

Polish Punk Rock in English – Sociophonetic Aspects

Monika Konert-Panek

ORCID: 0000-0002-1463-3357

Popular music – lyrics and performance

By focusing on the phonetic layer of song lyrics, the present paper addresses an aspect closely related to the differentiation between lyrics and performance, so significant in the context of song studies – see e.g. Anna Barańczak¹: “A song has a potential structure [...], which demands to be concretized through performance”. Admittedly an analysis of stylistic or expressive phonic devices² is also possible on the basis of lyrics, by focusing on how they can be potentially read³; however, my goal is to investigate pronunciation features in a specific context (performing a song), naturally positioning the performer in the center of these considerations.

A written text can be read out loud in different ways, and pronunciation can carry a number of meanings or associations. These associations result from the complex relationship between someone’s way of speaking and their identity, which is crucial in sociolinguistics⁴. Moreover, some linguistic features, including phonetic ones, can carry a specific stylistic, expressive, or artistic potential; according to Aleksander Wilkoń⁵, “Potentially any linguistic sign and form can gain a style-creative value”.

¹ Anna Barańczak, *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej* [Word in song. Poetics of contemporary popular song] (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983), 60.

² See Sykulska’s classification (Karolina Sykulska, “Język emocji – foniczne środki ekspresywne” [Language of emotions – phonic means of expression], *Poradnik Językowy* 5 [2003]: 6–20).

³ See e.g. Monika Konert-Panek, “Rozrywka i zaduma – foniczne aspekty tworzenia nastroju w tekstach Agnieszki Osieckiej” [Entertainment and reflection – phonic aspects of creating atmosphere in Agnieszka Osiecka’s lyrics], in: *Simply Agnieszka: on the 75th anniversary of Agnieszka Osiecka’s birthday. Studies and materials*, edited by Igor Borkowski (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011), 215–231.

⁴ See e.g. Andrée Tabouret-Keller, “Language and Identity”, in: *The Handbook of Sociolinguistics*, edited by Florian Coulmas (Oxford, UK; Cambridge, Mass.: Blackwell Publishers, 1997), 315–326.

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

In songs, which are a special combination of words and music, procedures regarding phonetics can become exceptionally effective drives of stylistic and sociolinguistic meaning. In case of English, so-called *style-shifting*, i.e. choosing a different variant of English when singing (as opposed to an artist's normal speech), is an interesting, well-researched phenomenon – see e.g. Peter Trudgill⁶, Paul Simpson⁷, Joan C. Beal⁸, Andy Gibson and Allan Bell⁹, Richard Watts and Franz Andres Morrissey¹⁰, and Andy M. Gibson¹¹. Typically American English is the variant of choice, which is often interpreted as a symbolic homage to idols from the American South, especially popular among British singers. However, such a stylization is inconsistent, and sometimes it is exaggerated, overshooting the imitated phonetic feature¹².

There are also other trends in popular music, which depend on (among other things) the genre. For example, Morrissey¹³ points to *White Rabbit* by Jefferson Airplane, styled as British English, which may stem from the progressive rock/psychedelic music style of this American band resembling Pink Floyd. Promoting some phonetic features of Cockney (i.e. an accent and dialect of London's working class) in punk¹⁴, which – due to the fact it co-exists with Americanization rather than replaces it – has further complicated the already complex picture of phonetic stylization in British popular music, is an especially significant trend from the perspective of this paper. Trudgill¹⁵ interprets the use of Cockney, a stigmatized accent traditionally associated with lowest social strata, as an example of covert prestige. In terms of vowels, Cockney is characterized by (among other things): [æɪ] instead of [eɪ] (*rain, mate*), [ʌʊ] instead of [əʊ] (*go, so*), or [aɪ] instead of [aɪ] (*fine, mine*). There are also consonantal differences, such as dropping initial [h] in content words (*house, hot*), and intervocalic glottal stops (*better, city*).

Currently examples of singing with one's natural accent are increasingly more common in music, as well. This phenomenon was already observed by Beal¹⁶, who analyzed the accent of the leader of Arctic Monkeys, Alex Turner, interpreting his forms from the perspective of language and ideology. The fact that Turner does not follow the model of imitating a foreign accent becomes a manifestation of authenticity and a demonstration of anti-conformism – positioning

⁶ Peter Trudgill, "Acts of Conflicting Identity. The Sociolinguistics of British Pop-Song Pronunciation", in: *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*, edited by 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, No 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, No 3 (2009): 223–240.

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

¹⁰ Richard Watts and 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, No 4 (2017): 371–384.

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

¹⁴ Trudgill.

¹⁵ Trudgill.

¹⁶ Beal.

him against the mainstream and globalization. The duo Sleaford Mods¹⁷ and the Dublin trio Fontaines D.C.¹⁸ are two more examples of artists who have gained international stardom in spite of – or perhaps partially thanks to – singing with their strong regional accents. These examples illustrate the dynamic character of stylization and potential for the evolution of socio-linguistic meanings and associations with changing circumstances.

