Polski punk rock po angielsku – socjofonetyczne aspekty stylu wykonawczego

Monika Konert-Panek

ORCID: 0000-0002-1463-3357

Muzyka popularna – tekst i jego wykonanie

Niniejszy artykuł, skupiający się na warstwie fonetycznej tekstów piosenek, dotyczy tym samym aspektu ściśle związanego z rozróżnieniem na tekst i jego wykonanie, tak istotnym w kontekście piosenkologicznym – por. na przykład stwierdzenie Anny Barańczak[1]: „Pieśń jest utworem o strukturze potencjalnej [...], domagającej się konkretyzacji poprzez wykonanie". Możliwa jest wprawdzie również analiza fonicznych środków stylistycznych bądź eks-

[1] Anna Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983), 60.

presywnych[2] wyłącznie na podstawie formy tekstowej utworu, poprzez skupienie się na jego odczytaniu potencjalnym[3]; moim jednak celem jest zbadanie sposobu funkcjonowania cech wymowy w określonym kontekście wykonawczym, w naturalny sposób stawiającym wykonawcę/wykonawczynię w centrum dociekań.

Tekst napisany może być zatem różnorako wymawiany, a sposób wymowy może nieść ze sobą szereg znaczeń bądź skojarzeń. Skojarzenia te są wynikiem złożonego związku między stylem mówienia a tożsamością mówcy/mówczyni, stanowiącego jeden z kluczowych obszarów badań socjolingwistyki[4]. Co więcej, niektóre cechy językowe, w tym także te fonetyczne, mogą nieść ze sobą określony potencjał stylistyczny, ekspresyjny bądź artystyczny; jak stwierdza Aleksander Wilkoń[5]: „Potencjalnie każdy znak i forma językowa może uzyskać wartość stylotwórczą".

W piosence, stanowiącej szczególne połączenie słów i muzyki, operacje dotyczące warstwy brzmieniowej języka mogą stawać się wyjątkowo efektywnymi nośnikami znaczeń stylistycznych i socjolingwistycznych. Na gruncie anglojęzycznym zjawiskiem dobrze opisanym i interesującym jest wariantywność stylistyczna (ang. *style-shifting*), polegająca na zmianie stosowanego wariantu języka angielskiego w śpiewie w porównaniu z mową wokalisty/wokalistki, o której pisali między innymi Peter Trudgill[6], Paul Simpson[7], Joan C. Beal[8], Andy Gibson i Allan Bell[9], Richard Watts i Franz Andres Morrissey[10] czy Andy M. Gibson[11]. Najczęstszym kierunkiem owej zmiany jest amerykanizacja, interpretowana jako symboliczny hołd oddany muzycznym idolom z amerykańskiego Południa, popularna między innymi wśród wykonawców brytyjskich. Stylizacja ta zwykle przeprowadzana jest niekonsekwentnie, a czasem odznacza się pewną przesadą, przerysowaniem (ang. *overshoot*) imitowanej cechy fonetycznej[12].

[2] Por. klasyfikacja ww. środków wg Sykulskiej (Karolina Sykulska, „Język emocji – foniczne środki ekspresywne", *Poradnik Językowy* 5 [2003]: 6–20).

[3] Por. np. Monika Konert-Panek, „Rozrywka i zaduma – foniczne aspekty tworzenia nastroju w tekstach Agnieszki Osieckiej", w: *Po prostu Agnieszka: w 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*, red. Igor Borkowski (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011), 215–231.

[4] Por. np. Andrée Tabouret-Keller, „Language and Identity", w: *The Handbook of Sociolinguistics*, red. Florian Coulmas (Oxford, UK; Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1997), 315–326.

[5] Aleksander Wilkoń, *Język artystyczny: studia i szkice* (Katowice: Śląsk, 1999), 46.

[6] Peter Trudgill, „Acts of Conflicting Identity. The Sociolinguistics of British Pop-Song Pronunciation", w: *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*, red. Peter Trudgill (Oxford: Blackwell, 1983), 141–160.

[7] Paul Simpson, „Language, Culture and Identity: With (Another) Look at Accents in Pop and Rock Singing", *Multilingua* 18, nr 4 (1999): 343–367.

[8] Joan C. Beal, „«You're Not from New York City, You're from Rotherham»: Dialect and Identity in British Indie Music", *Journal of English Linguistics* 37, nr 3 (2009): 223–240.

[9] Andy Gibson, Allan Bell, „Popular Music Singing as Referee Design", w: *Style-Shifting in Public. New Perspectives on Stylistic Variation*, red. Juan Manuel Hernández Campoy, Juan Antonio Cutillas-Espinosa (Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012), 139–164.

[10] Richard Watts i Franz Andres Morrissey, *Language, the Singer and the Song: The Sociolinguistics of Folk Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019).

[11] Andy M. Gibson, „Sociophonetics of Popular Music: Insights from Corpus Analysis and Speech Perception Experiments" (New Zealand, University of Canterbury, 2019), http://hdl.handle.net/10092/17892.

[12] Monika Konert-Panek, „Overshooting Americanisation. Accent Stylisation in Pop Singing – Acoustic Properties of the BATH and TRAP Vowels in Focus", *Research in Language* 15, nr 4 (2017): 371–384.

W muzyce popularnej pojawiają się też i inne tendencje, zależne między innymi od gatunku muzycznego. Morrissey[13] wspomina na przykład o zauważalnej stylizacji na brytyjski angielski w utworze *White Rabbit* Jefferson Airplane, której przyczyna tkwić może w progrockowym/psychodelicznym stylu muzycznym tej amerykańskiej grupy, przypominającym Pink Floyd. Z perspektywy tematyki niniejszego artykułu szczególnie istotnym trendem było pojawianie się mody na stosowanie pewnych cech fonetycznych cockneya, to jest londyńskiej gwary klasy pracującej, w stylu punkowym[14]. Tendencja ta dodatkowo skomplikowała i tak już złożony obraz stylizacji fonetycznej w brytyjskiej muzyce popularnej, jako że nie zastąpiła ona trendu amerykanizacji, lecz zaczęła z nim współistnieć. Stosowanie cockneya – stygmatyzowanego akcentu związanego z niższymi klasami społecznymi – Trudgill[15] interpretuje jako przypadek ukrytego prestiżu (ang. *covert prestige*). W zakresie systemu samogłoskowego cechami charakterystycznymi tego akcentu są między innymi: zamiana dyftongu [eɪ] w [æɪ] (np. w *rain*, *mate*), [əʊ] w [ʌʊ] (np. w *go*, *so*) czy [aɪ] w [ɑɪ] (np. w *fine*, *mine*). Pojawiają się w nim również różnego rodzaju zmiany spółgłoskowe, między innymi zanikanie inicjalnego [h] w wyrazach leksykalnych (np. w *house*, *hot*), a także stosowanie zwarcia krtaniowego w pozycji interwokalicznej (np. w *better*, *city*).

