskowej. Tymczasem w naturalnym kontekście opowieści o przestępcach stawały się swoistymi „legendami”, nierzadko zawierającymi wątki o charakterze przekazów normotwórczych¹⁷. Znaczące pod tym względem były przede wszystkim wybory życiowe protagonistów opowieści oraz reakcja na zdarzenia, determinujące postawy bohaterów ballad ulicznych.

¹⁶ Wykorzystany przez Wieczorkiewicza cudzysłów ma sygnalizować dystans autora opracowania do zebranych utworów; można odczytywać go również jako sygnał postawy wartościującej. Toteż nie dziwi jej ocena przez antologistę: „Jest to (...) twórczość trudno dostępna i raczej wątła” (Wieczorkiewicz 1971: 369).

¹⁷ Przykładem utworu o „podwójnym” adresacie jest zanotowana przez Wieczorkiewicza autentyczna ballada uliczna *Marsz żałobny Zielińskiego* (za: Wieczorkiewicz 1971: 365-366), która nie tylko doczekała się swoich artystycznych wersji (np. *Krwawy Wiktor. Postrach Warszawy. Koniec jego bandyckiej kariery*), ale i umieszczenia jej w tomiku *Nóżki na stół. Zbiór najnowszych piosenek, kupletów i deklamacji* (Warszawa, ok. 1930).

Odczytywane przez ich pryzmat utwory o Paramonowie – zwłaszcza wersja „arche-tekstowa” (zanotowana przez Wieczorkiewicza) – uświadamiają bliskie „powinowactwa z wyboru” z przedwojennymi pieśniami, których tematem pozostaje kariera przestępca¹⁸. Jako ich przykład – znany zapewne również w latach pięćdziesiątych XX wieku (tj. okresie, kiedy działał Paramonow) jest historia Wiktora Zielińskiego – przedwojennego bandyty, rozstrzelanego w 1926 roku przez prasę brukową („Kurier Czerwony”, „Dobry Wieczór”)¹⁹. W jednej z funkcjonujących ówczesnie opowieści mamy obraz zagrożenia dla ładu społecznego, które stwarzał on ją działalnością:

Był postrachem wśród Warszawy,
Bo mordował, strzelał, bił.
Słynął wkoło »Wiktor krwawy«,
Który z mordów dzikich żył²⁰.

Nie inaczej ukazany został Paramonow, przy czym akty przemocy ulegają w opowieści o nim ukonkretnieniu; w wersji adnotowanej przez Wieczorkiewicza czytamy:

Na Ogrodowej ktoś głośno wrzasnął,
To Paramonow młotkiem go trzasnął (*Ballada o Paramonowie* 1971: 370)²¹.

W artystycznych parafrazach epizod ten ukazany został w dwojaki sposób; VAVAmuffin pozostaje bliscy oryginalnej wersji, lokując zarazem opisywane zdarzenie w innej topografii (przypomnijmy, że przywołane w utworze kino „Moskwa” usytuowane było na Starym Mokotowie, ul. Puławska 19):

Pod kinem Moskwa ktoś głośno wrzasnął,
To Paramonow w mordę go trzasnął (*VAVAmuffin, Paramonow*)²².

¹⁸ W pośredni sposób są one zresztą zakorzenione w pieśni dziadowskiej, o której Janusz Dunin pisał, iż „charakteryzowało [ją — przyp. A. M.] tak znamienne dla całej ulicznej, wielkomięskiej literatury lubowanie się w obrazach okrutnych i makabrycznych, co wiąże się z merkantylnym charakterem tej twórczości, która starała się za wszelką cenę przykuć uwagę słuchacza” (Dunin 1966: 145).

¹⁹ Niniejsza supozycja znajduje oparcie w notce Wieczorkiewicza, piszącego blisko pół wieku po niedogodniejszej sensacji: „Wokół sprawy Zielińskiego urosła bandycka legenda opiewana w licznych utworach autentycznych (...) i pastiszowych (...). Do dziś dnia wśród starszych zawodowych przestępców nazwisko to jest pamiętane i ma swoje znaczenie” (Wieczorkiewicz 1971: 231; podkr. — A. M.).

²⁰ [?], *Zieliński — postrach Warszawy* (za: Wieczorkiewicz 1971: 233). Z kolei w innej wersji losów Zielińskiego czytamy:

Bandytów można król
Rzucił postrachem Warszawie,
Chodził w krwawej swej sławie
Pośród miasta i pól.
I każdy przed nim drżał,
Straszył w krąg niby z mora (*Krwawy Wiktor*; za: Wieczorkiewicz 1971: 234).

²¹ Co więcej: podkreślony zostaje drastyczny charakter zbrodni, poprzez akcentowanie rozczłonkowania ciała ofiary:

Tu leży ręka, tam leży głowa:
To jest robota Paramonowa (*Ballada o Paramonowie* 1971: 370).