Punk rock – global perspective

Punk rock has always been characterized by a heterogeneity resulting from its origins in *bricolage*, the combining of various elements from both high and low culture, history, and politics¹⁹. This complexity can be observed on various levels. From the perspective of music, it was influenced by American proto-punk (The Ramones, Iggy Pop), northern soul, reggae, glitter rock, as well as styles associated with mods. This “unlikely”²⁰ combination of music traditions merged with an equally eclectic fashion style, which visually reflected this cacophony. According to Hebdige, this reflection is distorted, and punk is characterized by its distorting every convention and discourse. In punk rock, dance – a means of expression which often constitutes a ritualized form of courtship – is turned into pogo, i.e. anti-dance, a caricature of conventionalized dance. In terms of music, it favors simplicity, noise and chaos (as Johnny Rotten put it: “We’re into chaos not music”²¹). Song titles or band names often highlight social exclusion (The Unwanted, The Rejects, The Worst)²². Finally, in punk rock the language typically represents the working class, using swearwords, typos, grammatical errors (even in final versions of lyrics) which all create an impression of hastiness²³. According to Hebdige, this relationship is symbolic – the values, lifestyle, music and visual forms are all connected: “The punks wore clothes which were the sartorial equivalent of swear words, and they swore as they dressed – with calculated effect”²⁴.

According to Gibson²⁵, in punk rock locality and social class are stressed in order to stand out from homogenous, mainstream pop music. In the case of English-speaking punk rock artists, this is

¹⁷Monika Konert-Panek, „«Just fake accent nicked from someone posh»: akcent w śpiewie jako wyraz tożsamości regionalnej i klasowej: przypadek Sleaford Mods” [accent in singing as an expression or regional and class identity: the case of Sleaford Mods], in: *Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną* [Music/University/Technology/Emotions. Studies in popular music], edited by Andrzej Juszczak et al. (Kraków: AT Wydawnictwo, 2017), 123–136.

¹⁸Monika Konert-Panek, Mariusz Gradowski, “«Dublin in the rain is mine» – tożsamość i (prze)tworzona tradycja w piosence Big Fontaines D.C.” [identity and (re)created tradition in the song Big by Fontaines D.C.], *Czas Kultury* 3 (2021): 41–47.

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

²⁰Hebdige, 25.

²¹Hebdige, 109.

²²There are similar examples in Polish punk rock: “Awareness of own individualism and incompatibility with the world, considered a positive value, is directly reflected in names: *Taniec odrzuconych* [Dance of the rejected], *Schizma* [Schism], *Stracony* [Lost], *Ulica* [Street], *Zakon Żebrzących* [Monastery of beggars], *Dzieci Gorszego Boga* [Children of a secondary god], see Mariusz Rutkowski, “(Anty)estetyka nazewnictwa punkrockowego” [(Anti-)aesthetics of punk rock names], in: *Unisono w wielogłosie II: w kręgu nazw i wartości* [Unisono in a polyphony II: names and values], edited by Radosław Marcinkiewicz (Sosnowiec: Wydawnictwo GAD Records, 2011), 136.

²³Hebdige, 111.

²⁴Hebdige, 112–13.

²⁵Gibson, 17–18.

manifested via accent in singing, and associating linguistic forms with social values²⁶. The local turn had to include local linguistic variants. At the same time punk rock would not be itself without subversion and *bricolage*, resulting in a genre characterized by the most peculiar and complex combination of phonetic forms: standard and non-standard British, as well as standard and non-standard American.

Since variety and change are at the heart of sociolinguistics, it is not surprising that after some time also this revolutionary turn (here, to Cockney) could become a new convention; there are examples of singers from outside of this geographic region who display features of Cockney. For example, Billie Joe Armstrong, frontman for the Californian band Green Day is sometimes “accused” of faking a London accent. In fact, he admits to some stylization, explaining that “I’m an American guy faking an English accent faking an American accent”²⁷.

This may result from the weight of associations, connotations, and inspirations related to the above-mentioned homage being paid to the masters of the genre. In the case of punks, this is Johnny Rotten or Joe Strummer rather than Elvis Presley. New models are thus crossing borders – not just local, dialectal, but also national, becoming global, which is how traces of Cockney (which probably no longer depends on its original geographic, or even social origins, and instead is now associated with punk rock as a music genre) can also be found in the vocal style (but not in the speech) of Justin Sullivan, singer for New Model Army – especially in early punk albums²⁸. This trend can be found also outside the British Isles, for example in Babel 17, a French coldwave/post punk band founded in late 1980s – the song *Come Into Hell & Murder Hate* contains one of the most characteristic features of Cockney: [æɪ] instead of [eɪ] in the phrase “Then you *awake*, and it all seems as a lie...”.