Obecnie coraz częściej zauważyć też można przypadki pozostania przy – do pewnego stopnia – naturalnym sposobie wymowy także w kontekście muzycznym. Zjawisko zauważone zostało już przez Beal[16], która pochyla się nad specyfiką akcentu wokalisty Arctic Monkeys, Alexa Turnera, interpretując stosowane przezeń formy z perspektywy językowo-ideologicznej. Odejście od obowiązującego modelu imitacji wariantu obcego staje się wyrazem autentyczności oraz demonstracją antykonformizmu – postawienia się w kontrze do muzycznego mainstreamu i globalizacji. Kolejnym przykładem artystów, którzy zyskali globalną popularność pomimo pozostania przy mocnym akcencie regionalnym – a może częściowo także dzięki niemu – jest duet Sleaford Mods[17] czy dublińskie trio Fontaines D.C.[18]. Przykłady te ilustrują dynamiczny charakter stylizacji i możliwość ewolucji socjolingwistycznych znaczeń i skojarzeń wraz ze zmieniającymi się okolicznościami.

Punk rock – perspektywa globalna

Patrząc na zjawisko punk rocka z szerszej – aniżeli fonetyczna – perspektywy, należy stwierdzić, że od początku swego istnienia nurt ten charakteryzował się stylistyczną heterogenicznością, będącą wynikiem sposobu, w jaki się ukształtował, to jest poprzez brikolaż, łą-

[13]Franz Andres Morrissey, „Liverpool to Louisiana in One Lyrical Line: Style Choice in British Rock, Pop and Folk Singing", w: *Standards and Norms in the English Language*, red. Miriam A. Locher (Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 2008), 195–218.

[14]Trudgill.

[15]Trudgill.

[16]Beal.

[17]Monika Konert-Panek, „«Just fake accent nicked from someone posh»: akcent w śpiewie jako wyraz tożsamości regionalnej i klasowej: przypadek Sleaford Mods", w: *Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną*, red. Andrzej Juszczyk i in. (Kraków: AT Wydawnictwo, 2017), 123–136.

[18]Monika Konert-Panek, Mariusz Gradowski, „«Dublin in the rainismine» – tożsamość i (prze)tworzona tradycja w piosence *Big* Fontaines D.C.", *Czas Kultury* 3 (2021): 41–47.

czenie różnorodnych elementów ze świata kultury (wysokiej bądź niskiej), historii i polityki tak, by stworzyć nową jakość[19]. Złożoność tę zaobserwować można na różnych poziomach. Z perspektywy muzycznej wpłynęły na nią nurty takie jak amerykański proto-punk (The Ramones, Iggy Pop), nothern soul, reggae, glitter rock, czy też style muzyczne kojarzone z subkulturą modsów. Ta, jak stwierdza Dick Hebdige[20], wręcz „nieprawdopodobna" kombinacja tradycji muzycznych połączyła się z równie eklektycznym stylem ubioru, stanowiącym swoiste odbicie kakofonii na poziomie wizualnym. Odbicie – co ważne – zniekształcone, gdyż, cytując Hebdige'a, cechą charakterystyczną stylu punkowego jest wywracanie każdej konwencji i każdego dyskursu. Taniec – środek ekspresji uprzednio często stanowiący zrytualizowaną formę zalotów – punk rock zamienia w pogo, czyli antytaniec, karykaturę tańca skonwencjonalizowanego. W warstwie muzycznej stawia na prostotę, hałas i chaos (cytując Johnny'ego Rottena: „We're into chaos not music"[21]). Tytuły piosenek czy nazwy zespołów często podkreślają pozycję wyrzutka społecznego (np. The Unwanted, The Rejects, The Worst)[22]. I wreszcie – język. Przeważa tu wariant wyraźnie robotniczy, pojawiają się wulgaryzmy, literówki bądź błędy gramatyczne – także w ostatecznych wersjach tekstów – tworzące wrażenie pospiesznego działania[23]. Hebdige podsumowuje, że jest to związek symboliczny, występuje tu adekwatność: wartości, stylu życia, form muzycznych oraz wizualnych. „Ubrania były odpowiednikiem wulgaryzmów, a klęli tak, jak się ubierali – z wykalkulowanym efektem"[24].

Jak stwierdza Gibson[25], w punk rocku celem podkreślania lokalności i klasy społecznej jest chęć odróżnienia się od homogenicznej, mainstreamowej muzyki pop. Ma to swój wyraz w stosowanym przez angielskich punkrockowców akcencie w śpiewie oraz powiązaniu stosowanych form językowych z wartościami społecznymi[26]. Zwrot ku lokalności nie mógł nie obejmować języka, który również miał brzmieć lokalnie. Jednocześnie punk rock nie byłby sobą, gdyby i tu nie było wywrotowo i brikolażowo – w konsekwencji to właśnie w tym gatunku znajdziemy najbardziej przedziwną i złożoną mieszankę form fonetycznych: zarówno brytyjskich standardowych i niestandardowych, jak i amerykańskich standardowych i niestandardowych.

[19]Dick Hebdige, *Subculture: the Meaning of Style* (London, New York: Routledge, 2002).

[20]Hebdige, 25.

[21]Hebdige, 109.

[22]Na polskim gruncie również znaleźć można przykłady podobnego rodzaju: „Świadomość własnej odrębności i nieprzystawalności do świata, podniesiona do rangi wartości jest w sposób bezpośredni odzwierciedlona w nazwach: *Taniec odrzuconych, Schizma, Stracony, Ulica, Zakon Żebrzących, Dzieci Gorszego Boga*", zob. Mariusz Rutkowski, „(Anty)estetyka nazewnictwa punkrockowego", w: *Unisono w wielogłosie II: w kręgu nazw i wartości*, red. Radosław Marcinkiewicz (Sosnowiec: Wydawnictwo GAD Records, 2011), 136.

[23]Hebdige, 111.

[24]Hebdige, 112–13.

[25]Gibson, 17–18.

[26] Por. pojęcia indeksykalności oraz perspektywy językowo-ideologicznej: Michael Silverstein, „Shifters, Linguistic Categories and Cultural Description", w: *Meaning in Anthropology*, red. Keith H. Basso, Henry A. Selby (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976), 11–55; Asif Agha, „The Social Life of Cultural Value", *Language and Communication* 23 (2003): 231–273; Lesley Milroy, „Language ideologies and linguistic change", w: *Sociolinguistic variation: critical reflections*, red. Carmen Fought (Oxford: Oxford University Press, 2004), 161–177.

Jednak w sercu socjolingwistyki jest różnorodność i zmiana. Nic zatem dziwnego, że po pewnym czasie i ten rewolucyjny zwrot, tu: ku cockneyowi, stać się może nową konwencją. Daje się bowiem zauważyć, że niektóre cechy wyżej wymienionej odmiany języka angielskiego stosowane bywają przez wykonawców spoza omawianego obszaru geograficznego. I tak na przykład wokalista kalifornijskiego zespołu Green Day „oskarżany" bywa o londyńskie brzmienie. Sam zainteresowany poniekąd przyznaje się do pewnej stylizacji, stwierdzając: „Jestem Amerykaninem udającym akcent angielski udający akcent amerykański" („I'm an American guy faking an English accent faking an American accent"[27]).

