

Jerzy Bartmiński

"Jaś koniki poił" : (uwagi o stylu erotyki ludowej)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (14), 11-24

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Szkice

Jerzy Bartmiński

**„Jaś koniki poił”
(Uwagi o stylu
erotyku ludowego)**

Historia chłopskiej poezji miłosnej notuje wzloty i upadki, jakich nie było dane przeżywać innym gatunkom folkloru, mającym bardziej ustaloną reputację u poetów, historyków literatury, uczonych folklorystów. Z całego bogactwa tzw. ludowej literatury erotyk został odkryty najwcześniej: pierwsze zbiorki odnalezione przez Cz. Hernasa¹ pochodzą z końca XVII w. Jeszcze wcześniej istniało naśladownictwo, przeróbkami tekstów folklorystycznych jest bowiem znaczna część barokowych „pieśni, tańców i padwanów”, które obiegały ówczesne dwory, wsie i miasta². W wiejskich przyśpiewkach szukano ludycznej, epikurejskiej filozofii miłości i szczęścia. Próby przeszczepiania folkloru na grunt literacki zbyt często jednak kończyły się trywializacją, wywołując opory i doprowadzając do załamania się mody na kalinowe erotyki. Archaiczny pierwiastek wolnej miłości, dostrzeżony w nich

Związki
folkloru z
literaturą

¹ C. Hernas: *W kalinowym lesie*. T. 1—2. Warszawa 1965.

² J. Kotarska: *Poetyka popularnej liryki miłosnej XVII wieku w Polsce*. Gdańsk 1970. Rozdział III „W kręgu ludowości”, s. 150—210.

już przez Naruszewicza, nie pozwalał romantykom żywić nadziei, że tu właśnie znajdą wzory poszukiwanej surowej moralności ludu. Ich zainteresowania zwróciły się ku balladzie. Styl romantycznej poezji miłosnej jest pod wieloma względami zdecydowanie niechętny miłosnej pieśni ludowej³, a miarą trwałości tej romantycznej dezaprobaty gatunku jeszcze w XX w. może być sąd J. S. Bystronia w *Artyzmie pieśni ludowej*, odsądzający przyśpiewkę od miana tworu artystycznego. Nie przeszkodziło to tej poezji przetrwać w swoim środowisku i zacząć od nowa — na naszych oczach — zdobywać popularność przy pomocy radia, telewizji (audycje Adolfa Dygacza i Wojciecha Siemiona) oraz elektrycznych gitar.

* * *

Czymże jest słowo liryczne wobec miłości? Znaki językowe nie są w stanie pomieścić osobistej egzystencjalnej prawdy o uczuciu i tylko „bezczelna zarozumiałość” poetów podtrzymuje złudzenie, że jest inaczej. Prosty człowiek, twórca i nosiciel folkloru, nie ma ambicji tak wygórowanych. O miłości mówi wyzbytym pychy językiem starej konwencji, zapomnianym językiem obrazów, paralel, symboli, w którym *zielona łąka i szumiący gaj* oznaczają rzeczy najzwyklejsze w świecie a równocześnie coś więcej, coś uchwytnego, choć nie do końca określonego. Przy tym — uniwersalnego.

* * *

Model gatunku jest prosty i spójny; poszczególne teksty są jego cząstkowymi realizacjami. W centrum dwoje bohaterów: on i ona,

Bez pychy
o miłości

³ T. Skubałanka: *Słownictwo poezji miłosnej Juliusza Słowackiego*. Toruń 1966, s. 5.

piękni i młodzi⁴. Elementarne przeżycia (funkcje liryczne) zapisywane przez O. Kolberga w ciąg: miłość — chęć ożenku — niepokój — tęsknota — skarga — wymówki — żarty, figle, swawola — żale. Podstawowe towarzyszące emocjom sytuacje: spotkanie, zaloty, oddanie, odjazd, rozłąka, oczekiwanie, przyjazd, porzucenie. Styl językowy oparty na zasadzie poetyckiej konkretyzacji przez paralelę i rytualizacji przy pomocy stałych formuł słownych nadających indywidualnej pragmatyce językowej walor identyfikacji z rzeczywistością idealną.