Punk rock – local perspective

Polish punk rock emerged slightly later than in the West. At first it was characterized by an intensity resulting from the multilayered character of the rebellion it brought. This rebellion was not just against a broadly understood notion of conformism, but it was also political, opposing communism²⁹. At the same time, according to Tomasz Lipiński³⁰, certain social realities related to the origins of punk rock in England, such as unemployment, recession, a lack of prospects, which also resonated in Poland, additionally (apart from a simplicity of form) encouraged making punk rock outside popular themes, as well. There was a difference, however: in England, punk rock originated in the working class, whereas in Poland – many musicians,

²⁶See indexicality and linguistic-ideological perspective: Michael Silverstein, “Shifters, Linguistic Categories and Cultural Description”, in: *Meaning in Anthropology*, edited by 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”, in: *Sociolinguistic variation: critical reflections*, edited by Carmen Fought (Oxford: Oxford University Press, 2004), 161–177.

²⁷Alec 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/>.

²⁸Monika Konert-Panek, “Akcent a wizerunek: foniczne aspekty stylu rockowego” [Accent and image: phonic aspects of rock style], in: *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy* [Rock culture. Artists – themes – motifs], edited by Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański, vol. 1 (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2019), 55–67.

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

³⁰Lizut, 47–48.

such as Robert Brylewski, Tomasz Lipiński, or Maciej Góralski, represented artistic-intelligentsia circles³¹.

In terms of *bricolage* as the main element determining punk rock, as well as the symbolic relationship between punk's lifestyle, music forms, and visual forms, we should also mention the significance of the image in the perception of this subculture by people who (today) are veterans of Polish punk. Lipiński discusses the visual layer of the first performance of The Raincoats, a Western punk rock band in Poland, and the singer's outfit, styled as if he was a secret service agent from Eastern Europe³². Tomasz Budzyński also points out to the importance of aesthetics, stating that he first liked the punk rock image, and only later started enjoying the music³³.

In terms of language, and specifically the significance of English in the discussed context, in Polish punk rock Polish language dominates to such an extent that it is in fact the default option. Although this does not mean that Polish punk rock bands sing exclusively in Polish, the wish to reflect local realities through local languages seems to be an important motivation both in Poland and at the very source of punk rock.

At the same time, Western inspirations and references play also an important role in the Polish case. Brylewski says that he discovered punk rock thanks to The Clash and Sex Pistols, at the same time stressing that music was the most important part of it all, with ideology – understood here broadly as mockery and provocation – coming second³⁴. Dominika (Nika) Domczyk from Post Regiment lists Vice Squad, Avengers, Siouxsie and The Banshees, The Slits and DIRT³⁵ as her inspirations. The popularity of British punk rock as represented by bands such as Sex Pistols or The Raincoats of course went further, shaping both artists and audiences³⁶.

Thus English was naturally a part of the first punk models and inspirations, and a major factor in the decision to use this particular foreign language in a song, a decision which had serious consequences that were not necessarily obvious. First, as Rafał Księżyk³⁷ observes in reference to the unexpected popularity of *Son of the Blue Sky* by the Polish band Wilki – choosing English is sometimes considered to be “disobeying the rules guaranteeing a national hit”. Of course this example concerns rock in general, however, in a way associations with punk can be even stronger due to the above-mentioned strong relationships of the genre with local conditions, as well as with local audiences. Asked about the origins of Kryzys (specifically – how The Boors became Kryzys), Brylewski explained that “When we gave our first concert, all the songs were in English, but eventually we wanted to build a rapport with the audience, so we gradually switched to Polish”³⁸.

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

³²Lizut, 50–51.

³³Lizut, 71.

³⁴Brylewski, Księżyk, 59–60.

³⁵Rafał Księżyk, *Dzika rzecz: Polska muzyka i transformacja 1989–1993* [A wild thing: Polish music and transformation of 1989–1993] (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne 2020), 167.

³⁶Sabrina P. Ramet, “Muzyka rockowa a polityka w Polsce: poetyka protestu i oporu w tekstach utworów rockowych” [Rock music and politics in Poland: poetics of protest and resistance in rock lyrics], *Civitas Hominibus* 13 (2018): 115.

³⁷Księżyk, 348.

³⁸Brylewski, Księżyk, 84.

Likewise, let us consider what the leader of Pidżama Porno, Grabaż, said about the somewhat controversial semantic dimension of the song *Fucking in the Church*, which in itself is beyond the scope of this paper, however, it does throw some light on various motivations behind the choice of a foreign language in a song:

[Gajda]: The sacrilegiousness and indecency of these lyrics made you write them in English.

[Grabaż]: I could not write them in Polish, I would have to be crazy to do it [...] The only saving grace is that I wrote it in pseudo-English³⁹.

Thus using a foreign language can help to distance oneself and conceal certain content which would be too drastic if expressed in the native tongue.

Obviously this decision can result from other motivations. For instance, the above-mentioned band Kryzys often played covers of English songs to familiarize Polish audiences with them: “With Kryzys, we have always been doing propaganda, playing several covers, apart from Marley, *Thief of Fire* Pop Group, *Disorder* Joy Division, *Like a Hurricane* Neil Young, *I will Follow* U2”⁴⁰.

Sometimes this decision can stem from the vague idea of a “better sound”. For instance, asked about the use of English in his *News from Tiananmen* Grabaż explains:

I could not write it in Polish. I started to sing this song in English, as I originally did with most of my songs.