Wynikać to może z wagi skojarzeń, konotacji i inspiracji związanych z wyżej wymienionym hołdem oddawanym mistrzom gatunku. W przypadku punków nie będzie to już Elvis Presley, lecz Johnny Rotten czy Joe Strummer. Nowe wzorce zaczynają więc przekraczać granice – nie tylko lokalne, dialektalne, ale nawet krajowe, zataczając kręgi globalne. I tak ślady cockneya – prawdopodobnie uniezależnionego już od pochodzenia geograficznego, czy nawet środowiskowego/klasowego, lecz kojarzonego z punk rockiem jako gatunkiem muzycznym – zauważyć można także w stylu wokalnym (lecz nie w mowie) wokalisty postpunkowego zespołu New Model Army, Justina Sullivana, w szczególności w początkowym, bardziej punkowym okresie twórczym zespołu[28]. Tendencja pojawia się nawet wśród wykonawców spoza Wysp Brytyjskich. Na przykład w przypadku Babel 17 – francuskiego zespołu z nurtu coldwave / post punk, założonego pod koniec lat 80. XX wieku – w utworze *Come Into Hell & Murder Hate* usłyszeć można jedną z najbardziej charakterystycznych cech cockneya, mianowicie zamianę dyftongu [eɪ] w [æɪ] we frazie: „Then you **awake**, and itallseems as a lie…".

Punk rock – perspektywa lokalna

Przenosząc się na grunt lokalny, należy stwierdzić, że początek punk rocka w Polsce – choć nieco opóźniony względem Zachodu – odznaczał się intensywnością wynikającą z wielowarstwowego charakteru buntu, jaki ze sobą niósł. Bunt ten był bowiem nie tylko wymierzony w szeroko rozumiany konformizm, ale miał też w tamtej rzeczywistości konkretny wymiar polityczny, skierowany przeciwko systemowi komunistycznemu[29]. Jednocześnie, jak wspomina Tomasz Lipiński[30], pewne realia społeczne związane z początkami punka w Anglii, takie jak bezrobocie, recesja czy brak perspektyw, rezonowały i w Polsce, dodatkowo – poza prostotą formy – zachęcając do grania także nośną treścią. Zauważyć można przy tym pewną różnicę: w Anglii początki punk rocka mają korzenie robotnicze, natomiast wielu polskich pionierów gatunku, takich jak Robert Brylewski, Tomasz Lipiński czy Maciej Góralski, wywodziło się ze środowisk artystyczno-inteligenckich[31].

[27]Alec Foege, „Green Day: The Kids Are Alright", *Rolling Stone*, 22.09.1994, https://www.rollingstone.com/music/music-news/green-day-the-kids-are-alright-247150/.

[28]Monika Konert-Panek, „Akcent a wizerunek: foniczne aspekty stylu rockowego", w: *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy*, red. Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański, t. 1 (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2019), 55–67.

[29]Mikołaj Lizut, *Punk Rock Later* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2003), 5–6.

[30]Lizut, 47–48.

[31]Robert Brylewski, Rafał Księżyk, *Kryzys w Babilonie: autobiografia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012), 69–71.

Nawiązując do brikolażu jako głównego elementu wyznaczającego styl punk rocka, jak również symbolicznego związku stylu życia, form muzycznych i form wizualnych, warto wspomnieć o istotności wizerunku w percepcji tej subkultury przez (obecnych) weteranów polskiego punka. O warstwie wizualnej mówi Lipiński, wspominając pierwszy w Polsce punkowy koncert zespołu z Zachodu – The Raincoats – i stylizację jednego z członków na tajniaka ze Wschodu[32]. Na istotną rolę warstwy wizualnej wskazuje też Tomasz Budzyński, stwierdzając, że najpierw spodobał mu się punkrockowy wygląd, a muzyka przyszła później[33].

Przechodząc do kluczowych w niniejszym artykule kwestii językowych, a konkretnie do znaczenia języka angielskiego w omawianym kontekście, należy stwierdzić, że to język polski stanowi opcję przeważającą, czy wręcz – domyślną w tym nurcie muzycznym. Nie oznacza to wprawdzie podejścia w stylu „polskie zespoły punkowe śpiewają polskie piosenki", jednak pragnienie odzwierciedlenia lokalnych realiów poprzez lokalny język wydaje się istotną motywacją leżącą u źródeł punk rocka.

Jednocześnie i w tym przypadku ważną rolę odgrywają zachodnie inspiracje i punkty odniesienia. Brylewski wspomina, że jego pierwszym kontaktem z punk rockiem było poznanie twórczości zespołów The Clash i Sex Pistols. Podkreśla przy tym, że najważniejsze znaczenie miała w tym muzyka, ideologia zaś – rozumiana szeroko jako kpina i prowokacja – była na drugim miejscu[34]. Dominika (Nika) Domczyk z Post Regimentu z kolei jako inspiracje wymienia Vice Squad, Avengers, Siouxsie and The Banshees, The Slits czy DIRT[35]. Popularność brytyjskiego punk rocka spod znaku Sex Pistols czy The Raincoats sięgała też, oczywiście, szerzej i kształtowała całe środowisko zarówno twórców, jak i odbiorców[36].

Zatem z jednej strony język angielski pojawiał się naturalnie wśród pierwszych wzorców i inspiracji, z drugiej – decyzja o postawieniu na ten właśnie język obcy w tekście piosenki była sprawą istotną i mogącą ze sobą nieść poważne konsekwencje – a zatem sprawą nieoczywistą. Po pierwsze, jak stwierdza Rafał Księżyk[37] – w odniesieniu do nieoczekiwanej popularności *Son of the Blue Sky* Wilków – wybór języka angielskiego postrzegany bywa jako „pogwałcenie patentu na krajowy przebój". Oczywiście wyżej wymieniony przykład dotyczy nurtu rockowego ogólnie, natomiast w pewnym sensie jeszcze mocniej może kojarzyć się z punkiem ze względu na opisywane w poprzedniej sekcji jego silne powiązania z realiami lokalnymi, a także – lokalną publicznością. Jak wspomina Brylewski w odpowiedzi na pytanie o początki Kryzysu, a konkretnie przemianę The Boors w Kryzys: „Na pierwszym koncercie mieliśmy tylko piosenki po angielsku, ale dążyliśmy do tego, żeby złapać kontakt z publiką, i pojawiało się coraz więcej polskich tekstów"[38].

[32]Lizut, 50–51.

[33]Lizut, 71.

[34]Brylewski, Księżyk, 59–60.

[35]Rafał Księżyk, *Dzika rzecz: Polska muzyka i transformacja 1989–1993* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2020), 167.

[36]Sabrina P. Ramet, „Muzyka rockowa a polityka w Polsce: poetyka protestu i oporu w tekstach utworów rockowych", *Civitas Hominibus* 13 (2018): 115.

[37]Księżyk, 348.

[38]Brylewski, Księżyk, 84.

W kontekście powyższej uwagi można rozpatrywać także wypowiedź wokalisty Pidżamy Porno, Grabaża, który w rozmowie z Krzysztofem Gajdą odnosi się do kwestii dość kontrowersyjnego wymiaru semantycznego piosenki *Fucking in the Church*, który to wymiar jako taki pozostaje poza obszarem zainteresowań niniejszego artykułu, jednak rzuca światło na różnorodność motywacji, stojących za wyborem języka obcego:

> [Gajda]: Obrazoburczość i nieobyczajność tego tekstu sprawiła, że pozostał po angielsku.
> [Grabaż]: Po polsku nie dało się tego napisać, musiałbym być chyba szaleńcem, żeby coś takiego zrobić. [...] Całym azylem tego zamieszania jest to, że napisałem to w języku niby-angielskim[39].

Zatem użycie obcego języka służyć może swoistemu zdystansowaniu się, „ukryciu" treści, które w języku ojczystym byłyby zbyt drastyczne.

