

Jadwiga Jagiełło

"O języku folkloru", Jerzy Bartmiński,
Wrocław-Warszwa-Kraków-Gdańsk
1973, Zakład Narodowy imienia
Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej
Akademii Nauk, Z Dziejów Form
Artystycznych... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 67/2, 329-340

1976

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.

zyka z poetyzmem i twórczością Vladimira Reisela, słowackie kompozycje pisane „stylem elastycznym” z Nezvałem, a ludyczne — z apollinaire’owskim skrzydłem poetyzmu. Przy analizie materiału słowackiego skonstatował nie tylko pośredniczącą rolę poezji czeskiej, ale zwrócił także uwagę na recepcję impulsów francuskich, zarówno bezpośrednio jak i poprzez filtr Nezvałowski.

To są realne efekty uwierzytelnienia teoretycznych dyrektyw komparatystyki bratysławskiej i one obok rzeczowego opisu wybranego bogatego materiału egzemplifikacyjnego stanowią największą wartość publikacji Winczera, która dowodzi prawdziwości ważnej tezy Mukařovskiego o aktywnej roli receptora i recepcji w procesie międzynarodowej wymiany dóbr kulturalnych. Uczony czeski pisał: „Tradycyjna koncepcja traktuje wpływ jednostronnie, ujmuje jako trwałe przeciwieństwo stronę wywierającą wpływ i stronę mu ulegającą, nie licząc się z tym, że akceptacja wpływu musi być przygotowana przez warunki rodzime, które decydują o jego znaczeniu i kierunku oddziaływania. W żadnym wypadku wpływ nie anuluje warunków rodzimych ukształtowanych nie tylko przez uprzedni rozwój sztuki, ale i przez rozwój oraz współczesny stan świadomości społecznej. Dlatego przy badaniu wpływów należy uznać zasadniczą równorzędność spotykających się ze sobą sztuk narodowych”³.

Bratysławska szkoła komparatystyczna wykorzystuje badania międzynarodowych kontaktów literackich oraz konstruowane przy tej okazji typologie teoretyczne do pogłębiania badań historycznoliterackich nad własną literaturą. Porównawcze konfrontacje dokonywane na szerokim tle europejskim prowadzą do lepszej identyfikacji dzieł własnej kultury narodowej. Spojrzenie badacza nabiera nowej perspektywy i ostrości, a w efekcie może on uwzględnić zjawiska poprzednio nie zauważone.

Krzysztof Krasuski

Jerzy Bartmiński, *O JEZYKU FOLKLORU*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1973. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 286 + errata na wklejce. „Z *Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*”. Tom XXXII. Komitet Redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Edward Balcerzan, Kazimierz Bartoszyński. Polska Akademia Nauk. Instytut Badań Literackich.

Książka Jerzego Bartmińskiego nie należy do tych, które po przeczytaniu można spokojnie odstawić na półkę. Będzie się do niej powracać nie tylko dlatego, że jest to w polskiej folklorystyce pierwsza próba opisu pewnych systemowych elementów języka folkloru. I nie dlatego, że zawiera cenny materiał językowy, który posłuży do przyszłych porównań między językami folklorów innych regionów. I nie tylko dlatego, że pozostawia jeszcze wiele zagadnień do przemyślenia. Lecz przede wszystkim dlatego, że śmiałymi i prowokującymi twierdzeniami otwiera nowe możliwości badania języka folkloru. O wadze problemów postawionych w książce świadczą liczne recenzje¹ oraz zainicjowana przez nią w środowisku folklorystów sze-

³ J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*. Wybór, redakcja i słowo wstępne J. Sławiński. Warszawa 1970, s. 39.

¹ Zob. W. J. Rzepka, *Istota języka folkloru*. „Nurt” 1974, nr 9. — K. Piskarkowa, rec. w: „Język Polski” 1974, nr 4, s. 288—291. — H. Walińska, *O języku folkloru — folklorystycznie*. „Literatura Ludowa” 1974, nr 4/5. — O. Sirovátka, *O jazyku lidove slovesnosti*. „Narodopisné aktuality” 1974, nr 2. — M. Лесів, *Мова фольклору на польсько-українському пограниччі*. „Наша культура” 1974, nr 4.

roka dyskusja na temat: co to jest język folkloru². Niniejsza wypowiedź stanowi przedłużenie dyskusji nad książką; nawiązuje np. do recenzji H. Walińskiej pt. *O języku folkloru — folklorystycznie*, problematyzując zawartość książki w sposób analogiczny, choć z innego punktu widzenia, mówi się bowiem w niej „o języku folkloru — melicznie”.

Praca stawia na wstępie trzy główne tezy: 1) gwara jest naturalną, wyjściową bazą dla języka folkloru, 2) śpiewność (meliczność) realizacji tekstów jest główną motywacją odrębności ich języka, 3) język folkloru jest artystyczną gwara.

Analiza i opis zjawisk językowych przebiegają stosownie do dwóch głównych postulatów. Po pierwsze, aby istoty języka folkloru szukać na tle języka gwarowego danego regionu (postulat ten zmienia zakres dotychczasowych porównawczych badań folkloru, wprowadzając na miejsce opozycji: tekst folkloru — tekst literacki, relację: tekst folkloru — tekst gwarowy, potoczny). Po drugie — by cech języka poetyckiego odróżniających go od języka potocznego szukać m. in. w elementach nie motywowanych przez język potoczny³.

Przedmiotem badań jest współczesny język folkloru i współczesny język gwarowy Lubelszczyzny⁴. Konkretny materiał folklorowy stanowią pieśni, zagadki, przysłowia, bajki i opowiadania, zaś materiał gwarowy — opowiadania potoczne i dłuższe rozmowy, nagrane przez autora na taśmach magnetofonowych. Gwara tego obszaru jest niejednolita. Na wschodzie notuje się wpływy ukraińskie, na zachodzie — mazowieckie, na południu — małopolskie. Fakt owego zróżnicowania gwary wpływa na przebieg pracy badawczej bardzo korzystnie, ponieważ stwarza sytuację, w której łatwiej jest ująć regionalne i ponadregionalne tendencje rozwojowe obu języków, gwarowego i folklorowego.

Bartmiński zastosował dwie główne metody badawcze, dialektologiczną i statystyczną. Przy pomocy pierwszej przedstawia i opisuje jakościowe różnice pewnych elementów języka folkloru i gwary na poziomie fonetycznym, morfologicznym i leksykalnym. Przy pomocy drugiej określa znaczącą częstotliwość występowania niektórych elementów w obu językach. Pewne elementy języka gwarowego stają się zauważalne w folklorze nie tylko dzięki zmianie formy lub funkcji, ale także w miarę jak wzrasta częstotliwość ich pojawiania się. W momencie gdy częstotliwość danego elementu jest wyższa w folklorze niż w gwarze i wykazuje tendencję dalszego wzrostu (ponad 20% przewagi) — element zyskuje walor cechy języka folkloru. Łączne zastosowanie obu metod przynosi ciekawe wyniki. Pozwala stwierdzić, że kształtowanie się języka folkloru w opozycji do gwary posiada charakter nieustannego procesu, przebiegającego od tendencji do reguły.