I consulted these lyrics with my friends who had studied English, and they made it work somehow⁴¹.

The Gdańsk band Deadlock, one of the precursors of Polish punk rock, set up in 1979, had a unique attitude towards English^{42,43} – especially Jacek “Luter” Lenartowicz, the band’s drummer and songwriter. Lipiński claims that Lenartowicz was fluent in English, and had a gift for “peculiar, Dadaistic lyrics”⁴⁴. Brylewski goes even further, saying that “Luter was against singing in Polish... he saw himself as a cosmopolitan”, and ultimately emigrated from Poland⁴⁵.

Analysis

The aim of this paper is to determine how the sociophonetic issues outlined above, so far analyzed mostly from the perspective of Anglo-Saxon culture, function in Polish punk rock in its Anglophone version, both in covers and in original songs. The thesis is that pronunciation in singing can be related to expressing certain, potentially evolving, social or stylistic meanings, and in the case of Anglophone Polish punk rock, these meanings can depend on trends within

³⁹Krzysztof Grabowski, Krzysztof Gajda, *Gościu [Guy]* (Poznań: In Rock, 2010), 150–151.

⁴⁰Brylewski, *Księżyk*, 96.

⁴¹Grabowski, Gajda, 175.

⁴²Leszek Gnoiński, Jan Skaradziński, *Encyklopedia polskiego rocka [Encyclopedia of Polish rock]* (Poznań: In Rock, 2001), 141.

⁴³Ramet, 115.

⁴⁴Lizut, 47–48.

⁴⁵Brylewski, *Księżyk*, 78–79.

the genre. The analysis will focus on the extent to which the above-mentioned complexity of forms related to variants of English manifests itself, in order to determine in particular the type of stylization or its lack. The results will be interpreted from a sociolinguistic perspective, especially language-ideology in reference to meanings ascribed to certain phonetic forms.

The analysis concerns both features which may potentially indicate Cockney-stylization, and a phonetic linguistic interference, i.e. the influence of Polish on the pronunciation of English. The latter perspective includes the potential for influence as a whole, resulting from differences between two phonological systems: moreover, references to the influence of English spelling on pronunciation will also be considered⁴⁶. The former focuses on potential characteristic features which are at the same time the most effective in stylization. Additionally, in some cases also alternative tendencies towards British or American English are indicated.

The study is based on selected songs (both covers and original work) by 10 Polish punk rock bands (Deadlock, Armia, Brygada Kryzys, Kremłowskie Kuranty, Post Regiment, Fate, Stradood Terror, Pidżama Porno, Alians, Świat Czarownic), as well as on a later example of punk rock stylization (Tomasz "Tomson" Lach), excluding Anglophone reggae and jazz rock songs. The analyzed covers include both reinterpretations of punk rock songs, and examples of songs which originally did not belong to the genre, but were rearranged as such. Table 1 lists all the analyzed songs, divided into original songs and covers. Square brackets provide information on the original versions.

Table 1. Analyzed songs

Artist	Original songs	Covers
Alians		<i>I Fought the Law</i> [Dead Kennedys ^{<?>}], <i>White Man In Hammersmith Palace</i> [(<i>White Man</i>) in <i>Hammersmith Palais</i> , The Clash], <i>Global Landlord</i> <i>Herb Connection</i> [<i>Let's Lynch The Landlord</i> , Dead Kennedys], <i>War</i> [Leonard Cohen]

⁴⁶It should be stressed that the analysis is not concerned with whether a given pronunciation is correct or not, but with providing a broader picture from the perspective of sociolinguistics and style, i.e. determining the stylization potential related to a given pronunciation in song.

^{<?>} The song was originally performed by Sonny Curtis with The Crickets, but it became a classic thanks to The Clash's cover, hence often it is the latter band's version that is recognized as the inspiration. However, in this case the lyrics indicate that it was the version modified by Dead Kennedys.

Armia		<i>Police and Thieves</i> [The Clash], <i>Nie dotykając ziemi</i> [Not To Touch the Earth, The Doors], <i>Sodoma i Gomora</i> [Sodom And Gomorrah, Misty In Roots]
Brygada Kryzys	<i>Too Much, Subway Train</i>	
Deadlock	<i>Ambition</i>	
Fate		<i>Biały proszek</i> [Unilever, Chumbawamba]
Kremlowskie Kuranty	<i>In Your Eyes</i>	
Pidżama Porno	<i>Fucking in the Church, News from Tiananmen</i>	<i>Rockin' in the Free World</i> [Neil Young]
Post Regiment	<i>Catch Another Train, Awareness, Now I Know</i>	
Stradoom Terror		<i>If the Kids Are United</i> [Sham 69]
Świat Czarownic		<i>My Youngest Son</i> [My Youngest Son Came Home Today, Eric Bogle]
Tomasz "Tomson" Lach		<i>Jingle Bells</i> [trad. ^{<?>}]