Okrucieństwo napadu zostaje tym samym zwielokrotnione: do jego konsekwencji należy bowiem nie tylko pozbawienie życia, ale i zbeszczeszczania zwłok. Mamy w tym przypadku bowiem do czynienia z sugestią tzw. rozkawałkowania ofensywnego poprzez które sprawca rozładowuje swą agresję na ciele ofiary (zob.: Stojer-Polańska, Strona 2015: 352). Obraz śmierci „upadającej” mówi jednocześnie wiele na temat sprawcy w kontekście promowanej w balladzie aksjologii. Brutalizacja zachowań i przemoc zyskuje akceptację założonego odbiorcy, wywodzącego się ze środowiska marginesu społecznego, jako zachowanie wysoko sytuowane w jego hierarchii wartości.

²² Wybór lokalizacji napadu w utworze VAVAmuffin zdaje się nieprzypadkowy: kino „Moskwa” było jednym z najpopularniejszych kin warszawskich, osadzonych w tekstach kultury popularnej (szerzej zob.: *Kino Moskwa* [hasło w]: „Warszawawiki. Wszystko o Warszawie”, https://warszawa.wikia.org/wiki/Kino_Moskwa

Z kolei w wersji Apteki zmieniona została — w relacji do wersji VAVAmuffin — nie tylko sceneria (rzecz dzieje się na Woli, podobnie jak w „arche-tekście”), ale przede wszystkim interpretacja owego napadu: nie jest on już skierowany przeciwko anonimowej ofercie („ktoś”), lecz reprezentantowi władzy. Incydent ten ma też opisane swoje następstwa:

Gdzieś tam na Woli
Ment głośno wrzasnął
To Paramonow go młotkiem trzasnął
Zabrał mu spluwę
I ruszył w miasto
We władzę Niemców jak piorun trzasnął
Bo Paramonow zabił sierżanta
By z naszej władzy zrobić palanta (Apteka, *Ballada o Paramonowie*).

Sygnalizowane tu różnice mogą wynikać z odmiennej aranżacji muzycznej, będącej wyrazem światopoglądu obu zespołów. Wydaje się jednak, że – zwłaszcza jeśli brać pod uwagę anarchizujący, postpunkowy *ethos* Apteki – taka transformacja pierwotnej wersji ulicznej ballady pozostaje w większym stopniu zakorzeniona w tradycji „apaszowskiej”²³. Umożliwia też traktowanie tytułowego protagonisty jako kontynuatora ludowych opowieści o zbójnikach, przeciwstawiających się reprezentantom opresyjnego systemu władzy²⁴.

Kreacja postaci głównego bohatera na wzór opowieści o zbójnikach

Poszukiwanie paralel między *Balladą o Paramonowie* i ludową tradycją pieśni zbójnickich możliwe jest w scalającej owe zjawiska perspektywie pieśni buntu, wyrażających sprzeciw wobec prawnego *status quo*; tym samym można wpisać go w ramy mitu „dobrego złoczyńcy”²⁵. Tożsama pozostaje też kreacja protagonistów owych utworów jako ludzi odważnych (zob.: Janicka-Krzywdą 1986: 12)²⁶. Bohater warszawskiej ballady ulicznej ma

[dostęp: 29.07.2020]; *Kino Moskwa* [hasło w]: „Wikipedia. Wolna encyklopedia”, https://pl.wikipedia.org/wiki/Kino_Moskwa_w_Warszawie [dostęp: 29.07.2020]. Był to zarazem jeden z obiektów mających – w myśl propagandy – pozostawać świadectwem powojennego nowego ładu, zgodnego z politycznymi dyrektywami (zob.: Rubach 1950: 6-7). Toteż dokonanie przestępstwa w tym miejscu zyskiwało wymiar polityczny jako akt skierowany przeciw oficjalnemu porządkowi.

²³ Z sygnalizowanej tu perspektywy innym – prócz piosenek „apaszowskich” – tropem interpretacyjnym może być powieść Stanisława Grzesiuka *Boso, ale w ostrogach* (1959), odczytywana jako autokreacja biograficzna. Jest to jednak zagadnienie wykraczające poza ramy tematyczne niniejszego szkicu, toteż jedynie sygnalizujemy je tutaj.

²⁴ Wbrew głoszonej oficjalnie propagandzie system komunistyczny był traktowany jako narzucony, zaś spowodowane podporządkowaniem mu ekonomii dysfunkcje powodowały wybuchy społecznego niezadowolenia, których przejawem były m.in. strajki; zob.: Żarnowski 2002: 38-40; Brzostek 2002; Florczyk 2014: 122-140. O możliwości takiej perspektywy interpretacyjnej, w myśl której przyczyną zainteresowania Paramonowem był kontekst polityczny ówczesnej rzeczywistości społecznej, przypominają (jakkolwiek zarazem poddając ją w wątpliwość) Kazimierz Kunicki i Tomasz Ławecki; zob.: Kunicki, Ławecki 2017: 20.