Dla celów porównawczych autor przyjmuje płaszczyznę folklorystyczną. Ten punkt odniesienia zostaje wybrany ze względu na ustny charakter tekstów folkloru i tekstów gwarowych. Pozwala on założyć, że pewne znane zjawiska organizacji tekstów folkloru winny odnosić się również do tekstów gwarowych. Omówienie tych zagadnień zmierza do zbudowania poprawnej metodycznie podstawy dalszego

² Książka Bartmińskiego m. in. stanowiła przedmiot dyskusji na ogólnopolskim seminarium „Co to jest język folkloru?” (Naukowa Sesja Folklorystyczna w Słupsku, 1974, pod kierownictwem prof. dra Cz. Hernasa).

³ Autor powołuje się na prace: Р. Якобсон, *О соотношении между песенной и разговорной речью*. „Вопросы языкознания” 1962, z. 3. — J. Kuryłowicz, *Język poetycki ze stanowiska lingwistycznego*. „Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego” 1974.

⁴ Autor, jak wynika z książki, posługuje się słowem „folklor” w dwojakim znaczeniu: 1) szerokie określa sztukę ludową traktowaną całościowo, jako zespolenie słowa, muzyki, mimiki, gestu, tańca; 2) wąskie określa sztukę słowną — literaturę ludową.

działania. Bartmiński nie stawiał sobie za cel wzbogacenia tej problematyki nowymi spostrzeżeniami. Obszernie zostały potraktowane: 1) elipsa (skrótowość, wyrzutnia), powstająca w tekstach folkloru i tekstach gwarowych na tle znanych składniowych schematów; 2) kontaminacja (krzyżowanie) fragmentów co najmniej dwu różnych wypowiedzi i łączenie ich w jedną całość na zasadzie jakiegoś motywu; 3) formuła — operowanie gotowymi zwrotami, utartymi połączeniami wyrazów; 4) powtórzenie pojawiające się w folklorze i gwarze w funkcji kompozycyjnej oraz impresywno-intensyfikującej; 5) incipitowość — operowanie w folklorze i gwarze repertuarem sformalizowanych grup słownych, inicjujących wypowiedź; 6) dialogowość — ten aspekt wypowiedzi charakteryzuje głównie gwara, zaś folklor najczęściej daje się rozpisać na głosy lub jest rozpisany na głosy (folklor obrzędowy). Wyniki rozważań uprawniają Bartmińskiego do postawienia następujących tez: 1) język folkloru i język gwarowy stanowią strukturalną jedność; 2) oba są odmianami mowy żywej; 3) z tej racji cechują się uproszczoną selekcją, uproszczonym wyborem środków wyrażania oraz podobieństwem konstrukcji wypowiedzi. Natomiast tym, co istotnie różni język folkloru od gwarowego, są pewne cechy fonetyczne, morfologiczne i leksykalne, które nie są motywowane przez gwara, lecz wynikają z określonych warunkowań melicznych, metryczno-rytmicznych i semantycznych.

Główna część książki (rozdz. 3—5) zmierza do udowodnienia tezy, że język folkloru jest artystyczną gwarą, a muzyka jest tym mechanizmem, dzięki któremu i poprzez który kształtuje się ta gwara. „Swoistość poezji ludowej polega m. in. na tym, że — w odróżnieniu od literackiej — zachowuje ona głęboki związek z muzyką, jest poezją w pełnym znaczeniu tego słowa meliczną. Związek słowa i muzyki nie ma tu tylko charakteru zewnętrznego, jak w większości tekstów śpiewanych w języku literackim, lecz sięga w głąb struktury tekstu, wyciska na niej wyraziste piętno. Znamię meliczne noszą na sobie wszystkie warstwy struktury tekstu, od fonetyki po składnię ponadzdaniową” (s. 65; podkreśl. J. J.).

Doceniając w pełni dialektologiczną i językoznawczą wartość pracy, pragnę jednak rozpatrywać tu tylko te zagadnienia, które wiążą się z tak pryncypialnie i zdecydowanie postawionym twierdzeniem. Sądzę, że ma ono dla folklorystyki podstawową wagę. Podjęcie badań rozumianej w ten sposób istoty folkloru spełnia dawny postulat, by poetyckie teksty analizować zgodnie z ich synkretycznym charakterem sztuki ludowej, tj. uwzględniać m. in. ich uwarunkowanie muzyczne. O tym, że muzyka oddziałuje na stylistykę, wersyfikację i strofikę tekstów, wiadano od dawna i z ogólnego punktu widzenia rezultaty omawianej pracy mogły uchodzić za odkrywcze w niewielkim stopniu. To jednak, że muzyka przenika strukturę języka folkloru, że stanowi jeden z głównych czynników jego kształtowania się, zaczęto dostrzegać stosunkowo niedawno. Z tego względu właśnie książka *O języku folkloru* jest w polskiej folklorystyce pracą pionierską⁵. (Oczywiście zawiera ona sformułowania i tezy dyskusyjne; polemika nie jest jednak zadaniem mego omówienia.)

Na wstępie trzeba zaznaczyć, że autor nie definiuje używanych w pracy terminów: „melika”, „meliczność”, „muzyka”. Jest to jednak na tyle ważna sprawa, że wymaga podjęcia choćby wstępnej decyzji, czy termin „meliczność” będzie rozumiany w sensie literaturoznawczym, czy w sensie muzykologicznym. W obu wypadkach znaczenie to jest różne, a jeszcze inne wydaje się w pracy Bartmińskiego.

⁵ Zob. В. Н. Топоров, *К анализу нескольких поэтических текстов (преимущественно на низших уровнях)*. W zbiorze: *Poetics. Poetyka. Поэтика*. Т. 2. Warszawa 1966.

1. W książce *Zarys teorii literatury* czytamy: „poezja średniowieczna była w przytłaczającej swej części poezją przeznaczoną do wykonywania z muzyką, poezją meliczną. Wobec tego w jej realizacji fonicznej rolę wybijającą się na plan pierwszy spełniała melodia, zaś rytmizacja języka nie mogła stać się elementem samodzielnym, decydującym o brzmieniowym kształcie utworu, tak jak dzieje się to w poezji niemelicznej, przeznaczonej do czytania i wygłaszania”⁶.

2. *Mała encyklopedia muzyki* podaje, że w melodii współdziałają ze sobą dwa czynniki: melika i rytmika. Melika decyduje o interwałowej strukturze muzyki, rytmika porządkuje przebieg dźwięków w czasie. Stosunki między nimi są stosunkami równowagi lub przewagi jednego z nich. Przewaga meliki osłabia rytmikę (staje się ona swobodna), rytmika zaś ogranicza rozwój struktury interwałowej lub prowadzi do krótkich zwrotów melodycznych⁷.