Oczywiście za decyzją o wykonywaniu utworów anglojęzycznych niejednokrotnie stoją motywacje innego rodzaju. Na przykład wspomniany wyżej Kryzys był zespołem, który często grał covery utworów angielskich, by zaznajomić z nimi polską publiczność: „Zawsze robiliśmy z Kryzysem propagandową robotę, grając parę coverów, obok Marleya, *Thief of Fire* Pop Group, *Disorder* Joy Division, *Like a Hurricane* Neila Younga, *I will Follow* U2"[40].

Czasem z kolei decyzja o zaśpiewaniu danej piosenki po angielsku może być do pewnego stopnia związana z niekoniecznie dookreślonym „lepszym brzmieniem". I tak na przykład na pytanie Gajdy dotyczące przyczyn postawienia na język angielski w *News from Tiananmen* Grabaż stwierdza:

> Nie potrafiłem napisać tego po polsku. Zacząłem śpiewać tę piosenkę po angielsku, jak większość swoich piosenek na początku. Konsultowałem owe słowa ze swoimi znajomymi, którzy byli na anglistyce i jakoś mi to poukładali[41].

Szczególną postawę względem języka angielskiego miał powstały w 1979 roku w Gdańsku zespół Deadlock – obok Kryzysu określany mianem prekursora polskiego punk rocka[42,43]. Jacek „Luter" Lenartowicz, perkusista i autor tekstów Deadlocka, miał – na tle innych polskich punkrockowców – do angielskiego stosunek wręcz wyjątkowy. Lipiński wspomina, że Lenartowicz świetnie znał ten język i „wychodziły mu bardzo dziwne, dadaistyczne teksty"[44]. Brylewski stwierdza wręcz, że „Luter był wrogiem śpiewania po polsku... czuł się kosmopolitą" i ostatecznie z Polski wyemigrował[45].

[39]Krzysztof Grabowski, Krzysztof Gajda, *Gościu* (Poznań: In Rock, 2010), 150–151.
[40]Brylewski, Księżyk, 96.
[41]Grabowski, Gajda, 175.
[42]Leszek Gnoiński, Jan Skaradziński, *Encyklopedia polskiego rocka* (Poznań: In Rock, 2001), 141.
[43]Ramet, 115.
[44]Lizut, 47–48.
[45]Brylewski, Księżyk, 78–79.

Analiza

Niniejszy artykuł stawia sobie za cel określenie, jak wyżej wymienione kwestie socjofonetyczne, opisywane głównie na gruncie kultury anglosaskiej, funkcjonują w polskim punk rocku w jego wersji anglojęzycznej: zarówno w przypadku coverów, jak i utworów oryginalnych. Jego tezą jest stwierdzenie, że sposób wymowy w śpiewie może łączyć się z przekazaniem określonych – potencjalnie ewoluujących – znaczeń społecznych bądź stylistycznych, a w przypadku anglojęzycznego polskiego punk rocka znaczenia te zależne są od nurtów omawianego gatunku. W szczególności analizie podlega zakres, w jakim przejawia się tu wyżej wymieniona złożoność form związanych z wariantami języka angielskiego, przede wszystkim w celu określenia rodzaju stylizacji bądź jej braku. Wyniki interpretowane są z perspektywy socjolingwistycznej, w szczególności teorii językowo-ideologicznej w odniesieniu do znaczeń, jakie nadawane są określonym formom fonetycznym.

Analiza obejmuje zarówno potencjalne cechy stylizacji na brytyjski model niestandardowy (cockney), jak i fonetyczną interferencję językową, to jest w omawianym przypadku – wpływ języka polskiego na wymowę angielską. Ta druga perspektywa obejmuje całokształt potencjalnego wpływu, wynikający z różnic między dwoma systemami fonologicznymi; ponadto pojawiają się też nawiązania do wpływu angielskiej pisowni na wymowę[46]. Pierwsza natomiast skupia się na potencjalnych charakterystycznych cechach, które są zarazem najefektywniejsze w przypadku stylizacji. Dodatkowo w niektórych przypadkach wskazane są także ewentualne tendencje ku brytyjskiemu lub amerykańskiemu wariantowi angielszczyzny.

Materiał badawczy stanowią zarówno wybrane piosenki dziesięciu polskich zespołów z nurtu punk rocka (Deadlock, Armia, Brygada Kryzys, Kremlowskie Kuranty, Post Regiment, Fate, Stradoom Terror, Pidżama Porno, Alians, Świat Czarownic), jak i późniejszy przykład stylizacji pop-punkowej (Tomasz „Tomson" Lach). Z analizy wyłączono anglojęzyczne piosenki wyżej wymienionych zespołów utrzymane w stylistyce reggae i jazz rocka. Analizowane przypadki obejmują utwory oryginalne i covery. Jeśli chodzi o te drugie, są to zarówno covery utworów reprezentujących nurt punk rocka także w wersji pierwotnej, jak i przypadki utworów oryginalnie spoza omawianego nurtu, lecz na wersję punkową przearanżowanych. Analizowane piosenki zebrane są w tabeli 1, uwzględniającej podział na utwory autorskie oraz covery. W nawiasach kwadratowych podano wersję, na której wzorował się dany zespół.

[46]Podkreślić należy, że celem analizy nie jest ocena poprawności wymowy z perspektywy dydaktycznej, lecz spojrzenie na omawiane zjawisko z perspektywy socjolingwistycznej oraz stylistycznej, tj. określenie potencjału stylizacyjnego związanego z danym sposobem wymowy w śpiewie.

Tabela 1. Analizowane utwory

Wykonawca	**Utwory oryginalne**	**Covery**
Alians		*I Fought the Law* [Dead Kennedys[<?>]], *White Man In Hammersmith Palace* [*(White Man) in Hammersmith Palais*, The Clash], *Global Landlord Herb Connection* [*Let's Lynch The Landlord*, Dead Kennedys], *War* [Leonard Cohen]
Armia		*Police and Thieves* [The Clash], *Nie dotykając ziemi* [*Not To Touch the Earth*, The Doors], *Sodoma i Gomora* [*Sodom And Gomorrah*, Misty In Roots]
Brygada Kryzys	*Too Much*, *Subway Train*	
Deadlock	*Ambition*	
Fate		*Biały proszek* [*Unilever*, Chumbawamba]
Kremlowskie Kuranty	*In Your Eyes*	
Pidżama Porno	*Fucking in the Church*, *News from Tiananmen*	*Rockin' in the Free World* [Neil Young]
Post Regiment	*Catch Another Train*, *Awareness*, *Now I Know*	
Stradoom Terror		*If the Kids Are United* [Sham 69]
Świat Czarownic		*My Youngest Son* [*My Youngest Son Came Home Today*, Eric Bogle]

[<?>] Utwór oryginalnie wykonywał Sonny Curtis z zespołem The Crickets, a do repertuaru standardów punkowych wprowadził go The Clash, stąd często to wersja The Clash podawana jest jako inspiracja Aliansu. Jednak tekst utworu w tym wypadku wskazuje na wersję zmodyfikowaną przez Dead Kennedys.