Ciąg funkcji
lirycznych

* * *

Trzy rysy erotyku ludowego warte są szczególnego podkreślenia. Po pierwsze: opiewana w nim miłość nie jest stanem, bezruchem, przeciwnie, jest pokazana jako dzianie się, jako dynamiczny proces nieustannych fluktuacji uczucia powiązany ze zmiennością sytuacji.

Po drugie: w koncepcji miłości mieszczą się harmonijnie połączone komponenty zmysłowe i psychiczne. Po trzecie: demokratyzm. Rola kobiety jest równie znacząca jak mężczyzny. Obecność obu płci przejawia się bezpośrednio poprzez powołane do życia postaci i pośrednio jako podmiot kreujący te postaci, „oko” patrzące z głębi pozatekstowej perspektywy. Ona jako Kasia, co wodę brała, i ona — Ewa, za sprawą której i dla której pojawia się w utworze postać męska, tak a nie inaczej widziana. Nie ma w tym nic z emancypacji, przeciwnie, jest raczej „pierwotny humanizm”.

Pierwotny
humanizm

* * *

⁴ Cecha młodości jest jednak silniej akcentowana w rysunku strony męskiej, tak jak w obrazie kochanki-narzeczonej cecha zamożności. Ma to swoje oczywiste uzasadnienie socjologiczne.

Obowiązuje zasada ekspresji uczuć przez zachowanie. Mieszkańcy kalinowego lasu śmieją się, śpiewają, tańczą, spoglądają na siebie, mrugają, podają rękę, bledną, rumieniają się itp. Są ludźmi „z krwi i kości” w przeciwieństwie do swoich krewniaków z literatury, która — biorąc ogólnie — „raczej lekceważy ciało”⁵. Opis ciała nabiera więc dużego znaczenia. Przy całej swojej konkretności jest to w erotyku ludowym opis semiotyczny, a nie naturalistyczny. Koncepcja ciała podporządkowuje się potrzebom gatunku, w związku z czym wykazuje znamienne deformacje.

* * *

Podział
ciała:

Gdyby ułożyć listę najczęstszych wyrazów służących topografii ludzkiego ciała w miłosnej pieśni ludowej, to na jej czele znalazłaby się trójca kanoniczna dla polskiego erotyku w ogóle, mianowicie *oko*, *serce* i *ręka*⁶. Po niej — to już stanowi swoistość naszego gatunku — nazwy części intymnych. W dalszej kolejności *głowa* z *włosami* (*warkoczami*, *wąsami*) i *twarzą*, *nogi*. Reszta ledwie jest wzmiankowana i można powiedzieć, że w modelu ciała kochanków nie istnieje. Każdy wyróżniony organ stanowi ośrodek określonych doznań. Podział ciała jest odbiciem typologii zachowań i przeżyć.

serce na
czele

Serce pozostaje siedliskiem uczuć podmiotowych (występuje z charakterystycznym określeniem „moje”): *wyskakuje z piersi*, *topnieje*, *lepi się do dziewczyny*, *weseli się*; *placze*, *banuje*, *boli*, *smuci się*, *bywa zranione*, *gorące*, *rozżalone*, *smętne*, *kraje się*, *umiera*. Smutek i zgryzota są zlokalizowane w głowie: „*boli mie głowa*, *odjechał mnie najmilejszy*”, „*jej główajka sfrasowana*”, „*czemużeś mie*

⁵ J. Parandowski: *Alchemia słowa*. Warszawa 1961, s. 168.