Jak widać z przykładowo przytoczonych sposobów rozumienia terminu „melika”, termin ten zarówno w sensie ściśle literaturoznawczym jak i w sensie ściśle muzykologicznym nie nadaje się do zastosowania w folklorze. W pierwszym przypadku jest on przydatny głównie dla odróżnienia śpiewanej i nie śpiewanej poezji literackiej (w folklorze poezja jest tylko śpiewana), w drugim zaś — oznaczając melodyczność, może być zastosowany w folklorze wąsko i jednostronnie. W omawianej pracy Bartmińskiego w rozdziale 3 melika oznacza chyba przede wszystkim strukturę interwałową dźwięków fonetycznych, zatem występuje w sensie muzykologicznym. W następnych jednak rozdziałach zyskuje ten termin szersze znaczenie w tych przypadkach, gdy dotyczy wszelkich elementów językowych i ich układów, tam gdzie wykazują one jakkolwiek związek z melodią, rytmiką, frazą, tempem, dynamiką itp. W związku z tym, jak się zdaje, teksty ludowe w uwikłaniu śpiewnego wykonania należy traktować szeroko — muzycznie. Przez muzykę bowiem rozumie się połączenie następujących elementów podstawowych: 1) melodii, czyli organizacji jednostek dźwiękowych w czasie (interwały jednostek), 2) rytmu — organizacji czasowego następowania dźwięków, 3) harmonii — organizacji dźwięków współbrzmiających. Do drugorzędnych elementów zalicza się: 1) metrykę — organizację regularnych akcentów, 2) tempo — organizację szybkości, 3) dynamikę — organizację głośności, 4) barwę — jakość brzmienia, 5) artykulację — wydobywanie i łączenie dźwięków, 6) budowę formalną — organizację następstwa części w utworze⁸. O muzyce *sensu stricto* stanowią więc: melodia, rytm, harmonia — jako świadomie i celowo kształtowane elementy toku dźwiękowego. Natomiast elementy zaliczane w muzyce do drugoplanowych są z kolei podstawowymi dla mowy potocznej. Stanowią niejako naturę jej toku dźwiękowego. Przy powyższym, dwuczłonowym rozumieniu zakresu pojęcia „muzyka” staje się jasne, że to, co książka przedstawia jako wpływ „meliczności” na kształtowanie się języka folkloru, jest wpływem tych elementów muzyki, które zalicza się do podstawowych. Wydaje się, iż one są przyczyną konfliktu, jak zachodzi między tokiem dźwiękowym mowy wypowiedzanej i mowy śpiewanej. Zatem sądzić należy, że właściwszy od terminu „melika” byłby tu termin ogólny — „muzyka”.

Zagadnienia muzyczności języka folkloru, omawiane w pracy, są i trudne, i bardzo ważne. Z tego względu należy poświęcić im więcej uwagi.

⁶ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1962, s. 145.

⁷ *Mała encyklopedia muzyki* (Warszawa 1968, s. 617), s.v. „Melodia”.

⁸ *Wielka encyklopedia powszechna*. T. 7 (Warszawa 1966, s. 557), s.v. „Muzyka”. — *Mała encyklopedia muzyki*. — Z. Lissa: *Wstęp do muzykologii*. Warszawa 1974; *Zarys nauki o muzyce*. Kraków 1966.

Istotą fonetycznych różnic między samogłoskami jest ich barwa. Zależy ona od czynników natury fizjologiczno-artykulacyjnej, a więc od podstawowego tonu, iloczasu, donośności. Grupę samogłosek *i, y, u* od grupy *e, o, a* różni wąska artykulacja, mniejsza donośność, krótszy iloczyn. Każde zakłócenie warunków tej realizacji powoduje zmianę barwy samogłosek, prowadząc do ich większego lub mniejszego upodobnienia. W gwarze (języku potocznym) zjawisko takie powstaje w sąsiedztwie głosek sonornych. Wówczas to, pod akcentem i przy powiększonym iloczynie samogłoska *u* zmienia swoją barwę w kierunku barwy samogłoski *o*. Natomiast samogłoski *o, e*, gdy nie są akcentowane, zmieniają barwę: *o* w kierunku *u, e* w kierunku *i, y*. Redukcja samogłosek w muzycznym języku folkloru (w pieśniach) zachodzi w innej sytuacji artykulacyjnej niż w gwarze. Fonacja i emisja głosu wymagają innego układu narządów mowy niż artykulacja. Pierwsza wymaga ich spokoju, druga — ruchu. Śpiew ogranicza pionowy ruch języka, utrzymując go w pozycji nieco obniżonej, oraz unika zwężenia kanału ustnego. Jeśli muzyczność wypowiedzi nie dopuszcza do pełnej realizacji naturalnego dźwięku samogłosek, zwłaszcza *u, i, y*, tj. zmusza je do rozszerzenia normalnej wąskiej artykulacji, wydłużenia iloczynu ponad właściwą dla nich normę, wydatkowania większej energii niż wymaga tego ich naturalna donośność, wówczas samogłoski te szukają naturalnego kompromisu. Wyrównują swoją artykulację w kierunku artykulacji samogłosek *o, e*. Odbywa się to oczywiście kosztem ich barwy. Ogólnie można stwierdzić, że w muzycznym wykonaniu wszystkie samogłoski dążą w pobliże centralnego (średniego) miejsca artykulacji, najmniej komplikującego ich realizację. „Ograniczenie w śpiewie ruchu języka w linii pionowej ma więc swe źródło głównie w fizjologiczno-artykulacyjnych mechanizmach śpiewu, jest ustępstwem artykulacji na rzecz fonacji i emisji, barwy samogłoskowej na rzecz donośności i siły głosu, elementu językowego na rzecz wokalnno-muzycznego. Tu właśnie widać, że w poezji melicznej tekst językowy ma inną rangę niż w poezji niemelicznej, ulega pewnej degradacji, jeśli nie zupełnemu podporządkowaniu (choć u niektórych śpiewaków zdarza się i to [...])” (s. 91).

To samo zjawisko redukcji samogłosek rysuje się od strony akustycznej jako wynik zakłócenia stosunku formantów samogłoskowych i wysokości śpiewnego tonu podstawowego. Akustyczną strukturę danej samogłoski tworzą grupy tonów składowych o różnej wysokości i sile. Wśród nich istnieje podstawowy ton samogłoski, istotny dla jej barwy. Nazywa się go formantem. Formant powstaje jako rezonans w dwóch komorach rezonatora: ustnej i gardłowej, oddzielonych językiem. W krtani powstaje podstawowy ton harmoniczny, na którym wypowiedziana jest samogłoska. Formant w warunkach naturalnych jest w zasadzie niezależny od tonu harmonicznego. To niezależne współistnienie formantu i tonu harmonicznego może stać się przyczyną zmian w formancie w momencie zakłócenia normalnej równowagi tych tonów. Bowiem w miarę podwyższania tonu harmonicznego (tonu krtanowego), zwiększenia głośności i siły śpiewnej realizacji samogłoski rośnie liczba jej tonów składowych, która może zagrozić czystości barwy. Pokażę to na jednym z przykładów podanych w pracy Bartmińskiego.