Most artists display a clear influence of Polish, and their pronunciation is affected by English spelling. These observations concern both bands performing almost exclusively in Polish, only rarely singing in English, and Deadlock, which performs only in English (which is exceptional when compared to the other analyzed bands). In fact, some bands in this group admitted that they were aware that their English was not perfect; for example, the leader and singer of Armia, Tomasz Budzyński, admits in his autobiography that he had always found singing in English problematic due to his lack of aptitude for foreign languages in general. His original plan to record an Anglophone version of the album *Legenda* was not realized: "I struggled with English, and even though *Groźniak* was almost complete, we eventually decided to give up on

<?> Although we know who the author of this song is (James Lord Pierpont), the song itself has become traditional, and as such it is difficult to connect it to any specific performer.

it, mostly because I was not very enthusiastic about the project”⁴⁷. Recording a whole album, the jazz-rock 2009 *Freak*, can be thus considered a surprising experiment. As Budzyński⁴⁸ explained: “Our ancient vision suddenly had a comeback. Together with Gero⁴⁹ we wrote the lyrics, and then Gero made sure that they were comprehensible. My English had not improved, but the challenge our band undertook also concerned me”. Grabaż, the singer in *Pidżama Porno*, also talked about his unprofessional way of learning English pronunciation: “Football helped me learn English. [...] «Panorama Śląska» published photos of football teams on the last page. Most were from England, so I would ask my father to tell me how to pronounce their names. This is how I believe I have mastered English phonetics”⁵⁰.

The discussion of results can start with one of the most typical and common examples of the influence of Polish on the pronunciation of English – final devoicing of voiced obstruents, which can be observed also in the analyzed material: [t] instead of [d] in *God* (*Deadlock – Ambition*) or in *good* and *friend* (*Pidżama Porno – News from Tiananmen*); [ɛt] rather than [ɪd] in *divided* and *united* (*Stradom Terror – If the Kids Are United*); [s] instead of [z] in *dreams*, *eyes* and *hands* (*Kremlowskie Kuranty – In Your Eyes*, *Fate – Biały proszek*). Moreover, English consonants are often replaced with Polish ones, which sound similar, but have a different place and/or manner of articulation: [š] instead of [ʃ] in *washes* (*Fate – Biały proszek*), [l] instead of [l̥] and [dž] instead of [dʒ] in *kill* and *religion* (*Deadlock – Ambition*), or the Polish [r] rather than the English [ɹ], for example in *there* – “I didn’t even know there was a war” or *nervous* – “the situation makes me kind of nervous” (*Alians – There is a War*). Finally, the proper name in *White Man In Hammersmith Palace* by Alians in the verse “If Adolf Hitler flew in today / They’d send a limousine anyway” – sounds very Polish altogether.

When it comes to vowels, the interference from Polish manifests itself in replacing the English [ə] with the Polish [ɔ] in words like *colors* (*Pidżama Porno – Rockin’ in the Free World*), *ambition* (*Deadlock – Ambition*), *generation* or *ammunition* (*Armia – Police and Thieves*). It should be noted that in the original version by The Clash (to which Armia refers) a similar tendency is observable, yet not as clearly. Replacing [ə] with an unreduced vowel can also be heard in other cases: with [a] in *total* (*Armia – Sodoma i Gomora*). Other vocalic changes include replacing diphthongs with single vowels (e.g. [ɔ] in *total*; *Armia – Sodoma i Gomora*), or replacing English diphthongs with Polish equivalents (e.g. [ɛj] in *away* or [aj] in *whiter*; *Fate – Biały proszek*).

The influence of spelling on pronunciation is another analyzed feature. Some examples have already been provided (e.g. the pronunciation of the word *total*; *Armia – Sodoma i Gomora*). Other examples include *world* and *work* ([ɔ] instead of [ɜ:], *dirty* and *dirt* ([i] instead of [ɜ:]); *Fate – Biały proszek*) or the Polish [a] in such words as *happened* and *Mary* (*Pidżama Porno – News from Tiananmen*). Sometimes a wrong pronunciation can result from an improper application of rules for reading English spelling, which is especially visible in the case of words such as *by* ([i] instead of [aɪ]) and *bullet* and *butcher* ([a] instead of [ʊ]) in the phrases “Till by a bullet sanctified” and “Like

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

⁴⁸Budzyński, 423.

⁴⁹Gerard Nowak, an English major, had already translated selected lyrics of Armia and recorded them as folk rock songs with The Soundrops.

⁵⁰Grabowski, Gajda, 24.

dead meat on a butcher's tray", replacing correct monophthongs with diphthongs in *brought* ([ou] instead of [ɔ:]) and *children* ([ai] instead of [ɪ]) in phrases "They brought their young saint home today" and "At children's blood in gutters spilled" (*Świat Czarownic – My Youngest Son*).