Tomasz „Tomson" Lach		*Jingle Bells* [trad.‹?›]

Cechą wspólną pierwszej, najliczniejszej grupy wykonawców jest zauważalny wpływ języka polskiego, jak również wpływ angielskiej pisowni na wymowę. Dotyczy to zarówno tych zespołów, które prawie cały repertuar wykonywały w języku polskim, wplatając anglojęzyczne utwory jedynie jako dodatek, jak i zespołu Deadlock, który konsekwentnie używał w piosenkach języka angielskiego, stanowiąc tym samym wyjątek. Niektórzy przedstawiciele tej grupy przyznają zresztą, że zdają sobie sprawę z faktu, iż ich angielski nie jest doskonały. Wokalista i lider Armii, Tomasz Budzyński, w swojej autobiografii przyznaje, że śpiewanie po angielsku zawsze sprawiało mu trudność ze względu na brak talentów językowych. Wstępny plan nagrania anglojęzycznej wersji płyty *Legenda* nie doszedł do skutku: „Męczyłem się z tym angielskim okrutnie i chociaż *Groźniaka* mieliśmy już prawie zrobionego, to w końcu zarzuciliśmy ten projekt, głównie z braku entuzjazmu z mojej strony"[47]. Zatem za nieoczekiwany eksperyment uznać można nagranie całej płyty – jazz-rockowego *Freaka* z 2009 roku – po angielsku. Jak stwierdza Budzyński[48]: „Ta starożytna wizja nagle wróciła. Razem z Gero[49] napisaliśmy teksty, a potem Gero czuwał w studiu nad tym, aby było to jeszcze zrozumiałe. Mój angielski wcale się nie poprawił, ale to wyzwanie podjęte przez wszystkich kolegów z zespołu musiało dotyczyć mnie również". Z kolei wokalista Pidżamy Porno, Grabaż, o swoim nieprofesjonalnym przyswajaniu wymowy angielskiej mówi następująco: „W nauce angielskiego pomógł mi futbol. […] W « Panoramie Śląskiej» ukazywały się na ostatniej stronie zdjęcia drużyn piłkarskich. Gros tych drużyn było angielskich, więc zawsze chodziłem do ojca, żeby mi powiedział, jak się czyta te nazwiska. W ten sposób, w moim mniemaniu, opanowałem fonetykę angielską"[50].

Omówienie wyników analizy zacząć można od jednego z najbardziej typowych i najczęstszych przejawów wpływu języka polskiego na wymowę angielską – ubezdźwięcznienia na końcu wyrazu, czyli zamiany dźwięcznych obstruentów (spółgłosek właściwych) w ich odpowiedniki bezdźwięczne. Można to zjawisko zaobserwować również w omawianym materiale, na przykład zamiast [d] pojawia się [t] w *God* (Deadlock – *Ambition*) czy *good* i *friend* (Pidżama Porno – *News from Tiananmen*), a w słowach *divided* i *united* zamiast [ɪd] pojawia się [ɛt] (Stradoom Terror – *If the Kids Are United*), natomiast w słowach *dreams*, *eyes* i *hands* zamiast [z] wymawiane jest [s] (Kremlowskie Kuranty – *In Your Eyes*, Fate – *Biały proszek*). Ponadto, jeśli chodzi o system spółgłoskowy, niejednokrotnie zauważyć można zastępowanie głoski angielskiej podobną do niej głoską polską, ze zmienionym jednak miejscem i/lub sposobem artykulacji. I tak na przykład jest to [š] zamiast [ʃ] w *washes* (Fate – *Biały proszek*), [l] zamiast [ɬ] i [dž] zamiast [dʒ] w *kill* i *religion* (Deadlock – *Ambition*), czy też polskie drżące [r] zamiast półotwartego [ɹ], na przykład *there* – „I didn't even know there was a war" czy *nervous* – „the situation makes me kind of nervous" (Alians – *There is a War*). Wreszcie nazwa własna w *White Man In Hammersmith Palace* Aliansu we fragmencie „If Adolf Hit-

‹?› Autor piosenki jest znany (James Lord Pierpont), natomiast sama piosenka stała się tradycyjna i nie sposób powiązać ją z konkretnym wykonawcą/wykonawczynią.

[47]Tomasz Budzyński, *Soul Side Story* (Poznań: In Rock, 2011), 211.

[48]Budzyński, 423.

[49]Gerard Nowak, z wykształcenia anglista, który już wcześniej przetłumaczył wybrane teksty Armii i wykonał je w konwencji folk rockowej z zespołem The Soundrops.

[50]Grabowski, Gajda, 24.

ler flew in today / They'd send a limousine anyway" – brzmi całościowo wyjątkowo „polsko".

W przypadku systemu samogłoskowego interferencja z języka polskiego przejawia się w zastępowaniu centralnej półprzymkniętej lub półotwartej samogłoski angielskiej [ə] polską samogłoską [ɔ] na przykład w słowach takich jak *colors* (Pidżama Porno – *Rockin' in the Free World*), *ambition* (Deadlock – *Ambition*), *generation* czy *ammunition* (Armia – *Police and Thieves*). Tu warto wspomnieć, że w wykonaniu The Clash, do którego nawiązuje zespół Armia, również jest to do pewnego stopnia zauważalne, choć nie tak wyraźne. Zastępowanie samogłoski [ə] samogłoską niezredukowaną można usłyszeć także w innych przypadkach, na przykład przez [a] w *total* (Armia – *Sodoma i Gomora*). Inne przykłady zamiany samogłosek to zastępowanie dyftongów pojedynczą głoską (np. przez [ɔ] w *total*; Armia – *Sodoma i Gomora*) czy zastępowanie angielskich dyftongów polskimi odpowiednikami (np. [ɛj] w *away* czy [aj] w *whiter*; Fate – *Biały proszek*).

Kolejną cechą niektórych wykonań jest wpływ pisowni na wymowę. Pewne przykłady podano już wcześniej (np. sposób wymowy słowa *total*; Armia – *Sodoma i Gomora*). Inne przypadki to *world* i *work* (wymowa [ɔ] zamiast zamiast [ɜː], *dirty* i *dirt* ([i] zamiast [ɜː]; Fate – *Biały proszek*) czy polskie [a] w wyrazach takich jak *happened* i *Mary* (Pidżama Porno – *News from Tiananmen*). Czasem u źródeł błędu w wymowie może stać niewłaściwe zastosowanie reguł odczytywania angielskiej pisowni. Dotyczy to na przykład słów *by* ([i] zamiast [aɪ]) i *bullet* oraz *butcher* ([a] zamiast [ʊ]) we frazach „Till by a bullet sanctified" i „Like dead meat on a butcher's tray", czy też zastępowania prawidłowych monoftongów dyftongami w *brought* ([oʊ] zamiast [ɔː]) i *children* ([aɪ] zamiast [ɪ]) we frazach „They brought their young saint home today" i „At children's blood in gutters spilled" (Świat Czarownic – *My Youngest Son*).