O barwie samogłosek decydują dwa formanty, F_1 i F_2 . Posiadają one różną częstotliwość. Np. w samogłosce *u* $F_1 = 300$ Hz, $F_2 = 600$ Hz. Znając wartości wszystkich samogłosek można stwierdzić, że z wysokim tonem śpiewu lepiej harmonizuje natura akustyczna samogłosek o wysokich formantach, a więc samogłosek *i, y, e*. Zaś z tonem niskim — akustyczna natura samogłosek o niskich formantach, a więc tylnych *o, u*. Samogłoska *a* zajmuje pozycję neutralną. Zakłócenie tego porządku przez czynniki wokalistyczne, a więc wyższy muzyczny ton podstawowy, większą dynamikę oraz wydłużony iloczyn — zmienia barwę samogłosek zgodnie z ich akustycznym charakterem. Np. samogłoska *u*, której $F_1 = 300$ Hz, $F_2 = 600$ Hz (oba formanty niskie), śpiewana na nucie e^1 o częstotli-

wości 320 Hz, a więc na tonie zarazem i zbliżonym, i podwyższonym w stosunku do formantu samogłoski — zmienia swoją barwę w kierunku *o* (wuz—woz). Zmiana *u* w *o* zachodzi najczęściej, jeśli *u* jest śpiewane na wyższym tonie podstawowym. Zmiana zaś barwy *i*, *y* w kierunku *e* wiąże się głównie z większą dynamiką śpiewu i wydłużeniem iloczasu. Tak więc tonalność muzyczna, dynamika oraz iloczas powodują w folklorze powstawanie tendencji zmierzających do niwelowania barwy wąskich i szerokich samogłosek.

Zjawisko harmonizowania toku dźwiękowego muzyki i języka na poziomie fonetycznym zachodzi albo przy pewnej zmianie barwy samogłosek, albo przy pomocy dodawania do nich dźwiękowego segmentu (dyftongizacja). Segment z jednej strony wzmacnia pozycję akustyczną samogłoski, chroniąc ją niejako przed konfliktem z muzyką, z drugiej zaś strony przystosowuje samogłoskę do muzycznego wykonania. Segment pojawia się w postaci dźwięku *j* (tzw. jotacja), niezgłoskotwórczego *u* (tzw. labializacja) oraz zjawiska wzmocnienia rezonansu nosowego.

Prejotacja nagłosowych samogłosek *i*, *o*, *u*, *a* jest cechą głównie tekstów pieśniowych (w gwarze zjawisko to wyraźnie się cofa). Najczęściej jotowana jest samogłoska *i*, jota bowiem wchodzi w jej naturalną artykulację. Im dłuższy jest czas artykułowania samogłoski *i*, tym wyraziściej występuje jej złożoność z oddzielnych dźwięków: *j*, *i*, *y*. Śpiew wydobywa je dzięki wydłużaniu iloczasu. Postjotacji, czyli powstawaniu joty w wygłosie, sprzyja miejsce głębszego podziału metrycznego (średniówka, pozycja międzywersowa), gdzie śpiew zwykle wydłuża końcową samogłoskę. Np. każdy wysoki i długotrwały ton śpiewu sprowadza dźwięk *y* poprzez *yj* do *yji*. Jakie więc są funkcje jotowania tekstu? Po pierwsze, jota spełnia funkcję artykulacyjno-akustyczną. Gdy śpiew wymaga realizacji samogłoski na wyższym tonie niż jej naturalny ton, jota, która łatwo łączy się z wysokimi tonami muzycznymi, „podciąga” samogłoskę niższą do wymaganej wysokości tonu śpiewnego. Do najczęściej „podciąganych” samogłosek należą te, które z powodu niskiego formantu trudno łączą się z wysokimi tonami śpiewu. Są to *u*, *o*, *a*. Po drugie, jota spełnia jakby techniczno-organizacyjną rolę w budowaniu językowo-muzycznego toku dźwiękowego. Zapobiega przerwaniu linii melodycznej, ułatwia zachowanie ciągłości tekstu, wypełnia potencjalną pauzę na styku dwóch odcinków tekstowo-muzycznych, obrysowuje części tekstu łatwymi do wyśpiewania elementami.

Technicznie podobną funkcję jak jota spełniają samogłoski nosowe, dzięki zdolności wydłużania i wzmacniania rezonansu nosowego. Pozycja końcowa w wypowiedzi oraz akcent są „elementami”, które pozwalają gospodarować dynamiką i czasem toku dźwiękowego, a w szczególności wydłużać go w miarę potrzeby rytmu.

Zjawisko labializacji — w postaci dodawania protetycznego *u* niezgłoskotwórczego do wyrazów zaczynających się na *o* (uoko) oraz *u* (ucho) jest w folklorze lubelskim osłabione, bardziej ustabilizowane i mniej uzależnione od kontekstu niż w gwarze. Charakterystyczny jest fakt, że w folklorze występuje ono na tych terenach regionu, na których nie notuje go gwara. Z kolei tam, gdzie w gwarze istnieje, w folklorze występuje w znacznie mniejszym nasileniu. W gwarze labializacja jest motywowana pozostałościami z okresu staropolskiego (i jeszcze dawniejszego). W folklorze najprawdopodobniej tłumaczyć ją można muzycznym wykonaniem tekstów. Przemawia za tym pewne ustabilizowanie się i wyrównanie stopnia labializacji w folklorze w całym regionie Lubelszczyzny, bez względu na funkcjonowanie tego elementu w gwarze. Wydaje się jednak, że sprawę tę uda się wyjaśnić dopiero wtedy, gdy zostaną opracowane języki folklorów pozostałych regionów Polski.

Rozdział 3 omawianej pracy wnosi bardzo ważne spostrzeżenia dotyczące języka folkloru. Po pierwsze, że tendencje do innej „organizacji” dźwiękowego toku

wypowiedzi w utworach pieśniowych Lubelszczyzny, a innej w jej potocznej gwarze, wskazują na ogólne prawidłowości tego typu w całym polskim folklorze. Po drugie, że strukturalnie najistotniejsze cechy języka folkloru pieśniowego „rodzą się” nieustannie pod wpływem muzyki w naturalnym planie języka gwarowego. Po trzecie, że folklorowa neutralizacja barwy samogłosek i ich dyftongizacja powstają z konieczności przez wyciężenie konfliktu artykulatoryjnej i muzycznej realizacji tekstu. Stąd biorą początek trwałe samogłoskowe różnice regionalne, a następnie różnice charakterystyczne dla języka folkloru w ogóle. Najciekawsze w rozdziale jest jednak to, iż pozwala on, niemal naocznie, śledzić początek procesu przekształcania się gwary — w język folkloru.