When it comes to geographic variants of English, they are used inconsistently. In the analyzed covers, original versions represent American, Canadian, and British variants. British pronunciation is contaminated with Americanisms and Cockney. One could say that in some cases, when American songs were covered, a general impression of an American sound is maintained, especially in *Global Landlord Herb Connection*, or *Let's Lynch The Landlord* by Alians, in which [r] is rather consistently used in words such as *landlord* or *turn*, and the vowel [æ] in *blasting* and *can* is replaced with [ɛ], which is closer to its American realization in comparison with the British one⁵¹ *I Fought the Law* is characterized by some inconsistency in terms of British and American phonetic features, for example: *hot* [hat] in the line "Drinkin' beer in the hot sun" resembles the American original, similarly to *got* [gat] in "You can get away with murder if you've got a badge". However, in the preceding verses: "I needed sex and I got mine" and "The law don't mean shit if you've got the right friends", or "My cop friends think that's fun" British pronunciation of words *got* [gɒt] and *cop* [kɒp] can be heard, as opposed to the original. Finally, no examples of imitating Cockney were found, even when it was audible in original versions, e.g. (*White Man*) in *Hammersmith Palais* by The Clash czy *If the Kids Are United* by Sham 69.

In some cases, passages in Polish are intertwined with English, for example in *Nie dotykając ziemi* by Armia or *Biały proszek* by Fate ("gdzieś w tym wszystkim ja i ty – co jesteśmy gotowi zrobić" [you and I somewhere in all that – what we would do]). It seems to highlight the performer's national identity, situating the English of the whole song in a specific context – perhaps even in brackets – constituting a kind of nod to Polish audiences. Moreover, both in the case of Armia and Fate the song titles are Polonized.

The reason why the next two bands, Brygada Kryzys and Post Regiment, are discussed separately, is that the interference from Polish is far less audible⁵², which is unsurprising especially in the latter band given that the singer, Dominika Domczyk, is an English major.

In the two analyzed songs by Brygada Kryzys⁵³ there are correct diphthongs in such words as *roads*, *hope* and *most*, and there is no final devoicing – one of the most common examples of Polish interference – in words such as *roads*, *live*, *spend*, *need* final [z], [v] and [d], respectively. There is [ə] in *communication*, and even if in the word *isolation* the same vowel is more similar to [ɔ], it is not as clear as in the already discussed examples. A more pronounced example of Polish interference can be heard in the somewhat captious word *patrol* [pə'trəʊl]. Moreover, the pronunciation here sounds more British: [ɒ] in *blocked* ("they blocked all the roads"), no

⁵¹In *blasting* the stressed vowel in British English would be [ɑ:]. Yet, even in the cases in which phonemic transcription is the same in both the UK and the US variants, as in *can* [kæn], American English [æ] may be more raised and tensed, compared with the British variant, especially in a pre-nasal position, see Matthew J. Gordon, "The West and Midwest: Phonology", 348 in: *A Handbook of Varieties of English. Volume 1: Phonology*, edited by Bernd Kortmann and 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.

⁵²It should be stressed that eliminating all first language interference is almost impossible, see Włodzimierz Sobkowiak, *English Phonetics for Poles: A Resource Book for Learners and Teachers* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2004), 22–23.

⁵³The analysis concerns Tomasz Lipiński's pronunciation, not Robert Brylewski's.

rhotacism in *never* (“never never knew I could”) or *scared* (“I’m scared to live”), and the vowel in *ask* is [ɑ:] rather than [æ] (“don’t ask me for no money”).

In the case of Post Regiment, the pronunciation is professional, sometimes inclined towards the American variant, e.g. [æ] in *can’t* (“But something wrong happened can’t you see”) or [ɡɑt] in *got* (“You’ve got it in your brain”). Nonetheless, even though the interference from Polish is not as pronounced as in the cases discussed above, it can be noticed that neither group tries to imitate Cockney. Hence, the phonetic trend characteristic for the genre which originated in England is not represented here, even though it occurs in other regions of the globalized world of music.

Finally, let us discuss an exceptionally interesting case: a punk cover of *Jingle Bells* performed solo by Tomasz “Tomson” Lach, singer in Afromental (set up in 2004), as part of the soundtrack to the 2011 movie *Listy do M* [Letters to M]. The cover is characterized by dynamicity and stylistic variability, both in terms of music and language; apart from the basic text in English, there are also verses in Polish. Interestingly, sometimes there is a non-standard accent, e.g. in the line “**Przybieżeli** do Betlejem pasterze” there is the so-called dark [ɫ], which may sound slightly foreign (an interference from English), or regional (Polish Kresy). The most important issue for us here is the occurrence of phonetic features of Cockney in some vowels. This stylization is especially pronounced in the last word of the phrase “Jingle all the **way**” [æɪ]; it also appears in *sleigh* and *sleighbing* (“In a one horse open sleigh”, “A sleighing song tonight”). [ʌʊ] rather than [əʊ] in *snow* and *ago* (“Dashing through the **snow**”, “A day or two **ago**”) is another vocalic feature of Cockney; additionally, also [aɪ] resembles Cockney [aɪ] in “Making spirits **bright**”.