Jeżeli chodzi o zastosowanie odmian geograficznych języka angielskiego, to zauważalny jest brak konsekwencji. W przypadku analizowanych coverów oryginalne wersje reprezentują odmianę amerykańską, kanadyjską i brytyjską. Ta ostatnia z kolei jest wykonywana – zgodnie z tym, co napisano wyżej – z różnym stopniem amerykanizacji i wplatania cockneya. Można pokusić się o stwierdzenie, że w niektórych przypadkach zachowano ogólne wrażenie amerykańskości, gdy coverowano piosenkę amerykańską. Dotyczy to zwłaszcza *Global Landlord Herb Connection*, czyli *Let's Lynch The Landlord* według Aliansu, gdzie mamy do czynienia z dość konsekwentnie wyśpiewaną cechą rotyczności (czyli obecności głoski [r] w *landlord* czy *turn*), a głoska [æ] w słowach *blasting* i *can* została zastąpiona [ɛ], co bardziej przypomina amerykańską – niż brytyjską – jej realizację[51]. Wersja coverowa *I Fought the Law* natomiast odznacza się pewną niekonsekwencją w zastosowanych cechach fonetycznych brytyjskich i amerykańskich. I tak: mamy tu bliższe amerykańskiemu oryginałowi wykonanie samogłoski w *hot* [hɑt] w wersie „Drinkin' beer in the hot sun", podobnie jak *got* [gɑt] w „You can getaway with murder if you've got a badge". Jednak w wersach wcześniejszych: „I needed sex and I gotmine" oraz „The law don't mean shit if you've got the right friends", czy też „My cop friends think that's fun" – w przeciwieństwie do oryginału, od-

[51] W słowie *blasting* akcentowana samogłoska w wariancie brytyjskim wymówiona byłaby jako [ɑː]. Jednak nawet w przypadkach, w których transkrypcja fonemiczna jest jednakowa w brytyjskim i amerykańskim angielskim, jak w słowie *can* [kæn], amerykańska samogłoska [æ] może być bardziej przymknięta i napięta w porównaniu z jej odpowiednikiem brytyjskim, w szczególności przed głoskami nosowymi, zob. Matthew J. Gordon, „The West and Midwest: Phonology", 348 w: *A Handbook of Varieties of English. Volume 1: Phonology*, red. Bernd Kortmann i Edgar W. Schneider (Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2004), 338–350; Charles Boberg, "The Phonological Status of Western New England", 17–19, *American Speech* 76 (1) [2001]: 3–29.

śpiewana jest wersja brytyjska wyrazów *got* [gɒt] i *cop* [kɒp]. Natomiast w żadnym przypadku nie stwierdzono prób naśladowania cockneya, nawet gdy był on zauważalny w wykonaniu oryginalnym, na przykład *(White Man) in Hammersmith Palais* The Clash *czy If the Kids Are United* Sham 69.

W niektórych przypadkach do angielskiego tekstu wstawione są fragmenty polskie. Przykładem jest *Nie dotykając ziemi* Armii czy *Biały proszek* Fate, gdzie zespół dodał frazy: „gdzieś w tym wszystkim ja i ty – co jesteśmy gotowi zrobić". Zabieg ten wydaje się podkreślać polską tożsamość wykonawcy, stawia angielszczyznę całej piosenki w określonym kontekście – może nawet w nawiasie – i stanowi pewnego rodzaju ukłon w stronę polskiego odbiorcy. Co więcej, zarówno w przypadku Armii, jak i Fate spolszczone zostały także tytuły piosenek.

Przyczyna, dla której dwa kolejne zespoły, Brygada Kryzys i Post Regiment, omawiane są osobno, jest natury fonetycznej, gdyż w wyżej wymienionych przypadkach wpływ języka polskiego na wymowę angielską jest zdecydowanie mniej zauważalny[52], co zwłaszcza w odniesieniu do drugiego z nich nie jest zaskoczeniem, zważywszy na anglistyczne wykształcenie wokalistki Post Regimentu, Dominiki Domczyk.

Na podstawie dwóch anglojęzycznych punkowych utworów Brygady Kryzys wybranych na potrzeby niniejszego artykułu[53] stwierdzić można, że interferencja z języka polskiego jest tu mniej wyraźna w porównaniu z wcześniej omówionymi przypadkami. Pojawiają się prawidłowe dyftongi w słowach takich jak *roads*, *hope* czy *most*, natomiast na przykład w słowach takich jak *roads*, *live*, *spend*, *need* nie pojawia się jeden z najczęstszych polskich przypadków interferencji, czyli ubezdźwięcznienie na końcu wyrazu, i zaśpiewane są one z dźwięcznymi spółgłoskami, odpowiednio [z], [v] i [d]. W słowie *communication* pojawia się centralna półprzymknięta lub półotwarta samogłoska [ə] i nawet jeśli w *isolation* z kolei jest ona bliższa [ɔ], to jest to mniej wyraźne niż w niektórych z wcześniej omawianych przypadków podobnych słów. W nieco podchwytliwym słowie *patrol* [pəˈtrəʊl] objawia się mocniejszy wpływ języka polskiego. Ponadto stwierdzić można, że wariant, w stronę którego kieruje się wykonanie, to akcent brytyjski. Słyszymy tu na przykład w *blocked* [ɒ] we fragmencie „they blocked all the roads", brak jest rotyczności w *never* („never never knew I could") bądź *scared* („I'm scared to live"), a samogłoska w słowie *ask* to [ɑː], a nie [æ] („don't ask me for no money").

Natomiast w przypadku Post Regimentu można stwierdzić, że mamy do czynienia z profesjonalną wymową, czasami uwidaczniającą tendencję ku wariantowi amerykańskiemu, na przykład [æ] w *can't* („But something wrong happened can't you see") czy [gɑt] w *got* („You've got it in your brain").

Jednakże, choć interferencja z języka polskiego jest tutaj słabsza w porównaniu z przypadkami omawianymi wcześniej, zauważyć można, iż cechą, która obie te grupy łączy, jest brak stylizacji na cockney. Nie jest tu zatem reprezentowany punkowy trend fonetyczny, którego korzenie tkwią w Anglii, lecz którego obecność można zauważyć także w innych rejonach zglobalizowanego muzycznego świata.

[52]Należy jednocześnie zaznaczyć, że całkowite wyeliminowanie wpływu języka rodzimego jest prawie niemożliwe, por. Włodzimierz Sobkowiak, *English Phonetics for Poles: A Resource Book for Learners and Teachers* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2004), 22–23.

[53]Zatem analizowana jest wymowa Tomasza Lipińskiego, a nie Roberta Brylewskiego.

Jako ostatni, ale – w swojej odmienności – szczególnie ciekawy przypadek omówiony zostanie utwór wykonany przez Tomasza „Tomsona" Lacha, wokalistę powstałego w 2004 roku zespołu Afromental. Piosenka ta to punkowy cover *Jingle Bells*, zaśpiewany przez Lacha solo jako część ścieżki dźwiękowej do filmu *Listy do M.* z 2011 roku. Utwór odznacza się dynamiką i zmiennością stylistyczną – zarówno w warstwie muzycznej, jak i językowej. Mamy tu bowiem, poza podstawowym tekstem angielskim, także fragmenty wykonane po polsku. Co ciekawe, pojawia się w nich momentami niestandardowy akcent, na przykład w wersie: „**Przybieżeli** do Betlejem pasterze" jest to „ciemne" [ł], przypominające ni to obcy akcent (interferencję z angielskiego), ni to wymowę kresową. Z perspektywy niniejszego artykułu kluczową kwestią jest pojawianie się tu cech fonetycznych cockneya w zakresie wymowy niektórych samogłosek. Stylizacja ta jest szczególnie mocna w ostatnim słowie frazy „Jingle all the **way**" [æɪ]; odnotować ją można także w słowach *sleigh* i *sleighing* („In a one horse open sleigh", „A sleighing song tonight"). Inną wokaliczną cechą cockneya jest zamiana standardowego dyftongu [əʊ] w [ʌʊ] w słowach *snow* i *ago* („Dashing through the **snow**", „A day or two **ago**"). Również [aɪ] przypomina raczej formę cockneya [ɑɪ] w „Making spirits **bright**".