W rozdziale 4 przedstawia Bartmiński swoistości językowe, które są związane z wierszową organizacją tekstów folkloru. Podtrzymuje on stanowisko M. Dłuskiej i H. Windakiewiczowej, traktujących wiersz ludowy jako wiersz uwarunkowany muzycznie. Mamy zatem prawo przypuścić, że autor książki wie i zakłada, iż muzyka narzuca wersowi i strofie odpowiednie rozmiary, zwłaszcza gdy tekst jest formowany pod melodię⁹. Te dwie sprawy, swoistość elementów języka folkloru oraz ich muzyczna motywacja — kierują uwagę na to, co w rozdziale wydaje się najbardziej interesujące, a co można by nazwać pozycją najmniejszego stopnia odchylenia języka folkloru od gwary, jakie pod wpływem muzyki zachodzi na poziomie morfologicznym. Na podstawie materiału empirycznego można stwierdzić, że proces różnicowania się dwóch języków gwarowych, potocznego i folklorowego, jest na tej płaszczyźnie procesem w pewnym sensie kierowanym. Zabiegi przystosowania tekstu do muzyki wymagają już pewnego doświadczenia lub — mówiąc inaczej — pewnej świadomości funkcjonowania reguł językowych, które pozwalają dzielić słowa na cząstki (sylaby), następnie łączyć je i krzyżować w celu otrzymania dłuższych i krótszych form danego wyrazu. To wzdłużanie i skracanie słów pełni ważne funkcje wersologiczne. Dlatego też podstawowe znaczenie przypisuje autor tym cząstkom morfologicznym, które biorą udział w kształtowaniu strukturalnych jednostek tekstów wierszowanych — sylab i wersów.

Jak wynika z książki, głównym środkiem regulowania długości wersów są takie wyrazy, które zachowując podstawowe znaczenie mogą przybierać dłuższe lub krótsze formy. Język folkloru dysponuje w tym zakresie alternatywą: 1) w y b o r e m spośród dwu istniejących już obocznych form danego wyrazu jego formy dłuższej lub krótszej; 2) t w o r z e n i e takich form w zależności od doraźnej potrzeby. Proza (także gwarowa) i utwory wierszowane różnią się pod tym względem zasadniczo. W sytuacji wyboru proza ogranicza używanie form obocznych. Decydując się na jedną z nich, używa jej z dużą konsekwencją. Np. z obocznych form dzierzawczego typu *moja* — *ma*, a więc: *moja* panienko — *ma* panienko, *moje* serce — *me* serce, *mojej* matce — *mej* matce, itd., proza wybiera dłuższe, z wyjątkiem trzech form fleksyjnych: *mego*, *memu*, *mymi*. Natomiast pieśń posługuje się pełnym kompletem podwojonych form. To samo odnosi się do tzw. dubletów słownych. Proza wybiera krótszą postać wyrazów: *stała*, *bała się*, *zna*, *kołacze*, itp., pieśń stosuje obie, dając pierwszeństwo dłuższej: *stojąca*, *bojała się*, *znaje*, *kołataje*. Nie poprzestając na tym, reprodukuje dłuższe, przestarzałe formy słów, takie jak: *stajennica* — od stajnia, *szklanica* — od szklanka. Tworzy także według tego wzoru

⁹ M. Dłuska, *Wiersz meliczny — wiersz ludowy*. „Pamiętnik Literacki” 1954, z. 2. — H. Windakiewiczowa, *Studia nad wierszem i zurotką poezji polskiej ludowej*. „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny. Seria III. T. 7 (1913). — Zob. też L. Bielański, *Rytmika polskich pieśni ludowych*. Kraków 1970.

wyraży nowe: *kijanica* — od *kijanka*, *palica* — od *pałka*. Pieśń wykorzystuje także dłuższe i krótsze formy fleksyjne: *do ciebie* oraz *do cię*; *liśmi* — *liściami*, czy *gałęźmi* — *gałęziami*; tworzy w podobny sposób nowe formy: *pieniędzmi* — *pieniędzami*.

W sytuacji tworzenia dłuższych form wyrazów folklor posługuje się głównie — tak charakterystycznymi dlań — zdrobnięciami. Deminutywne sufiksy słowotwórcze spełniają dwojaką rolę. Rola semantyczna polega na informowaniu o pomniejszeniu oznaczanego „przedmiotu” (*Jan* — *Jaś* — *Jasinek*) i jednoczesnym wyrażaniu nastawienia emocjonalnego osoby mówiącej. Rola strukturalna polega na przedłużeniu danego słowa o dodatkową sylabę. Bartmiński zajmuje się głównie tym drugim zjawiskiem¹⁰.

Dla rozważań związanych ze sprawą wpływu muzyki na teksty interesujące jest zjawisko trzystopniowego charakteru zdrobnienia w słownictwie folkloru. Oto jak się ono przedstawia w porównaniu prozy i folkloru wierszowanego.

Z sufiksów pierwszego stopnia najczęściej używany w mowie potocznej i w prozie folklorowej jest sufiks *-ek*. Występuje on obocznie z sufiksem *-ik*, wypierając go stopniowo z użycia. Tymczasem pieśń właśnie temu elementowi nadaje wyraźną rangę produktywną. Wykorzystuje bowiem jego zdolność wzdłużania wyrazu w odmianie gramatycznej. Sufiks *-ek* posiada w dopełniaczu liczby pojedynczej formę *-ka*: *pasek* — *paska*, *wołek* — *wołka*, *swatek* — *swatka*, *synek* — *synka*. Natomiast sufiks *-ik* w dopełniaczu ma formę *-ika*: *pasik* — *pasika*, *wolik* — *wolika*, *swacik* — *swacika*, *synik* — *synika*. Daje więc możliwość wzdłużania słowa, a z nim wiersza, w przypadku gdy zachodzi taka konieczność narzucona muzyką.

Zdrobnienia drugiego stopnia posiadają dwusylabowy sufiks, wykorzystywany głównie w utworach wierszowanych. Najproduktywniejszy i zarazem najbardziej charakterystyczny dla folkloru lubelskiego jest sufiks pochodzenia ukraińskiego: *-eń-ka* (*córeńka*), *-eń-ko* (*tateńko*) i pochodne od nich. Pozostałe sufiksy, nie tak popularne, są bardziej zróżnicowane. Podaję tu kilka z nich przykładowo: *ecz-ek* (*ptaszeczek*), *-ycz-ek* (*strumyczek*), *-usz-ko* (*serduszko*), *-usz-ek* (*garnuszek*) itp. Bajki, opowiadania, rozmowy potoczne (zapisane) rzadko stosują tego typu zdrobnienia. Natomiast i wiersze recytowane (zagadki, przysłowia), i wiersze śpiewane (pieśni) realizują ten sam typ zdrobnień drugiego stopnia, lecz w pieśniach występują te zdrobnienia częściej i wykazują większą różnorodność.