²⁵ W zaproponowanym tu kontekście Paramonow pojawia się w szkicu Katarzyny Kuzko jako mieszkaniec warszawskiej Pragi, będącej przestrzenią naznaczoną aksjologicznie (zob.: Kuzko 2009: 191). Pamięć przestępcy i miejscu jego ujęcia zdaje się w zaproponowanym tu ujęciu stanowić element współkonstytuujący tożsamość jednej z dzielnic stolicy.

²⁶ Należy jednak pamiętać, że w opowieściach o Paramonowie nie pojawiają się, tak charakterystyczne dla ludowych legend o zbójnikach oraz ich artystycznych opracowań, elementy romantycznej ideologizacji „dobrych chłopców”. W utworach tych – jak pisze Stanisław Witkiewicz – „zbójnik jest bohaterem, wcielającym w siebie najpiękniejsze przymioty rycerstwa, i jest zbudowanym przeciw sile junakiem, dla którego mord jest wstrętnym, którego się on dopuszcza tylko w ostatecznej konieczności – obronie życia. Jest on wspaniałomyślny, silny, męzny, hulaka i wierny towarzysz. Pieniądze, zdobyte na bogaczach, rozdaje ubogim i nigdy biedaków nie napastuje” (Witkiewicz 1963: 162). Interesujące, że Witkiewicz jako przykłady szlachetnych zbójników podaje Rinaldo Rinaldinię, Janosika i Mateję (tamże, s. 162). Pierwszy jest postacią fikcyjną, stworzoną przez Christiana Augusta Vulpiusa (*Rinaldo Rinaldini, der Rauberhauptmann*, 1797); drugi doczekał się mitologizacji

również – na wzór zbójników z legend i podań ludowych – własny, rozpoznawalny przedmiot (zob.: Janicka-Krzywda 2007: 129). Jest on, co istotne, pozornie rzeczą codziennego użytku, nie wyróżniającą się wizualnie spośród innych należących do zbioru danych desygnatów. Można dostrzec tu analogię, ale i kontynuację tradycji: Janosik obdarzony jest pasem, ciupagą i koszulą; Ondraszek – obuszkiem; Bajurak – fujarka; Paramonow – młotkiem (przy-
pomnijmy, że protagonista ballady był robotnikiem)²⁷.

Oczywiście, przeciwnie niż w ludowych opowieściach o „dobrych zbójnikach”, ukazany w ulicznej piosence oraz jej artystycznych inkarnacjach Paramonow nie „równa świata”, zaś sprawiedliwość społeczna nie jest motorem jego działań. Jednakże i tu pojawiają się akcenty właściwe dla kreacji zbójników, ukazywanych w folklorze jako lubiących zabawę (środek na nią zdobywane są na drodze przestępstwa). Porównajmy dwa utwory; pierwszy to ludowa przyspiewka, adnotowana przez etnografów; drugi – jedna z wariacji artystycznych opowieści o Paramonowie:

Późdzmy chłopcy, późdzmy zbijać
Bo ni momy za co pijać! (*Pieśni Podhala. Antologia* 1971: 48)²⁸;

Rabują sklepy więc forszę mają
Nocami dziwki na nich czekają
Gorzałka leje się kolorowa
Bawi się banda Paramonowa (*Apteka, Ballada o Paramonowie*).

Nastawienie na zabawę i permissywny styl życia – zarówno w pieśniach o zbójnikach, jak i warszawskich bandytach – związane jest z fatalistycznym przekonaniem rychłym jego kresie. Nieuchronność losu przestępców wynika z mobilizacji sił porządkowych. W obliczu omnipotencji systemu władzy jednostka pozostaje bezradna toteż – podobnie, jak w opowieści o Zielińskim – również Paramonow zostaje ujęty. Porównajmy dwa opisy: pierwszy pochodzi z przedwojennego utworu; drugi – powojennej ballady ulicznej:

Nasi chłopcy granatowi
»Dość – krzyknęli – Teraz stój!«
Na śmierć pewną szli gotowi,
Aż ze strachu zadrzał zbój (*Zieliński – postrach Warszawy*, 1971: 233)²⁹;

Lecz nasza władza się skapowała
I dwóch gliniarzy mu znów nastąpiła.
Oni złapali Paramonowa:
Czapa dla niego jest już gotowa (*Ballada o Paramonowie* 1971: 370).

Dopełnieniem przestępczego losu Paramonowa – tak, jak życia zbójnika – jest jego zakończenie, tj. egzekucja wykonana w imieniu prawa. Śmierć zostaje jednak uwznioślona

w ludowych opowieściach, trzeci zaś był – podobnie jak Juraj Janosik – postacią historyczną, która przetrwała w pamięci jako ostatni tatrzański zbójnik (wspomina o nim August Wrześniowski (Wrześniowski 1882: 52).