Wnioski

Na podstawie analizy powyższego materiału można stwierdzić, że w przypadku polskich zespołów punkrockowych powstałych między późnymi latami 70. a wczesnymi 90. ubiegłego wieku język angielski ma formę taką, jaką typowo przyswajają, czy też raczej przyswajali Polacy, cechującą się na ogół wyraźnym wpływem języka rodzimego, oczywiście z uwzględnieniem pewnego zróżnicowania wynikającego z uwarunkowań i zdolności indywidualnych. W szczególności – i, co warte podkreślenia, bez względu na wyżej wymienione różnice indywidualne – brak jest tu stylizacji związanej z modą na cockney, którą można zaobserwować obecnie w różnych rejonach punkrockowego świata, w tym w omówionej wyżej pop-punkowej wersji *Jingle Bells* „Tomsona". Można zatem stwierdzić, że mamy tutaj do czynienia z poniekąd paradoksalną ewolucją wzorców znaczeń socjolingwistycznych. Formy cockneya – uniezależnione już od powiązań z określonym obszarem społeczno-geograficznym – mogą stawać się efektownym elementem stylizacji, ale niekoniecznie już wyznacznikiem autentyczności. Jego wywrotowość z lat 70. XX wieku zamienia się w atrakcyjny ozdobnik stylistyczny zaadaptowany przez komercję w wieku XXI, podobnie jak koszulki zespołów punkowych sprzedawane przez globalne sieci odzieżowe. Wyznacznikiem autentyczności jest raczej angielski niestylizowany, brzmiący – przynajmniej w omawianym kontekście – naturalnie, chropowato i szczerze, a tym samym dobrze wpisujący się w wartości punk rocka, który na piedestał (por. zjawisko ukrytego prestiżu) wynosi formy niestandardowe. Przypomnijmy, że nawet błędy zdają się przecież mieć swoje miejsce w punkrockowym stylu[54]. Zresztą nawet poza punkiem znaleźć można przykłady, gdy forma nieidealna, odznaczająca się mocnym wpływem języka rodzimego, staje się atutem, niosącym ze sobą istotne znaczenia, jak w przypadku niemieckiego akcentu w angielszczyźnie Marlene Dietrich, odgrywającego kluczową rolę we wzorcu wizerunku *femme fatale*, który stworzyła[55].

[54]Hebdige, 111.

[55]Allan Bell, „Falling in love again and again: Marlene Dietrich and the iconization of non-native English", *Journal of Sociolinguistics* 5 (2011): 627–656.

Oczywiście, należy mieć także na względzie odmienność uwarunkowań społecznych w różnych okresach historii Polski. Możliwości nabywania świadomości językowej w zakresie języka angielskiego stały się znacznie większe w XXI wieku w porównaniu do lat 70. czy 80. XX wieku. Wszechobecność tego języka, czy nawet tak fundamentalna kwestia, jak dostępność dobrej jakości nagrań, sprawiają, że usłyszenie i nawet naśladowanie pewnych nieoczywistych cech dialektalnych jest łatwiejsze. Dotyczy to zwłaszcza tych cech wymowy, które nie tylko okrzepły, ale także się upowszechniają i wręcz komercjalizują. Natomiast usłyszenie cech cockneya w czasach PRL, na nośnikach wtedy popularnych byłoby raczej świadectwem wyjątkowych zdolności językowych. Zatem pop-punkowa wersja *Jingle Bells* może być także zapowiedzią nowego trendu; być może wraz ze wzrostem znajomości języka angielskiego i świadomości jego różnorodności, jak również dostępności dobrej jakości nagrań stylizacje tego rodzaju będą się upowszechniać. Zatem do pewnego stopnia może to być kwestia zmiany pokoleniowej – pojawienia się pokolenia z angielskim obytego i osłuchanego na tyle, by odtwarzać, świadomie bądź nie, wyspecjalizowane, niestandardowe wzorce stylizacyjne gatunku.

Wyżej wymienione uwarunkowania społeczne w pewnym sensie wiążą się też z szerszą, a zarazem fundamentalną relacją między językiem a tożsamością. Istotność języka w tym względzie przejawia się po pierwsze w decyzji artystów dotyczących wyboru: polski czy angielski. Przytoczona w trzeciej części artykułu argumentacja Roberta Brylewskiego dotycząca postawienia na język rodzimy w celu osiągnięcia lepszego porozumienia z publicznością z jednej strony oraz wybór języka angielskiego w kontekście kosmopolitycznego nastawienia Jacka Lenartowicza z drugiej zdają się poniekąd potwierdzać pewne obserwacje socjolingwistyczne. Obcy język może bowiem oznaczać – do pewnego stopnia – przyjęcie nowej tożsamości, a za najlepszy, najwrażliwszy wskaźnik umiejętności obrania tejże, a zarazem wskaźnik stopnia przenikalności granic językowego ego uznaje się wymowę języka obcego[56]. Można to zjawisko rozpatrywać także w świetle badań obejmujących związki między językiem obcym (w szczególności wymową) a poczuciem dystansu kulturowego. Okazuje się, że im mniejszy dystans kulturowy odczuwa uczący się, tym lepsza jest jego wymowa. Im zaś odczuwany dystans jest większy, tym i wymowa dalsza jest od brzmienia *native speakera*, a utrata obcego akcentu łączy się wręcz z obawą, że równoznaczna byłaby ona z utratą tożsamości[57,58]. W tym kontekście można też rozpatrywać zauważalną interferencję z języka polskiego w przypadku większości omawianych wykonawców, którzy mogli nie mieć motywacji do przejmowania tożsamości symbolizowanej przez cockney i niejako poprzez swojskie, polskie brzmienie wyrażali swą tożsamość. Polski akcent (*Polglish*[59]) można więc widzieć jako symbol lokalności, wartości cenionej w punk rocku.

Powyższe rozważania potwierdzają złożoność i efektywność fonetycznej warstwy języka zarówno w stylizacji, jak i ekspresji tożsamości. Objawia się tu również potencjał stylistyczny angielszczyzny w jej różnorodnych odmianach, a także dynamika znaczeń socjolingwistycz-

[56]David Block, *Second language identities* (London – New York: Continuum International Publishing Group, 2010), 51.

[57]Por. np. Karen Lybeck, „Cultural Identification and Second Language Pronunciation of Americans in Norway", *Modern Language Journal (Estados Unidos)* 86, nr 02 (2002): 174–191.

[58]Choć oczywiście utrata tożsamości czasem może być pożądanym efektem – por. wspomnianą w trzeciej części artykułu piosenkę *Fucking in the Church*.

[59]Sobkowiak, 23.

nych z nimi związanych. Wreszcie – niezależnie od zastosowanego modelu stylistycznego – potwierdza się rola głosu jako ważnego środka komunikacji między wokalistą a słuchaczem. Dotyczy to zarówno związku głosu z tekstem piosenki[60], jak i związku sposobu wymowy ze znaczeniami społeczno-kulturowymi.

[60]Paweł Tański, *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021).

Bibliografia

Agha, Asif. „The Social Life of Cultural Value". *Language and Communication* 23 (2003): 231–273.