Najbardziej charakterystyczne dla pieśni Lubelszczyzny są zdrobnienia trzeciego stopnia. Ich sufiksy składają się z trzech morfemów: *-ul-ecz-ka* (*matuleczka*), *-usz-ecz-ek* (*wianuszek*), *-ąt-ecz-ko* (*dzieciąteczko*) itp. (analogicznie są tworzone formacje przymiotnikowe i przysłówkowe typu: *niziuteńko*, *bliziuteńko*).

Przy ogólnym porównaniu pieśni z recytowanymi utworami wierszowanymi oraz z prozą i mową potoczną ujawnia się fakt, że proza i mowa potoczna wprowadzają zwykle w obieg jedną, najprostszą formację deminutywno-emocjonalną oraz wykazują mniejszą produktywność sufiksów. Pieśń odwrotnie, ogranicza produktywność sufiksów prostych, typowych dla prozy, na rzecz rozwiniętych. Realizuje ona pełną gamę dwu- i trzystopniowych, typowych rodzajów zdrobnień, tworząc ponadto, w miarę potrzeby regulowania rozmiaru danego wersu, ogromną ilość jednostkowych zdrobnień doraźnych, czasami jednorazowych. Typowa dla pieśniowej produktywności elementów zdrabniających jest pewna ogólna tendencja, która zmierza do wyrównania ilości wszystkich typów zdrobnień oraz częstotliwości ich

¹⁰ Bartmiński przedstawia pełny repertuar przyrostków zdrabniających folkloru Lubelszczyzny, analizuje strukturę ich typów, ich genezę, określa częstotliwość występowania (procentowo), obrazuje rozmieszczenie najczęściej używanych sufiksów, charakteryzuje ich funkcjonowanie w poezji i prozie.

realizacji. Rysuje się to wyraźnie w regule stosowania wielu, np. sześciu sufiksów dla jednej podstawy. Zjawisko to wiąże się istotnie ze zbiorem słów, które poddają się zabiegowi rozwijania ich w „harmonijkę”. Należą do nich wyrazy określające świat ludzi, stosunki pokrewieństwa, strój, krajobraz, rośliny, pomieszczenia gospodarskie, sprzęty. Rzeczowniki pospolite inaczej zdrabnia gwara i proza, a inaczej folklor wierszowany, zwłaszcza pieśniowy. Np. w prozie: *konik, synek, żonka, pierścionek, bratek*; w pieśni: *konisio, żoneńka, syneńko, pierściąteczek, braciszewko* itp. Ponadto pieśń przy pomocy zdrobnień wprowadza rozwiniętą formę takich słów, które w języku potocznym posiadają tylko jedną, prostą, np.: *poniedziałek — poniedziałeniek, piątek — piąteczek, sobota — soboteńka, ślub — ślubek, ślubieniek, ślubejek, taniec — taneczek, wysługa — wysłużeńka, utrata — utrateńka* itp.

I jeszcze jedna sprawa wiąże się z wydłużaniem słów wchodzących w skład wersów, mianowicie sprawa rymów, które są elementami wersowymi najczęściej korzystającymi z sufiksów zdrobnień. Rymy środkowe wykorzystują niemal wyłącznie sufiksy najprostsze (*-ek, -ka, -ko*). Natomiast zakończenia wersów wypełniają się najczęściej sufiksami wielosylabowymi, *Kasieńka — koseńka, serdyńko — zimyńko* itp.). Zakończenia wersów bowiem posiadają największą zdolność operowania elementami słownymi w celu budowania określonych rozmiarów wersowych. Tu mamy więc najczęściej do czynienia z naginaniem form wyrazowych do potrzeb wersowych, tu dochodzi najczęściej do łamania norm językowych mowy potocznej (*na rence — pierścience, korzec — podworzec*). Dlatego właśnie tu najwyraźniej uwydatniają się i skupiają różnice między językiem folkloru a gwara.

Wszystkie wymienione aspekty deminutywizacji świadczą o ogólnej językowej tendencji odchodzenia języka folkloru — od gwary. Tendencja rodzi się i funkcjonuje z konieczności przystosowania słów — w zakresie cząstek morfologicznych — do wersu, do jego wymogów metryczno-rytmicznych. Sam wybór prostego słownictwa, o stałych rozmiarach sylabowych, nie rozwiązuje sprawy pomieszczenia go w wersach o długościach narzuconych przez muzykę.

Wniosek nasuwa się niemal automatycznie. Bogactwo form deminutywnych języka gwarowego zawiera przede wszystkim jego folklorowa odmiana, zwłaszcza pieśniowa. Główna motywacja zjawiska nie tkwi więc w gwarze, ale w muzyczno-rytmicznej organizacji tekstu, zwłaszcza pieśni. Różnicowanie się obu języków, występujące w płaszczyźnie morfologicznej, zachodzi głównie za przyczyną muzyki. Ze względu na nią dokonuje się rozczłonkowanie słów i korygowanie ich rozmiarów. To uzależnienie prowadzi do rozluźnienia rygorów języka gwarowego na rzecz swobody poetyckiej, prezentowanego głównie w tekstach pieśniowych, uwikłanych w muzyczną realizację.

W rozdziale 5 pisze Bartmiński: „Omówię tu te swoistości języka folkloru, które stanowiąc jego cechy odróżniające na tle gwary potocznej, nie są motywowane przez żaden z dwu czynników opisanych w rozdziałach III i IV (meliczność, wierszowość), mają zaś motywację ogólniejszą, strukturalno-poetycką. O ile muzyka wywiera wpływ przede wszystkim na fonetyczną stronę tekstu, a wiersz — na jego morfologię i składnię, o tyle w tworzenie opozycji poezja—niepoezja zaangażowane są w pierwszej kolejności elementy leksykalne. Im też poświęcę najwięcej uwagi” (s. 221).

Tak sformułowanym założeniem autor zastrzega sobie prawo do badania wybranego zasobu słownictwa folkloru i badania go jakby poza wszelkim jego uwarunkowaniem — gatunkowym, tekstowym, muzycznym itd. Takie potraktowanie sprawy można przyjąć tylko dlatego, że pozwala ono uchwycić proces kształtowania się leksyki języka folkloru w pozycji jej najmniejszego oddalenia od leksyki języka potocznego. Zresztą, jak wykażę to dalej, muzyka (mówi o tym także Bartmiński) pośrednio wywiera wpływ, i to znaczny, również na tę płaszczyznę języka folkloru.

Jak stwierdza autor, podstawowy zasób języka folkloru jest tożsamy z gwarowym. Różnice między nimi mają charakter jedynie ilościowy. Natomiast czynnikiem rzeczywiście charakteryzującym słownik folkloru są wyrazy gwarze obce, takie, których ona nie używa do budowania swoich wypowiedzi. Wyrazy te stanowią bierną część gwarowego potencjału językowego. Bartmiński im właśnie przypisuje znaczenie właściwych poetyzmów.