Na temat ideologizacji figury zbójnika tekstach kultury zob.: Piasecki 1973: 119-124; Sulima 1985, s. 300-308.

²⁷ Pozornie wymienione tu atrybuty nie mają z sobą wiele wspólnego; tym bardziej, że przedmioty wyróżniające zbójników cechuje nadnaturalność właściwości. Jednakże zarówno oryginalnej balladzie, jak i w interpretacji zespołu VAVAmuffin pojawia się fraza: „Dajcie mi młotek Paramonowa/ Będę zabijał, będę mordował” (*Paramonow*). Takie przypisanie przedmiotu do właściciela funkcjonalnie pełni analogiczną funkcję, co w opowieściach o zbójnikach, a zarazem wprowadza sugestię demoniczności narzędzia mordu poprzez wyróżnienie go ze zbioru innych przedmiotów (młotków), znanych odbiorcy z autopsji. Osobną kwestią pozostaje, do jakiego stopnia można upatrywać w tym wypadku pełnienia przez młotek funkcji magicznego środka, która znana jest z Proppowskiej analizy magicznej bajki ludowej (zob.: Propp 2011: 49).

²⁸ Wątek bawiących się przy muzyce zbójników nie jest w twórczości ukazującej życie górali wyjątkowy. Odnotowuje również Andrzej Stopka; zob.: Stopka 1896: 138-139.

²⁹ Na temat okoliczności śmierci Zielińskiego zob.: Milewski 2009: 26-28.

poprzez metodę wykonania wyroku. Wbrew historycznej prawdzie zarówno w oryginalnej balladzie ulicznej, jak i jej artystycznych interpretacjach zostaje on rozstrzelany; w istocie skazany został na śmierć przez powieszenie, zgodnie z polskim prawodawstwem (r. XIII, art. 110, § 1 Kodeksu karnego wykonawczego):

Już Paramonow zęby zaciska,
Bo mu ładują kulę do pyska (*Ballada o Paramonowie* 1971: 370)³⁰.

„Honorowa” śmierć ma być zwieńczeniem takiegoż życia. Co więcej: ową „kulę ładowaną do pyska” można – w kontekście związków kreacji Paramonowa z opowieściami o zbójnikach – traktować jako karę śmierci analogiczną do powieszenia na haku, zarezerwowaną jedynie dla przywódców band rozbójniczych, tzw. hetmanów (zob.: Kuchowicz 1975: 426)³¹.

Śmierć protagonistów przywoływanych tu opowieści równoznaczna jest z wydarzeniem granicznym, które zostaje upamiętnione w miejscu aktywności przestępcy – zbójnika oplakuje natura; w wypadku Paramonowa są to mieszkańcy miasta, z którym był identyfikowany³²:

Kie Janicka wiedli od Lewoce,
Zapłakały turnie i uboce (za: Kolbrecka 2007: 195)³³.

Cała Warszawa chodzi w żałobie
Bo Paramonow leży już w grobie (*Ballada o Paramonowie* 1971: 370).

Przywołane w niniejszym szkicu, współczesne artystyczne interpretacje anonimowej ballady ulicznej poświęconej Jerzemu Paramonowowi funkcjonują niewątpliwie w odmiennych kontekstach komunikacyjnych. Dzieje się tak, ponieważ i jej „arche-tekst”, i jego artystyczne interpretacje pozostają sytuowane w kontekście kulturowym, poza którym ich odczytanie wydaje się niemożliwe. Biorąc pod uwagę realia społeczne i polityczne początku lat pięćdziesiątych można traktować uliczną balladę jako przejaw tego,

³⁰ Interesujące, że w interpretacji zespołu VAVAmuffin sposób wykonania wyroku jest pominięty milczeniem. W zamian pojawia się jedynie sygnał kary śmierci: „Czy pamiętacie Paramonowa/ czapa dla niego jest już gotowa” (WAVAmuffin, *Paramonow*). Znaczące jest sięgnięcie przez wykonawców do slangowego określenia czapy jako synonimu kary śmierci (zob.: Miejski Słownik Słangu i Mowy Potocznej, hasło: *Czapa*, <https://www.miejski.pl/slowo-czapa> [dostęp: 12.01.2019]). Wzmocnia ono stylizację na odmianę środowiskową języka mówionego, którą wykorzystuje również „arche-tekst” ballady ulicznej.

³¹ Ślady przywołanego tu sposobu egzekucji odnajdujemy w ludowych pieśniach podhalańskich, zanotowanych przez Andrzeja Stopkę: „Zavysom Janicka za pośrednie żobro” (Stopka 1896: 97).