⁶ Skubalanka: *op. cit.*, s. 360—361.

głowejke zasmucił” itp. Poza tym głowa jest tą częścią ciała, po której poznać, że dziewczyna jest w ciąży:

*Przyjechali doktorowie, pomacali jo po głowie:
Kasper będzie, mamusiu, Kasper będzie.*

Jest to użycie zastępcze, korespondujące z podobnym użyciem „gęby” i nosa (o czym dalej)⁷. Oko, również wielofunkcyjne, uzewnętrznia przeżycia, zwłaszcza smutne („siwe oczka zapłakała”). Czarne, siwe, modre oczy stanowią istotny erogenny element urody dziewczyny; współdziałają z nimi w tej funkcji nogi („Białe nóżki, białe, spodobali mi się, nadobna dziewczyno, ożenie się”).

Ręka istnieje przede wszystkim w opisie ciała dziewczyny. Do języka liryki miłosnej przynależy gest-symbol: podanie ręki, wyraz życzliwości i oddania: „podaj-że mi rączkę na zieloną łączkę” itp. Twarz to nie tyle zwierciadło duszy (*liczka* bledną i czerwienią się), co (wraz z ustami) ostatnie miejsce dopuszczane przez normę przyzwoitości dla pieszczoł erotycznych. Pocałunek w rękę, uściśnięcie ręki — zapowiada, a pocałunek w „gębę” przynosi spełnienie miłości. „Gębusia”, „gębuleńka”, „gęba” przyjmuje więc znaczenie zastępcze, zwrot „dać gęby” jest często eufemistycznym określeniem aktu płciowego, (co przypomina znane grotesce zastępowanie nosem — fallusa⁸). Tym też tłumaczą się dwa uderzające fakty: dlaczego w opisie ko-

Ręka
i twarz

⁷ Inny wyrazisty przykład:

*Przyszła do domecku, głowicka ją boli,
Poślijciez mi po doktora, to on ją zagoi.
Doktorzyk przyjechał, chyłił ją za rączkę:
Będziez z tej głowicki pełno mieć kolebeckę.*

(*Pieśni śląskie ze zbiorów Józefa Lompy*. Wyd. B. Zakrzewski. Wrocław 1970, s. 299.)

⁸ Por. M. Bachtin: *Tworczestwo Fransua Rable i narodnaja kultura sriedniewiekowija i rieniessansa*. Moskwa 1965, s. 342. W sumie — zespół: głowa — usta — nos może stanowić odwzorowanie na wyższym (dosłownie i w przenośni) poziomie zespołu: brzuch — wagina — fallus.

chanka usta i twarz są wymieniane rzadziej i dla-
czego szereg synonimiczny nazw intymnych żeń-
skich jest krótszy niż męskich.

* * *

Ukazanie części ciała przez
pryzmat ich związków z życiem psychicznym
(ujmowanym w kategoriach lirycznych erotyku),
inaczej: to, że części ciała są powoływane do ist-
nienia przez odpowiednie funkcje liryczne i służą
im jako teren konkretyzacji — pociąga za sobą
 pewne nieproporcjonalności rysunku dziewczyny
w stosunku do obrazu chłopca (u niej hipertroficz-
ne, w sensie częstości występowania *oko*, *ręka*, *gęba*,
u niego — narządy płciowe), wyraża się też w pew-
nych znaczących „defektach” organizmu. Uderza-
jący u kochanki jest np. brak piersi, atrybutu tak
ważnego w ekwipunku jej siostry z miłosnej poezji
literackiej. Rzecz w tym, że — dla oracza i hodow-
cy — piersi nie są naerotyzowane. Ich prymarną
funkcją jest karmienie (gwarowe nazwy piersi bio-
rą początek od nazw ssania!). Pokarmodajny organ
jest częścią modelu ciała matki, w erotyku ludowym
zaś, który jest śpiewem kochanków nie związanych
jeszcze węzłem małżeńskim, macierzyństwo, dzie-
cko — i wszystko co jego jest — występuje jako
źródło niepokoju, powód do zgryzoty, nie radości:

Piersi nie są
naerotyzowane

*Lulaj że mi, lulaj, maleńki lulasku,
znalazłam ja ciebie w kalinowym lasku.
Jakżem cię szukała, to zem se śpiwała,
jakem cię znalazła, tom se zaptakała.*

* * *

Możliwości semiotycznej inter-
pretacji ciała są jednak niewystarczające dla potrzeb
erotyku⁹. Pieśń pomaga sobie rekwizytem. Jest on

⁹ Chyba m.in. dlatego, że niezmiennosc naturalnych części
organizmu nie pozwala na większą plastykę i ruchowość
obrazowania.

jakby zastępczą częścią ciała kochanków i — podobnie jak naturalna — wykładnikiem określonych treści lirycznych. Ruciany wianeczek na głowie dziewczyny to znak dziewictwa, panieństwa. Dać wianek chłopcu — oddać mu się fizycznie. Chusteczka jedwabna — symbol przyjaźni, obietnicy, zapowiedź miłości, oddania duchowego. Pierścionek = wierność itd. U chłopca rekwizytem nr 1, bijącym na głowę wszystkie inne, jest koń, symbol biologicznej męskiej potencji, nigdy — rzecz jasna — nie opuszczającej kochanka:

Wianek,
pierścienie
i koń

*A czy to ja kaléka.
czy to ni mom konika?*

Dzięki rekwizytom opozycja świata kobiety (*zapaśka, fartuszek, kądziółka, pierzyna, skrzynia malowana* itd.) i mężczyzny (*pas, szabelka, żupan, mundur, pióro, wóz...*) ulega spotęgowaniu, rozszerzeniu, rysuje się wyraźniej. Przeciwstawiane są nazwy choćby tylko gramatycznie żeńskie nazwom rodzaju męskiego¹⁰, przedmioty okrągłe, brylaste, miękkie (wianek itp.) przedmiotom podłużnym, ostrym (szabliczka, pióro) itp.

* * *

Posłużenie się rekwizytem umożliwi dalej zastosowanie w szerszym zakresie kodu gestykulacyjnego, grającego w ogóle w folklorze rolę bardzo istotną. Nadaje on erotykowi cechę teatralności, widowiskowości. Dziewczyna jawi się na tle domu, w ganku malowanym. Przyjazdowi kochanka towarzyszy otwieranie bramy, pukanie w

¹⁰ W wyniku ekspansji płciowości rodzajowi gramatycznemu narzucany jest walor rodzaju naturalnego, por. np.:

*Najlepsza furmanka z koników kasztanków,
najlepszy mi jeden ze wszystkich kochanków.*

Podobne pary tworzą: *ptak — topola, lipka, śliwka* itp., *las — leszczyna, gaj — gałązka, kamień — woda, chusteczka — różki* itd.

okienko, wejście do komory (zwłaszcza okienko, oddzielające wewnętrzne od zewnętrznego, jest pełne treści, których notabene nie należy pojmować zbyt wąsko). Chłopiec wacha ziele z jej ogródka, toczy czerwone jabłuszko, zagniewany trątuje konikiem otrzymaną chusteczkę; dziewczyna pierze chusty, zbiera trawkę, poi Jasiowego konia itp.

* * *

Najważniejszą częścią ciała kochanków są oczywiście narządy płciowe. Z nimi wiąże się szczyt doznań erotycznych, poprzez nie można najostrzej zarysować kontrast męskości i kobiecości. Miłość opiewana przez lud przy całej dość bogatej oprawie psychologicznej jest zmysłowa. Zespolecie płciowe jest przewodnim motywem działania bohaterów, wokół niego krążą ich myśli, pragnienia, wspomnienia. Konsekwencją tego nie musi być — i nie jest — naturalizm.