Conclusions

Based on this analysis it can be concluded that the English of Polish punk rock bands set up between the late 1970s and early 1990s reflected how Poles learned the language at that time – with heavy interference from Polish, which obviously also depended on individual circumstances and skill. What is especially significant is that their English is not styled to resemble the fashionable Cockney variant, which is observable in other regions of the world of punk rock, including the discussed example of a pop-punk cover of *Jingle Bells* by “Tomson”. It can thus be said that we are dealing here with a somewhat paradoxical evolution of patterns of sociolinguistic meanings. Forms of Cockney – no longer dependent on associations with a specific socio-geographic area – may have become an impressive element of style rather than a determinant of authenticity. Its 1970s rebelliousness has transformed into an attractive stylistic ornament, commercially adapted in the twenty-first century, like the T-shirts featuring punk rock bands, now commercially available in global chain stores. Hence it is English without any stylization that sounds authentic, natural and honest (at least in the context analyzed here), and as such matches the values associated with punk rock, which elevated non-standard forms (covert prestige). We should remember that even incorrect forms have their place in punk rock⁵⁴. There are also examples from outside punk rock which show that imperfect forms with heavy interference from a given native tongue are an asset in carrying important meanings – e.g. Marlene

⁵⁴Hebdige, 111.

Dietrich's strong German accent played a crucial role in constructing her *femme fatale* image⁵⁵.

We should obviously also consider various social conditions in different periods in Polish history. The ability to acquire linguistic awareness of English is far more easily accessible in the twenty-first century than it was in the 1970s or 1980s. English is now omnipresent, and today we have nearly unlimited access to high quality recordings, which means that hearing and imitating certain unobvious dialectal features is easier. This concerns especially those pronunciation features which are not only to some extent conventionalized, but also those becoming common or even commercially appealing. On the other hand, being able to hear features of Cockney in the communist era, using poor quality devices only testifies to someone's exceptional aptitude for languages. Thus the pop-punk cover of *Jingle Bells* may foreshadow a new trend; perhaps with the rising fluency in English and awareness of its many variants, as well as with good access to high-quality recordings, such stylizations will become more common. Hence, to some extent this may be a question of a generational change – the emergence of a generation who is familiar with English enough to copy (consciously or not) specialized, non-standard genre style patterns.

The social conditions mentioned above are to some extent also connected with a broader, and simultaneously fundamental relationship between language and identity. The significance of language in this respect manifests itself first of all in artistic decisions regarding the choice of language – Polish or English. Robert Brylewski's motivation (cited in the third section of this paper) regarding the choice of Polish in order to build better rapport with the audience on the one hand, and on the other – the choice of English in the context of Jacek Lenartowicz's cosmopolitan approach both seem to somewhat confirm certain sociolinguistic observations. A foreign language may mean – to some extent – accepting a new identity; the pronunciation is then considered to be the best, the most sensitive indicator of accepting this new identity, and at the same time of the level to which the borders of linguistic ego can be permeated⁵⁶. This phenomenon can also be considered in the light of studies investigating relationships between a foreign language (especially pronunciation) and a sense of a cultural dissonance. It turns out that the smaller this dissonance is, the better the pronunciation, and *vice versa* – the bigger the dissonance, the worse the accent. In this case, incorrect pronunciation is connected to anxiety related to the loss of identity^{57,58}. The audible interference from Polish in most of the analyzed songs can be considered in this context – the artists may not have had any motivation to take on the identity symbolized by Cockney, instead expressing their Polishness with a Polish accent in English. *Polglish*⁵⁹ can thus be seen as a symbol of locality, which in itself is valued in punk rock.

These considerations confirm the complexity and effectiveness of phonetics, both in terms of stylization and expressing identity; the stylistic potential of English in its various forms, as

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

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

⁵⁷See e.g. Karen Lybeck, "Cultural Identification and Second Language Pronunciation of Americans in Norway", *Modern Language Journal (Estados Unidos)* 86, nr 02 (2002): 174–191.

⁵⁸Obviously the loss of identity can sometimes be a desired effect – see e.g. the case of *Fucking in the Church* mentioned in the third section of this paper.

⁵⁹Sobkowiak, 23.

well as the dynamics of sociolinguistic meanings related to them. Finally – regardless of the applied stylistic model – the role of voice as an important means of communication between a singer and their audience is confirmed, regarding both the relationship between voice and lyrics⁶⁰, and pronunciation with socio-cultural meanings.

translated by Paulina Zagórska

⁶⁰Paweł Tański, *Głosy i performanse tekstów. Literatura – piosenki – ciało* [Voices and performances of texts. Literature – song – body] (Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021).

References

- Agha, Asif. “The Social Life of Cultural Value”. *Language and Communication* 23 (2003): 231–273. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2012.
- Barańczak, Anna. *Słowo w piosence. Poetyka współczesnej piosenki estradowej* [Word in song. Poetics of contemporary popular song]. 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, No 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* [Crisis in Babylon]. 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”. In: *Style-Shifting in Public. New Perspectives on Stylistic Variation*. Edited by 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* [Encyclopedia of Polish rock]. Poznań: In Rock, 2001.
- Gordon, Matthew J. 2004. “The West and Midwest: Phonology”, in: *A Handbook of Varieties of English*. Volume 1: Phonology, edited by Bernd Kortmann and Edgar W. Schneider (Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 2004), 338–350.
- Grabowski, Krzysztof, Krzysztof Gajda. *Gościu* [Guy]. 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”. [Accent and image: phonic aspects of rock style], in: *Kultura rocka. Twórcy – tematy – motywy* [Rock culture. Artists – themes – motifs], edited by Jakub Osiński, Michał Pranke, Paweł Tański, vol. 1 (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2019), 55–67.
- – –. “«Just fake accent nicked from someone posh»: akcent w śpiewie jako wyraz tożsamości regionalnej i klasowej : przypadek Sleaford Mods” [accent in singing as an expression of regional and class identity: the case of Sleaford Mods], in: *Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną* [Music/University/Technology/Emotions. Studies in popular music], edited by Andrzej Juszczyk et al. (Kraków: AT Wydawnictwo, 2017), 123–136.