Śmierć taka, jak podkreśla Kuchowicz, była traktowana przez podsądnych jako godne zwieńczenie żywota. Przeciwnie śmierć przez powieszenie: ta traktowana była w *imaginarium communis*, co akcentuje Monika Ćwikła, jako „niehonorowa”, w przeciwieństwie do rozstrzelania. Zob.: Ćwikła 2017: 231. Jako pogłos opinii Ćwikły można uznać notkę w „Wikipedii. Wolnej Encyklopedii”, w której rozstrzelanie jest tak samo waloryzowane i przeciwstawione powieszeniu jako „hańbiącemu” sposobowi pozbawienia życia skazańca; zob.: [hasło]: *Rozstrzelanie*, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Rozstrzelanie> [dostęp: 22.10.2018].

³² Gwoli ścisłości należy dodać, że Paramonow — o czym nie wspomina ani „arche-tekst” ballady ulicznej, ani jej artystyczne interpretacje — dokonał napadów również w innych miejscowościach, m.in. w Międzyborzu koło Grodziska Mazowieckiego, Bartnikach niedaleko Skierniewic oraz na linii Płock – Kutno – Łowicz – Skierniewice – Piotrków Trybunalski – Łódź – Łuków (szerzej zob.: Kowalik 2015: 88-90; por. Kunicki, Ławecki 2017: 20).

³³ W innej, przywoływanej przez badaczkę pieśni, czytamy: „Juz umar Janosik trzynsie sie osika, / Nigdy nie zaginie imie Janosika” (*Smutny zbójnik smutny*, Kolbrecka 2007: 199). Wykorzystany w utworze antonim należy traktować jako odsyłający nie tyle do konkretnej postaci (tj. Juraja Janosika), ile imię znaczące, będące reprezentacją zbójnika. Na taki proces „przeniesienia” wskazuje Wrześniowski, piszący: „Wszystkie przymioty ciała i umysłu zbójnikowi przypisywane, złączyli Podhalańscy i Słowacy w obrazie sławnego i tyle do dziś wielbionego Janosika” (Wrześniowski 1882: 46).

co Łukasz Kamiński – w odniesieniu do lat 1944-1948 – określa mianem „żywiolowego oporu” (Kamiński 2000)³⁴.

Do pewnego stopnia w tradycji opisywanego przez badacza zjawiska lokuje się estetyka wykonania współczesnych interpretacji ballady: zarówno bowiem *reggae*, jak i *ska* („WAWAmuffin”) oraz nurty muzyki rockowej, w obrębie której sytuuje się twórczość „Apteki” to pogranicza współczesnej muzyki rozrywkowej, programowo opozycyjne wobec muzyki rozrywkowej zdominowanej przez nurt pop i *latino disco* (twórczość np. Shakiry [właśc. Shakiry Isabel Mebarak Ripoll] czy Enrique Iglesiasa); z zaproponowanej tu perspektywy mielibyśmy zatem do czynienia z aktualizacją koncepcji „żywiolowego oporu” Kamińskiego, u podstaw którego legł protest już nie o charakterze politycznym, a kulturowo-estetycznym, skierowany przeciw „przesłodzonej” estetyce współczesnej muzyki pop³⁵. Tym samym, należąca do kręgu pieśni ulicznej, ballada o Paramonowie staje się dla jej współczesnych interpretatorów medium oporu wobec dominujących w muzyce rozrywkowej tendencji. Nie należy też zapominać, iż pierwotnie oba utwory przygotowane były do wykonania „na żywo”, w trakcie koncertów (płyty stanowią ich pokłosie). Co więcej, estetyka *reggae* odwołuje się do jamajskiej muzyki ludowej (*mento*), co wskazuje na jej nie-profesjonalny charakter, tożsamy z balladą uliczną, podkreślający jej związki z muzyką afrykańską (zob.: Floyd Jr 1999: 1-38). Również do pewnego stopnia anarchizujący *postpunk* (właściwy dla „Apteki”) sygnalizuje związki z kulturą nieoficjalną, za której przejaw można uznać pierwotną wersję ballady; nieprzypadkowo przecież była ona dystrybuowana poza obiegiem oficjalnym. Biorąc zaś pod uwagę realia społeczno-polityczne w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, najprawdopodobniej opowieść o losach Paramonowa funkcjonowała, o czym uprzednio, przede wszystkim w obiegu ustnym.

*

Pieśń jarmarczna, pieśń uliczna, opowieści o zbójnikach to zapewne nie jedyne źródła kreacji postaci Jerzego Paramonowa w poświęconych mu tekstach kultury; nie są one też z pewnością oczywiste ani dla słuchaczy „arche-tekstu”, ani artystycznych reinterpretacji ballady. Jednakże traktowanie owych form kulturowej ekspresji jako punktu odniesienia dla utworów sytuujących się w obiegu popularnym, uświadamia trwałość mediów kultury, które mogą przejawiać się w różny sposób, niezależnie od tego, czy ich pierwotne formy funkcjonują w kulturze, czy też pozostają w niej jako reminiscencje w pamięci społecznej³⁶.