Barańczak, Anna. *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983.

Beal, Joan C. „«You're Not from New York City, You're from Rotherham»: Dialect and Identity in British Indie Music". *Journal of English Linguistics* 37, nr 3 (2009): 223–240.

Bell, Allan. „Falling in love again and again: Marlene Dietrich and the iconization of non-native English". *Journal of Sociolinguistics* 5 (2011): 627–656.

Block, David. *Second language identities*. London – New York: Continuum International Publishing Group, 2010.

Boberg, Charles. „The Phonological Status of Western New England". *American Speech* 76 (1) (2001): 3–29.Brylewski, Robert, Rafał Księżyk. *Kryzys w Babilonie: autobiografia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.

Budzyński, Tomasz. *Soul Side Story*. Poznań: In Rock, 2011.

Foege, Alec. „Green Day: The Kids Are Alright". *Rolling Stone*, 22.09.1994. https://www.rollingstone.com/music/music-news/green-day-the-kids-are-alright-247150/.

Gibson, Andy, Allan Bell. „Popular Music Singing as Referee Design". W: *Style-Shifting in Public. New Perspectives on Stylistic Variation*. Red. Juan Manuel Hernández Campoy, Juan Antonio Cutillas-Espinosa, 139–164. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.

Gibson, Andy M. „Sociophonetics of Popular Music: Insights from Corpus Analysis and Speech Perception Experiments". University of Canterbury, 2019. http://hdl.handle.net/10092/17892.

Gnoiński, Leszek, Jan Skaradziński. *Encyklopedia polskiego rocka*. Poznań: In Rock, 2001.

Gordon, Matthew J. 2004. „The West and Midwest: Phonology", W: *A Handbook of Varieties of English. Volume 1: Phonology*, Red. Bernd Kortmann i Edgar W. Schneider, 338–350. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2004.Grabowski, Krzysztof, Krzysztof Gajda. *Gościu*. Poznań: In Rock, 2010.

Hebdige, Dick. *Subculture: the Meaning of Style*. London; New York: Routledge, 2002.

Konert-Panek, Monika. „Akcent a wizerunek: foniczne aspekty stylu rockowego". W: *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy*. Red. Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański, 1:55–67. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2019.

– – –. „«Just fake accent nicked from someone posh»: akcent w śpiewie jako wyraz tożsamości regionalnej i klasowej : przypadek Sleaford Mods". W: *Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną*. Red. Andrzej Juszczyk, Konrad Sierzputowski, Sylwia Papier, Natalia Giemza, 123–136. Kraków: AT Wydawnictwo, 2017.

– – –. „Overshooting Americanisation. Accent Stylisation in Pop Singing – Acoustic Properties of the BATH and TRAP Vowels in Focus". *Research in Language* 15, nr 4 (2017): 371–384.

– – –. „Rozrywka i zaduma – foniczne aspekty tworzenia nastroju w tekstach Agnieszki Osieckiej". W: *Po prostu Agnieszka: w 75. rocznicę urodzin Agnieszki Osieckiej. Studia i materiały*. Red. Igor Borkowski, 215–231. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011.

Konert-Panek, Monika, Mariusz Gradowski. „«Dublin in the rain is mine» – tożsamość i (prze)tworzona tradycja w piosence *Big* Fontaines D.C." *Czas Kultury* 3 (2021): 41–47.

Księżyk, Rafał. *Dzika rzecz: Polska muzyka i transformacja 1989–1993*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2020.

Lizut, Mikołaj. *Punk Rock Later*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2003.

Lybeck, Karen. „Cultural Identification and Second Language Pronunciation of Americans in Norway". *Modern Language Journal (Estados Unidos)* 86, nr 02 (2002): 174–191.

Milroy, Lesley. „Language ideologies and linguistic change". W: *Sociolinguistic variation: critical reflections*. Red. Carmen Fought, 161–177. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Morrissey, Franz Andres. „Liverpool to Louisiana in One Lyrical Line: Style Choice in British Rock, Pop and Folk Singing". W: *Standards and Norms in the English Language*. Red. Miriam A. Locher, 195–218. Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 2008.

Ramet, Sabrina P. „Muzyka rockowa a polityka w Polsce: poetyka protestu i oporu w tekstach utworów rockowych". *Civitas Hominibus* 13 (2018): 109–139.

Rutkowski, Mariusz. „(Anty)estetyka nazewnictwa punkrockowego". W: *Unisono w wielogłosie II: w kręgu nazw i wartości*. Red. Radosław Marcinkiewicz, 131–138. Sosnowiec: Wydawnictwo GAD Records, 2011.

Silverstein, Michael. „Shifters, Linguistic Categories and Cultural Description". W: *Meaning in Anthropology*. Red. Keith H. Basso, Henry A. Selby, 11–55. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.

Simpson, Paul. „Language, Culture and Identity: With (Another) Look at Accents in Pop and Rock Singing". *Multilingua* 18, nr 4 (1999): 343–367.

Sobkowiak, Włodzimierz. *English Phonetics for Poles: A Resource Book for Learners and Teachers*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2004.

Sykulska, Karolina. „Język emocji – foniczne środki ekspresywne". *Poradnik Językowy* 5 (2003): 6–20.

Tabouret-Keller, Andrée. „Language and Identity". W: *The Handbook of Sociolinguistics*. Red. Florian Coulmas, 315–326. Oxford, UK; Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1997.

Tański, Paweł. *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021.

Trudgill, Peter. „Acts of Conflicting Identity. The Sociolinguistics of British Pop-Song Pronunciation". W: *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*. Red. Peter Trudgill, 141–160. Oxford: Blackwell, 1983.

Watts, Richard, Franz Andres Morrissey. *Language, the Singer and the Song: The Sociolinguistics of Folk Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

Wilkoń, Aleksander. *Język artystyczny: studia i szkice*. Katowice: Śląsk, 1999.

SŁOWA KLUCZOWE:

cockney

JĘZYK ANGIELSKI

styl

Abstrakt:
Głównym celem artykułu jest zbadanie sposobu funkcjonowania wybranych angielskich cech fonetycznych oraz inspiracji z nimi związanych w polskim punk rocku oraz usytuowanie wyników analizy w szerszym kontekście stylistycznym oraz socjolingwistycznym. Zgodnie z przyjętą tezą sposób wymowy w śpiewie może łączyć się z przekazaniem określonych – potencjalnie ewoluujących – znaczeń społecznych bądź stylistycznych, a w przypadku anglojęzycznego polskiego punk rocka znaczenia te zależne są od nurtów omawianego gatunku. Wymowa większości wykonawców charakteryzuje się wyraźnym wpływem języka polskiego i niewystylizowanym brzmieniem, a cechy cockneya kojarzone z klasycznym punkiem pojawiają się rzadko.

punk rock

SOCJOFONETYKA

Nota o autorce:
Monika Konert-Panek (1978) – dr, anglistka, adiunkt na Wydziale Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka książki *From Mentalism to Optimality Theory: Notion of the Basic Phonological Segment* (WUW 2021) oraz kilkudziesięciu artykułów lub rozdziałów w monografiach. Jej zainteresowania badawcze obejmują obszary fonetyki i fonologii, socjolingwistyki oraz stylistyki, a obecnie w szczególności dotyczą problematyki doboru akcentu języka angielskiego w muzyce popularnej.