Poetyzmy dzieli badacz na: 1) *t r a d y c y j n e*, 2) posiadające charakter *n e o l o g i z m ó w*. Do pierwszej grupy zalicza archaizmy i słowa przestarzałe. Archaiczne słownictwo znamionuje się tym, że jest nieprzekładalne na język gwarowy, nie posiada w nim swoich odpowiedników. Np. słowa: *czerveniec*, *żupan*, *włodarz*, *kolasa*, *talar*, *starosta*. Funkcjonują one wraz z tradycyjnymi motywami, stanowiąc raczej funkcję tematu niż środek wyrażania. Z kolei wyrazy przestarzałe, które wypadły już z użycia potocznego, a które dalej funkcjonują w folklorze, wymagają wyjaśnienia, np. *komnata* 'izba, pokój', *podwoje* 'drzwi'; *nieboga* oznacza w folklorze 'żonę, narzeczoną, ukochaną', a w gwarze 'nieszczęśliwą kobietę'.

Druga grupa to wyrazy posiadające charakter neologizmów, przy czym termin „neologizm” ma tu sens dość specyficzny, oznacza bowiem wyraz z różnych względów „obcy” językowi potocznemu. Pochodzą owe „neologizmy” zwykle z pogranicza regionalnego, etnicznego, środowiskowego itp. Są przekładalne, posiadają lub mogą posiadać swoje odpowiedniki w mowie potocznej: *bór*, *gaj* — to 'las'; *dąbrowa* — 'dębina, las dębowy'; *buczyna* — 'las bukowy'; *chata* — 'chałupa, dom'; *rodzice* — 'ojcowie', *nadobny* — 'piękny'; itd.

Z problemem przetłumaczalności i nieprzetłumaczalności słownika folkloru wiąże się ściśle proces asymilacji wyrazów pochodzących ze zbioru gwarowego. Słownictwo folkloru dzieli się na skonwencjonalizowane, używane tradycyjnie w określonych typach utworów (np. obrzędowych), oraz nie skonwencjonalizowane, płynne, dobierane doraźnie, indywidualnie. Oba repertuary słownika — pierwszy ograniczony, drugi nieograniczony, otwarty na każde nowe słowo — charakteryzują się przeciwnymi tendencjami. Pierwsza, obronna, chroni tradycyjnie wytworzone odrębności słownictwa folkloru przed ich upowszechnieniem się w gwarze, natomiast sprzyja ich rozszerzeniu się i upowszechnieniu w słowniku innych folklorów. Takich czystych poetyzmów jest stosunkowo niewiele; np. *kary konik*, *wrony konik*, *kochanka*, *dunaj*, *wianeczek*, *szabelka*. Druga tendencja prowadzi do włączenia nowych wyrazów w skład zasobu skonwencjonalizowanego, zwykle poprzez długi proces asymilacji. Proces ten dokonuje się wielorako. Poprzez nową interpretację słów, a z nią przesunięcie znaczenia, np. *szybka woda*, *czysta woda*, *zimna woda* — w folklorze *bystra woda*. Poprzez zastosowanie neologizmów zastępczych, np. na miejsce niezrozumiałego słowa *myto* (opłata) folklor włącza słowo znane w gwarze — *żyto*. Asymilacja nowego słownictwa dokonuje się w określonych warunkach, tj. z uwzględnieniem co najmniej sylabowego rozmiaru słowa, np. słowo *kareta* jest zastępowane na Lubelszczyźnie słowem *taksówka* 'samochód osobowy', które gwara już przyswoiła; z uwzględnieniem także podobieństwa brzmieniowego, np. folklorowy *talar* jest stopniowo wypierany przez *dolar*. Zjawisko tego typu może wystąpić dopiero wówczas, gdy odpowiednie brzmieniowo słowo zastępcze zostało już przyswojone w gwarze. O przejściu słowa z gwary do folkloru często decydują dźwiękowy i objętościowy aspekt słowa, ważniejsze i stabilniejsze niż znaczenie. Asymilacja nowych słów, wprowadzenie ich do utworów w folklorze, dokonuje się za pośrednictwem miejscowej gwary, która pierwsza przyjmuje obce słowo, lub za pośrednictwem innych utworów folklorowych, w których dane słowo występuje. Zwykle są to utwory pochodzące z innych regionów.

Poetyzmy leksykalne zostały opracowane przez Bartmińskiego głównie od strony słownikowej. Przedstawiono je tak szczegółowo i wielostronnie, że na tej pod-

stawie można mówić o ich ciekawej i złożonej problematyce. Wysunięte przez autora zagadnienie przetłumaczalności i nieprzetłumaczalności poetyzmów folkloru prowadzi do pytania, jaką rolę w tym zjawisku może odgrywać muzyka.

W uzyskaniu odpowiedzi pomoc może chyba spostrzeżenie autora, że poetyzmy są zjawiskiem względnym, gdyż w jednej gwarze dane słowa posiadają ten właśnie charakter, zaś w innej gwarze charakter potoczny. Wydaje się, że przyczyna tego tkwi w gwarowym podłożu asymilacji utworów — zwłaszcza pieśniowych. Tu widziałabym źródło poetyzmów pochodzenia regionalnego. Sprawa nie została jeszcze opracowana pod tym kątem, ponieważ dotąd nie zajmowano się przekładem językowym utworów ludowych z jednej gwary na drugą gwara. W utworach szukano głównie tego, co wspólne, w zapisywaniu tekstów niwelując charakterystyczne różnice gwarowe lub wręcz przekładając teksty gwarowe na język literacki. I dawniej, i jeszcze obecnie robi się to ze względu na „nieludowego” odbiorcę¹¹. Trudno więc było badać to, co różnicuje teksty gwarowe różnych regionów. A zjawisko przekładalności utworów z gwary na gwara istnieje w folklorze rzeczywiście. Gdy weźmiemy przykładowo zbiór pieśni danego regionu czy danej gwary w regionie — choćby pieśni kaliskie Wielkopolski¹², zapisane gwarą, to na pierwszy rzut oka widać jasno, jak pod względem językowym dzielą się one na trzy grupy. Rdzennie kaliskie utwory (a szerzej — wielkopolskie), powstałe na danym terenie, są najbliższe językowi gwarowemu. Zawierają wszystkie jego charakterystyczne cechy: fonetyczne, morfologiczne i leksykalne. Ponadto nie zawierają niemal poetyzmów obcego pochodzenia. Druga grupa to pieśni z innych regionów, przetłumaczone na gwara wielkopolską. Znaleźć tam można cały szereg takich elementów językowych, których bez naruszenia rymu, rytmu, wersu, słownictwa nie dałoby się zamienić na miejscowe. Połączenie dwóch lub więcej języków gwarowych jest w tych utworach bardzo wyraźne i daje się określić. I trzecia grupa — pieśni obrzędowe i balladowe, znane wszystkim regionom. Charakteryzują się one najmniejszą ilością elementów gwarowych w ogóle, nie tylko miejscowych. Ich język jest najbliższy językowi ogólnopolskiemu, nawet — literackiemu.