Zmysłowość
bez
naturalizmu

Analiza nazewnictwa intymnego wykrywa dwa stylistyczne nurty. Pierwszy, mniej ciekawy, odbija w całej rozciągłości potoczny zwyczaj nazywania dosłownego, nie krępowanego żadnymi zakazami, choć bazujący na ich istnieniu. Korzysta z nazw obscenicznych i prostych, całkowicie jednoznacznych metafor typu: *dyszczel*, *wrzeciono*, *gałązka choiny*, *ogon*, *piszczałka*, *pałka*, *paluszek*; *chudzineczka*, *dziurka* itp. To „styl niski” erotyku ludowego. Drugi styl, ciekawszy, „styl wysoki” odrzucając (jak pierwszy) tabu tematyczne, respektuje jednak tabu językowe, nazewnictwo. O sprawach intymnych ciała mówi językiem obrazów-symboli. Tu erotyk ludowy święci tryumfy największe, z powodzeniem przerzucając most między dziedziną natury a sferą kultury i poezji. Obrazem operuje sztuka, dosłowność jest domeną pornografii. Dwuczłonowe metafory typu *kokoszka-kurasek* (tj. kogucik), *myszka* i *kotek*, *zamek* i *klucz*, *obora* i *bydelko*, *łączka* i *kosa* spełniają

warunek dyskrecji, pozostając równocześnie zupełnie czytelne w języku konwencji paralelicznej.

* * *

Symbole można podzielić na statyczne i dynamiczne. Proste, rzeczownikowe, są symbole dziewczyny, zaczerpnięte głównie ze świata roślin: *kalina, leszczyna, lipka, róża*, czasem *sosna, malina, pszenica, lilia*, także *łąka*, nadto *rybka, przepióreczka* i in. Symbolami chłopca są ptaki: *gąsior, gołąb, kaczor, paw*; zwierzęta: *jeleń, konik*; rośliny: *jawor, dąb*. Określenia symboliczne w obu szeregach przejmują na mocy subsumpcji rodzaj żeński lub męski od dziewczyny i chłopca. W ten sposób płciowość, wykorzystując rodzaj gramatyczny, ulega augmentacji.

Właściwością, która silnie przeciwstawia szereg męski żeńskiemu, jest aktywność, zdolność do samodzielnego poruszania się (ptaki, zwierzęta), przeciwstawiona jej brakowi (rośliny). Cecha ta nabiera wielkiego znaczenia przy konstruowaniu złożonych symboli zdarzeniowych, np. w obrazach aktu płciowego (koń tratuje kwiaty itp.).

Wśród znaków dynamicznych, czasownikowych, najokazalszą grupę stanowią określenia aktu płciowego. Jeśli nie liczyć utartych formuł wykorzystujących symbol wianka (dziewczyna wianek gubi, wiesza na kołku, wianek zostaje ukradziony albo wpada do studni itp.) ani rzadszych zwrotów, takich jak potarganie fartuszka, rozdarcie sukienki, otwarcie skarbu, to większość używanych w tej funkcji obrazów da się ułożyć w trzy ciągi klisz:

- picie wody (jeleń pije wodę, dziewczyna poi konia itp.),
- niszczenie rośliny (konik dopcze pasterniczek lub ogródek, chłopiec kosi łączkę, zrywa kwiat, lipa traci liście, kalina pochyla się itp.),
- zbieranie owoców (Jaś zrywa jabłka, kochanko-

Symbole:
dziewczyny...

...aktu
płciowego

wie rwą wiśnie, Jadwiga zbiera żołądzie lub grzyby itp.).