³⁴ Należy przy tym mieć świadomość, że – jeśli wykorzystamy koncepcję „żywiolowego oporu” jako klucz interpretacyjny dla pierwotnej wersji ballady, poświęconej Paramonowowi – będzie ona przejawem oporu jedynie części społeczeństwa, najprawdopodobniej wywodzącego się przede wszystkim z przestępczego marginesu. Byłby to zarazem tekst funkcjonujący w takim ujęciu jako wytwór kultury społecznego marginesu, o czym pisał wzmiankowany uprzednio Wiczorkiewicz.

³⁵ Osobną kwestią, którą chcemy tu jedynie zasygnalizować, jest postrzeganie strategii estetycznej VAWAmuffin i Apteki jako alternatywy dla avant-popowego projektu Chucho [właśc. Sławomira Mazura], imitującego styl *latino* w piosence *Czuję to* (2018) (zob.: Pawlak 2018).

³⁶ Sygnalizowana tu kwestia „kulturowej śmierci” pieśni dziadowskiej jest zresztą trudna do jednoznacznego rozstrzygnięcia, biorąc pod uwagę obserwowaną współcześnie popkulturową modę na ludowość, której przejawem są m.in. festiwale folkowe (np. cykliczny Festiwal Pieśni Dziadowskiej w Świerzawie; zob.: <http://dolfil.pl/kalendarium,iv-festiwal-piesni-dziadowskiej-oraz,73> [dostęp: 30.06.2020]).

Bibliografia

- [?] (1955). *Dziś proces Paramonowa*, „Życie Warszawy” 266, 2.
[hasło]: Rozstrzelanie, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Rozstrzelanie>.
- ADAMCZEWSKA, I. (2016). *True crime novel – pomiędzy literaturą piękną a dziennikarstwem*, W: A. Kłosińska-Nachin, E. Kobylecka-Piwońska (red.), *Apetyt na rzeczywistość. Relacje między literaturą a dziennikarstwem – relacje, interakcje, perspektywy* (s. 91-115). Łódź: Wydawnictwo UŁ.
- Apteka, *Ballada o Paramonowie*, [na płycie]: *Tylko dla...*, 2010, Fonografika, utwór 7.
- AU a [właśc..?] (1955). *Drugi dzień procesu Paramonowa i Gasczyńskiego. Dziś zapadnie wyrok*, *Życie Warszawy* 268, 2.
- AU b [właśc..?] (1955). *Groźni bandyci Paramonowa i Gasczyński stanęli przed sądem w Warszawie*. „Życie Warszawy” 267, 2.
- AU c [właśc..?] (1955). *Najsurowsza kara — i groźne ostrzeżenie*. „Życie Warszawy” 268, 2. *Ballada o Paramonowie*. W: B. Wiczorkiewicz (1971). *Warszawskie ballady podwórkowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy* (s. 369-370). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- BENEŠ B. (1970). *Světská krámaršská píseň. Příspěvek k poetice pololidové poezie*. Brno: Universita J. E. Purkine.
- BRYNERÓWNA, H. (1934/1935). *Czabak*, „Lud” T. 13.
- BRZOSTEK, B. (2002). *Robotnicy Warszawy. Konflikty codzienne (1950-1954)*. Warszawa: Wydawnictwo TRIO.
- BYSTRÓŃ, J. S. (1936). *Kultura ludowa*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- BYSTRÓŃ, J. S. (1938). *Publiczność literacka*. Lwów: Książnica Atlas.
- CHAMERA-NOWAK, A. (2014). *Z pola bitwy o budowę socjalistycznej kultury. Sytuacja przemysłu graficznego w Polsce w latach 1945-1956*. „Acta Poligraphica” 3, 59-72.
- ĆWIKŁA, M. (2017). *Kara śmierci w aspekcie etyczno-prawnym*, W: M. Treder (red.), *Śmierć w wielu odsłonach. Problemy wybrane* (s. 228-239). Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego.
- DUNIN, J. (1966). *O piosence z robotniczego miasta*. „Prace Polonistyczne” 22.
- DUNIN, J. (1974). *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- DUNIN, J. (2008). *Druk i wielkomijski folklor*. „Media, Kultura Społeczeństwo” 1, 11-21. [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Media_Kultura_Spoleczenstwo/Media_Kultura_Spoleczenstwo-r2008-t-n1_\(3\)/Media_Kultura_Spoleczenstwo-r2008-t-n1_\(3\)-s11-21/Media_Kultura_Spoleczenstwo-r2008-t-n1_\(3\)-s11-21.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Media_Kultura_Spoleczenstwo/Media_Kultura_Spoleczenstwo-r2008-t-n1_(3)/Media_Kultura_Spoleczenstwo-r2008-t-n1_(3)-s11-21/Media_Kultura_Spoleczenstwo-r2008-t-n1_(3)-s11-21.pdf).
- FLORCZYK K. (2014). *Stalinizm jako stan wyjątkowy. Robotnicy i robotnice: budowniczo- wie socjalizmu czy więźniowie obozu?*. „Teksty Drugie” 5, 122-140.
- FLOYD, S. A. Jr (1999). *Black Music in the Circum-Caribbean*. „American Music” 1, 1-38.
- GASS, A. (2009). *Postrach mentowni*, *Focus Historia* 7-8, 36-39.
- GROCHOWSKI, P. (2006). *Nastroje społeczno-religijne pierwszej połowy XVII wieku w świetle pieśni nowiniarskich*. „Napis” XII, s. 21-32.
- GROCHOWSKI, P. (2010). *Straszna zbrodnia rodzonej matki. Polskie pieśni nowiniarskie na przełomie XIX i XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
- GRZESIUK, S. (1959). *Boso, ale w ostrogach*. Warszawa: Książka i Wiedza.