Istotne jest, że obce elementy gwarowe są na ogół motywowane muzyką, przejmowaną wraz z tekstem. Przekład pieśni odbywa się na trzech poziomach: fonetycznym, morfologicznym i leksykalnym. Np. mazurzenie, w zależności od typu przejmowanej pieśni, jest zachowane lub odrzucone przez gwara, która mazurzenia nie zna. Jeśli pieśń je zachowuje, to tylko na zasadzie poetyzmu. Z takim zjawiskiem spotykamy się na Lubelszczyźnie, gdzie rym w pieśni weselnej o chmielu, wykonywanej przez śpiewaczkę tego regionu, zachowuje mazurzenie *nieboze — dopomoże*, mimo iż wykonawczynie nie mazurzy. Silna labializacja i w ogóle dyftongizacja samogłosek w Wielkopolsce może być w innym regionie odrzucona przy przejmowaniu pieśni lub zachowana ze względu na charakter brzmieniowy całości utworu. I odwrotnie — wielkopolski region przydaje labializację obcemu tekstowi, który przyjmuje do swojego pieśniowego repertuaru. Każde zachowanie obcego elementu przybiera więc na terenie danej gwary charakter poetyzmu.

W zakresie morfologii — np. charakterystycznemu dla Lubelszczyzny sufiksowi pochodzenia ukraińskiego *-eniek* odpowiada wielkopolski sufiks *-yszek, -aszek*.

¹¹ Zob. *Pieśni Podhala. Antologia*. Przygotował zespół: Z. Jaworski (i in.) Część muzyczną przygotowała A. Szurmiak-Bogucka. Red. J. Sadownik. Kraków 1971. — B. Krzyżaniak, A. Pawlak, J. Lisakowski, *Kuawy*. Cz. 1. Kraków 1974. — J. Sobieska, *Ze studiów nad folklorem muzycznym Wielkopolski*. Kraków 1972. Publikacje te zachowują najbardziej charakterystyczne cechy dialektalne.

¹² J. Lisakowski, *Pieśni kaliskie*. Kraków 1970.

Stąd w pieśniach lubelskich mamy: *wianeniek*, *ślubeniek*, a w wielkopolskich *wianyszek*, *ślubyszek*. Oczywiście przy tłumaczeniu pieśni z tymi sufiksami powstaje problem wyboru sufiksu, głównie wtedy, gdy znajduje się on w zakończeniu wersu i decyduje o rymie. Przetłumaczenie tego jednego elementu zgodnie z własną gwarą wywoła konieczność zmiany sufiksów także innych słów, a jeśli słowa te nie poddają się zdrobnieniom tego typu — po prostu zastąpienia ich innymi. Nie zawsze to jest możliwe ze względu na rym i rozmiar wersu. Toteż pozostawienie sufiksu obcego, np. lubelskiego w Wielkopolsce, jest pierwszym krokiem do jego upowszechnienia się w folklorze poza jego strefą rodzimą.

W płaszczyźnie leksykalnej sprawa komplikuje się jeszcze bardziej. Rzecz oczywista, że pewna część słownictwa regionalnego jest w ogóle nieprzekładalna i nieprzystawalna w innym regionie. Nie dają się zasymilować nie tylko tak „egzotyczne” znaczeniowo grupy słów jak terminologia świata rybackiego Kaszubszczyzny np. na Lubelszczyźnie, ale nawet tak analogiczne jak pasterskie słownictwo podhalańskie — w pasterskim słowniku innych regionów.

Jak już wspomniano, muzyka odgrywa niemałą rolę w asymilowaniu się obcego słownictwa w danej gwarze miejscowej. Stosuje ona pewien przymus, ogranicza możliwości zmian. Zmiana jednego elementu w wersie i strofie wywołuje natychmiast reakcję łańcuchową — konieczność zmiany wielu pozostałych elementów ze względu na zachowanie rymu, rytmu, rozpiętości wersu itp. To więc, co z elementów obcej gwary czy obcego folkloru nie daje się przełożyć, bywa asymilowane w nie zmienionej postaci. Asymilacja elementu obcego jest ustępstwem danej gwary na rzecz całości tekstu podtrzymywanego muzyką. Pośrednio więc — na rzecz muzyki¹⁸. Nic dziwnego, że najwięcej elementów obcych danej gwarze zawiera skanonizowany tekst obrzędowy, balladowy, a następnie pieśniowy repertuar miłosny; najmniej natomiast — okolicznościowe przyśpiewki. To one są najbardziej charakterystyczne dla danego regionu, dla jego języka. Stoją bowiem najbliżej gwary. Bartmiński wspomina, że język przyśpiewek folklorowych, mimo wierszowego ujęcia, jest niemal równy językowi prozy i językowi potocznemu.

Z zagadnieniem przekładalności elementów języka gwarowego na język folkloru oraz przekładalności języka folkloru innego regionu spotykamy się na całej przestrzeni pracy Bartmińskiego. Zjawisko to ma ogromne znaczenie dla kształtowania się tego, co folklorysty chcieliby określić jako język interdialektalny, a ściślej mówiąc — język interfolkloru. Istnienie tego języka ogólnego przejawia się obecnie jedynie w poszczególnych fragmentach (słownika, sufiksów itp.), częściowo zaś daje się określać intuicyjnie. Zagadnienie będzie można prawidłowo omówić dopiero wówczas, gdy języki wszystkich folklorów regionalnych zostaną opracowane przynajmniej w takim zakresie, jaki w odniesieniu do folkloru Lubelszczyzny prezentuje praca Bartmińskiego.

Na koniec pragnę zwrócić uwagę na to, że przedstawiony w książce ogólny obraz kształtowania się języka folkloru pozwala „zobaczyć” ten język w momencie, gdy znajduje się on najbliżej gwary, gdy jego odrywanie się od języka naturalnego następuje jeszcze w pewnym stopniu samorzutnie, jest sprawą warunków wykonawstwa muzycznego. Pełny świadomy wybór i kombinacja elementów językowych folkloru dokonuje się już na wyższych piętach folkloru: zdania, tekstu, gatunku itp. Bartmiński pokazał, i to jest jego zasługą, strukturalnie „pierwszą” płaszczyznę folklorowego systemu języka, płaszczyznę fonetyczną, morfologiczną i leksykalną — folklorowego *langue*.

Jadwiga Jagiełło

¹⁸ Książka Bartmińskiego rozpatruje tylko jednokierunkowe, muzyczne uwarunkowanie tekstu. Natomiast muzykolodzy opracowują zagadnienie o kierunku odwrotnym — oddziaływania tekstu na muzykę.