Szum drzew oznacza smutek i tęsknotę:

*Sumi gaj, sumi gaj, sumi gałązeczka,
Kaj sie tys obraca moja kochanecka.*

Powracający motyw drogi, piętrzących się na niej przeszkód (gęsty las, góra, chwasty, woda, bagno, ploty) i czekających niewygód (mgła, chmury, deszcz) poddaje myśl (czasem wyjawioną wprost) o kontakcie między ludźmi, trudnościach zbliżenia i porozumienia:

*Konie moje, konie, niedola ma sroga,
już-ci mi zarosła do dziewczyny droga.
Ani mi zarosła ostem, pokrzywami,
ino mi zarosła ludzkimi słowami.*

* * *

Symbol
(parataktyczny)

Symbolika ludowa ma charakter szczególny. Obraz stając się wtórnym znakiem, znakiem na wyższym poziomie semantycznym, nie traci jednak charakteru niesymbolicznego, prostego rekwizytu, zachowuje jego autonomię. Sens symboliczny jest mu przydatny niejako z zewnątrz, i może nie zostać zaktualizowany, co wydaje się okolicznością bardzo znaczącą. Istnieje bowiem głęboka różnica między symbolem, typowym dla folkloru, a metaforą, tropem *par excellence* literackim. Dotyczy ona relacji między elementami semantycznymi. Wykorzystując lingwistyczne kategorie składni, możemy powiedzieć, że w symbolu znaczenia są łączone współrzędnie, parataktycznie. Tworzą szereg, którego składniki pełnią podobną funkcję i nie są oba równocześnie konieczne. Nie implikują się obligatorycznie, lecz zastępują i dodają do siebie. Jeden z nich może zostać usunięty bez zburzenia sensu całości.

Inaczej w przypadku metafory. Sens zestawienia „odziani w listki powiek” jest nierozzerwalnie zwią-

zany z występowaniem obu elementów, które są zmieszane; żadnego nie można usunąć bez zniekształcenia sensu. Jest to cechą związku, połączenia hipotaktycznego, w jego odmianie określanej mianem solidarności¹¹. Metaforyczny sens słów jest zagwarantowany i wymuszony przez kontekst; podczas gdy pogłębienie symboliczne wynika z zastosowania dodatkowego kodu, nadbudowanego nad naturalnym kodem językowym. Tak więc folklor jest królestwem parataksy nie tylko jeśli idzie o płaszczyznę formalną, syntaktyczną — prawa parataksy rządzą również jego płaszczyznę semantyczną.

Metafora
(hipotaktyczna)

* * *

U podstaw ludowej symboliki leży paralelizm oraz stałość (formulicznosc) środków ekspresji. Paralelizm wykrywa lub stwarza podobieństwo między zjawiskami — w pieśni ludowej przede wszystkim zjawiskami przyrody i ludzkiego życia. W przeciwieństwie do konwencjonalności znaków języka naturalnego znaki obrazowe, symbole, mogą na skutek tego być odczuwane jako motywowane. Forma, strona znakowa, może informować o treści, o tym co oznaczane i znaczone:

*Szumiała dąbrowa jakem bez nio jechoł,
plakała Marysia, żem jo nie pocekoł.*

Obraz poetycki powstaje z motywów przynależnych do jednej jakiejś kategorii, szeregowanych, nizanych jak paciorki na sznurek¹². Stałe pojawianie się motywów w określonych zestawieniach (współwystępowanie) stwarza nawyk ich kojarze-

¹¹ S. Karolak: *Problemy składni ogólnej*. Warszawa 1972, s. 56—57.

¹² „Adding style” — jak to określił M. Parry. Zob. A. B. Lord: *The Singer of Tales*. Cambridge Mass. 1964 Harvard University Press, s. 54.

nia i jest podstawą wytworzenia systemu konotacji (współznaczenia): kalina-dziewczyna-kwiat; jawor-konik-chłopiec-ptak itp.:

*Na kucowskim polu stoi dwoje drzewa,
A oboje zielone, a oboje zielone.
Jedno jaworowe, drugie kalinowe,
A oboje zielone.*

„Na koniku
jak na ptaku”

*Pod tym jaworowym nadobno dziewczyna
Czerwony kwiat wysywo.
Pod tym kalinowym nadobny kochanek
Na kónicku umiera. (...)*

Albo:

*Jechałem se popod lasem
na koniku jak na ptaku (...)*

* * *

Znaczenia symboliczne utworu tworzące jego „drugie dno” są jakby ukrywane pod powierzchnią tekstu. Ich obecność nie jest w samym tekście sygnalizowana lub też tylko słabo. Na przykład wiadomo dobrze, co oznacza wianek, ale wiele jego użycie w pieśniach miłosnych zdaje się nie mieć nic wspólnego z istotną funkcją motywu, a nawet poniekąd jej zaprzeczać¹³. Dla zrozumienia potrzebna jest znajomość poetyckiego kodu, bez niego obrazy pozostają prostymi rekwizytami, nie reprezentującymi niczego innego poza sobą. Pouczający jest pod tym względem los tekstów erotycznych przejętych z folkloru do literatury dla dzieci. Zajączek czy kokoszka niesione przez dziewczynę w podółku pozostają dla młodych odbiorców obiektami wyłącznie zoologicznymi.

¹³ Ciekawe, że stylizacje literackie od dawna usiłują tę dyskretność ludowego obrazu zniszczyć przez takie uporządkowanie elementów (odbierające im konkretność), by podtekst stał się widzialny i jednoznaczny. Przykładami — wiersz A. Morsztyna *Nowe ziele*, erotyki Trembeckiego i in.

I na odwrót. Wierszyk J. Jasińskiego *Zachciało się Zosi jagódek* zawdzięcza swoją popularność wśród ludu m.in. temu, że może być odbierany w ludowym języku miłosnych symboli, choć zapewne nie było to intencją autora.

* * *

Zamknijmy te dywagacje dwiema następującymi uwagami.

Pierwsza. Topika erotyczna tkwi swymi korzeniami w mowie potocznej. Na przykład *gotąbek*, *gotąbka* — to bardzo zwyczajne w polszczyźnie określenia osób miłych, bliskich, drogich. Zwyczaj językowy zna też dalsze warianty podstawowej kliszy: *gruchać* „czulić się”, *przygruchać* „pozyskać sympatię, obudzić skłonność”. Podobną dokumentację można znaleźć w słownikach dla *jagody*, *kalinki*, *maliny*, *rybki*, *serca* itd. Porównanie chłopca z *dębem*, erotyczne znaczenie *konika* również nie są własnością jedynie ludowej poezji. Jak bajka i anegdota rozwijają kwintesencję przysłowia¹⁴, tak liryczna topika ludowego erotyku jest poetycką transformacją doświadczeń, które — inaczej ujęte — leżą u podstaw potocznej frazeologii.

I druga. Należałoby ostrożniej posługiwać się pojęciem paralelizmu formalnego jako „bezsensownego zestawienia”¹⁵. Oglądany przez pryzmat symboliki danego gatunku, motyw może grać ukrytym sensem:

*Wisi jabłko, wisi, ino upaść myśli,
Stoisz mi Marychno, stoisz mi na myśli.*

*Chusteczka ponsowa na różki złożona,
Pamiętaj Marychno, będziesz moja żona.*

Zródłem —
potoczne
doświadczenia
i mowa

¹⁴ G.L. Piermiakow: *Ot pogoworki do skazki. Zamietki po obszczej tieorii klisze*. Moskwa 1970, s. 52 i n.

¹⁵ K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*. Cz. II. Kraków 1939, s. 1409.

Paralelizm
zredukowany

Treści ewokowane przez *jabłko* i *chusteczkę* (by pominąć już ich funkcję „sygnałów gatunku”) znakomicie godzą się z dalszym ciągiem mimo pozorów mechanicznego zestawienia. Można by tego typu teksty interpretować jako przykłady „paralelizmu zredukowanego”: drugi, pominięty człon paraleli jest współznaczany przez człon występujący w tekście, istnieje więc w strukturze semantycznej utworu, podobnie jak to się dzieje w przypadku elipsy.