<http://dolfil.pl/kalendarium,iv-festiwal-piesni-dziadowskiej-oraz,73>.

<https://demotywatory.pl/1528206/Jerzy-Paramonow>.

<https://demotywatory.pl/2344914/Jerzy-Paramonow>.

<https://demotywatory.pl/2861313/Nie-takie-rzeczy>.

<https://www.facebook.com/adam.setlak.7>.

JANICKA-KRZYWDA, U. (1986). *Niespokojne Karpaty, czyli rzecz o zbójnictwie*. Warszawa-Kraków: PTT Kraj.

JANICKA-KRZYWDA, U. (2007). *Zbójnicy w karpaccim folklorze słownym — wątki i motywy*. W: Madejowa, R., Mlekođaj, A., Rak M. (red.), *Mity i rzeczywistość zbójnictwa na pograniczu polsko-słowackim w historii, literaturze i kulturze* (s. 121-130). Nowy Targ: Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa.

KAMIŃSKI, Ł. (2000). *Polacy wobec nowej rzeczywistości 1944–1948. Formy pozainstytucjonalnego, żywiołowego oporu społecznego*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.

KARPOWICZ, A. (2013). *Reinkarnacje słowa: media, gatunki, praktyki*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2, 33-49.

KŁOŚ, A., Wróblewski, B. (2010). *Ręka i głowa Paramonowa*. „Gazeta Wyborcza” 182, 18-19.

KOLBRECKA, J. (2007). *Podhalańskie pieśni o Janosiku i zbójnikach*. W: R. Madejowa, A. Mlekođaj, M. Rak (red.), *Mity i rzeczywistość zbójnictwa na pograniczu polsko-słowackim w historii, literaturze i kulturze* (s. 193-201). Nowy Targ: Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa.

KONIECZNA, J. (2014). *Książka w dziewiętnastowiecznej Łodzi. Księgarnie, drukarnie, wydawcy*. „Kronika miasta Łodzi” 2.

KOWALIK, H. (2015). *To jest robota Paramonowa*. Wprost 48, 88-90.

KRWAWY WIKTOR. W: B. Wieczorkiewicz (1971). *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy* (s. 234). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

KUCHOWICZ, Z. (1975). *Obyczaje staropolskie XVII-XVIII wieku*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.

KUNICKI, K., Ławecki, T. (2017). *Krótkie przestępcze życie Jerzego Paramonowa*. W: K. Kunicki, T. Ławecki (red.), *Zagadki kryminalne PRL* (s. 13-25). Warszawa: Bellona.

KUZKO, K. (2009). *Autoportret rozproszony*. „Konteksty” 1-2, 185-194.

Marsz żałobny Zielińskiego. W: B. Wieczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy* (s. 365-366). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Miejski Słownik Słangu i Mowy Potocznej, hasło: Czapa, <https://www.miejski.pl/slowo-czapa>.

MILEWSKI, S. (2009). *Szemrane towarzystwo niegdysiejszej Warszawy*. Warszawa: Wydawnictwo ISKRY.

Nóżki na stół. Zbiór najnowszych piosenek, kupletów i deklamacji (ok. 1930). Warszawa.

OLIVE, B. (1958). *The Minstrelsy of Murder*. „Western Folklore” 4, 263-272.

PAWŁAK, J. (2018). *Chucho: czy fani disco polo pokochają króla latino dance?, Beauty – Fashion – Health*, <http://beautyfashionhealth.pl/2018/05/03/chucho-czy-fani-disco-polo-pokochaja-krola-latino-dance/>.

PIASECKI, Z. (1973). *Byli chłopcy, byli... Zbójnictwo karpaccie – prawda historyczna, folklor i literatura polska*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- PROPP, W. (2011). *Morfologia bajki magicznej* (przekł. P. Rojek). Kraków: NOMOS.
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 12 maja 1949 r. w sprawie koncesjonowania przedsiębiorstw przemysłu poligraficznego i drukarń* (Dz. U. 1949 nr 34 poz. 245).
- RUBACH, L. (1950). »Moskwa«. *Nowe Kino Warszawskie*. „Stolica. Warszawski Tygodnik Ilustrowany” 32, 6-7.
- STOPKA A. (1896). *Materyały do etnografii Podhala (Zakopane, Kościelisko, Poronin, Czarny Dunajec), cz. II: Powieści, Vesele Jackowego Vojtka, „Materyały Antropologiczno-Archeologiczne i Etnograficzne”* Kraków III, 138-139.
- SADOWNIK, J. (red.) (1971). *Pieśni Podhala: antologia*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwa Muzyczne.
- STOJER-POLAŃSKA, J., Strona, M. (2015). *Zbrodnicze rozkawałkowanie zwłok – aspekty kryminalistyczne i prawne*. W: Czapska J., Okrasa A. (red.), *Bezpieczeństwo, policja, kryminalistyka. W poszukiwaniu wiedzy przydatnej w praktyce* (s. 350-359). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- SULIMA R. (1985). *Dobrzy chłopcy, co świat równają*. W: tenże, *Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej* (s. 299-308). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- SZYMAŃSKI, J. (2006). *Nauki pomocnicze historii*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- ŚLĘK, L. (1985) [hasło]: *Pieśń nowinarska*. W: *Literaturze polskiej. Przewodnik encyklopedycznym*. t. 2 (s. 166). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Transmisja, *Paramonow*, [na płycie]: *Lekkie uderzenie*, 1997, Hey, Joe, utwór 6.
- Ustawa z 3 stycznia 1946 r. o przejęciu na własność Państwa podstawowych gałęzi gospodarki narodowej* (Dz. U. 1946 nr 3 poz. 17).
- WALICKI, M. (1981). *Funkcje pieśni dziadowskiej (na tle literatury jarmarcznej i folkloru żebraczego)*. W: W. Nawrocki, M. Waliński (red.), *Literatura popularna – folklor – język*. T. 2 (s. 110-144). Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- WALIŃSKI, M. (1998). *Pieśń jarmarczna? Nowiniarska? Ballada? Czy – pieśń dziadowska? Prolegomena do badania pieśni dziadowskiej*. W: P. Kowalski (red.), *Wszystek krąg ziemski. Antropologia. Historia. Literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Czesławowi Hernasowi* (s. 164-194). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Warszawskie piosenki: „Ballada o Paramonowie”*. Na jego proces sprzedawano bilety. „Warszawa.naszemiasto.pl”, <http://warszawa.naszemiasto.pl/artykul/warszawskie-piosenki-ballada-o-paramonowie-na-jego-proces,3712690,artgal,t,id,tm.html>.
- WAWAmuffin, *Paramonow*, [na płycie]: *Vabang!*, 2005, Karrot Komando, utwór 10.
- WITKIEWICZ, S. (1963) *Na przełęczy*. W: *Pisma tatrzańskie* (oprac. R. Hennel). T. 1 (s. 27-218). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- WITKOWSKI, M. (2017), *Wymazane*. Kraków: Wydawnictwo Literackie
- WOŹNIAK, P. K. (2016). „*Hauzeracy idą!*”. *Piosenka na łódzkim podwórku*. „Zeszyty Wiejskie” XXII.
- WRZEŚNIEWSKI, A. (1882). *Tatry i Podhalanie*. Kraków: Towarzystwo Tatrzańskie.
- Zieliński – postrach Warszawy* (1971). W: B. Wiczorkiewicz, *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy* (s. 233). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ZWOLSKI, M. (2002). *Wykonywanie wyroków kary śmierci w polskich więzieniach grudnia 1954-kwiecień 1956*. „Prawo i Sprawiedliwość” 2/1, 263-274.
- ŻARNOWSKI, J. (2002). *Robotnicy w Polsce Ludowej*. „Dzieje Najnowsze” 1, 29-46.

ADAM MAZURKIEWICZ

THE ORIGINS OF CREATION OF JERZY PARAMONOW'S FIGURE IN THE CULTURAL TEXTS DEVOTED TO HIS ACTIONS

Jerzy Paramonow is a criminal who remains a hero of an anonymous barnyard ballad in the social imagination. For years he has been existing in a very narrow cultural circulation, however, recently the creators of popular music have reminded the society of this persona. Numerous versions of Paramonow's history - regardless of the differences resulting from the immanent aesthetics of the music groups and media – present the “unity of imagination” which was the main source both for the anonymous ballad and its aestheticized version. The most important include:

- anchoring the fictional pattern in songs of city news;
- aesthetics of violence typical for the fair music;
- creation of the main character in a similar manner as in the stories about brigands.

At the same time, embedding these cultural texts in the tradition of anonymous creations of the past centuries impresses the durability of some specific ideas. Theoretically, they are updated and adjusted to the changing social context of the audience, however, their essence and function in literary communication remains unchanged.