- – –. “Overshooting Americanisation. Accent Stylisation in Pop Singing – Acoustic Properties of the BATH and TRAP Vowels in Focus”. *Research in Language* 15, No 4 (2017): 371–384.
- – –. “Rozrywka i zaduma – foniczne aspekty tworzenia nastroju w tekstach Agnieszki Osieckiej” [Entertainment and reflection – phonic aspects of creating atmosphere in Agnieszka Osiecka’s lyrics], in: *Simply Agnieszka: on the 75th anniversary of Agnieszka Osiecka’s birthday. Studies and materials*, edited by Igor Borkowski (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011), 215–231.
- Konert-Panek, Monika, Mariusz Gradowski. “«Dublin in the rain is mine» – tożsamość i (prze)tworzona tradycja w piosence Big Fontaines D.C.” [identity and processed/created tradition in Big Fontaines D.C.], *Czas Kultury* 3 (2021): 41–47.
- Księżyk, Rafał. *Dzika rzecz: Polska muzyka i transformacja 1989–1993* [A wild thing: Polish music and transformation of 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, No 02 (2002): 174–191.
- Milroy, Lesley. “Language ideologies and linguistic change”. In: *Sociolinguistic variation: critical reflections*. Edited by 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”. In: *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” [Rock music and politics in Poland: poetics of protest and resistance in rock lyrics], *Civitas Hominibus* 13 (2018): 109–139.
- Rutkowski, Mariusz. “(Anty)estetyka nazewnictwa punkrockowego”. In: *Unisono w wielogłosie II: w kręgu nazw i wartości*. Edited by Radosław Marcinkiewicz, 131–138. Sosnowiec: Wydawnictwo GAD Records, 2011.
- Silverstein, Michael. “Shifters, Linguistic Categories and Cultural Description”. In: *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, No 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” [Language of emotions – phonic means of expression]. *Poradnik Językowy* 5 (2003): 6–20.
- Tabouret-Keller, Andrée. “Language and Identity”. In: *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* [Voices and performances of texts. Literature – song – body]. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2021.
- Trudgill, Peter. “Acts of Conflicting Identity. The Sociolinguistics of British Pop-Song Pronunciation”. In: *On Dialect: Social and Geographical Perspectives*. Edited by 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* [Artistic language: studies and sketches]. Katowice: Śląsk, 1999.

KEYWORDS

ENGLISH LANGUAGE

punk rock

ABSTRACT:

The paper analyzes the functioning of selected English phonetic features and inspirations related to them in Polish punk rock, and interprets the results in a broader stylistic and socio-linguistic context. It is based on the thesis that pronunciation in singing is often connected to expressing specific, potentially evolving social or stylistic meanings, and in the case of Anglophone Polish punk rock these meanings depend on trends within the genre. In most analyzed cases, English pronunciation displays a lot of interference from Polish and an unstylized sound, while features associated with Cockney are quite rare.

Cockney

style

SOCIOPHONETICS

NOTE ON THE AUTHOR:

Monika Konert-Panek (1978) – PhD, English major, assistant professor in the Institute of Specialized and Intercultural Communication at the Faculty of Applied Linguistics, University of Warsaw. Author of *From Mentalism to Optimality Theory: Notion of the Basic Phonological Segment* (WUW 2021) and several dozen papers and chapters in monographs. Her research interests concern phonetics and phonology, sociolinguistics and style, and especially the issue of the choice of English variants in popular music. |

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 Barańczak¹: „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.

presywnych² wyłącznie na podstawie formy tekstowej utworu, poprzez skupienie się na jego odczytaniu potencjalnym³; 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/mówczynie, stanowiącego jeden z kluczowych obszarów badań socjolingwistyki⁴. Co więcej, niektóre cechy językowe, w tym także te fonetyczne, mogą nieść ze sobą określony potencjał stylistyczny, ekspresyjny bądź artystyczny; jak stwierdza Aleksander Wilkoń⁵: „Potencjalnie każdy znak i forma językowa może uzyskać wartość stylo-twórczą”.

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 wariantowość 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 Trudgill⁶, Paul Simpson⁷, Joan C. Beal⁸, Andy Gibson i Allan Bell⁹, Richard Watts i Franz Andres Morrissey¹⁰ czy Andy M. Gibson¹¹. 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 fonetycznej¹².

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. Morrissey¹³ 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 punkowym¹⁴. Tendencja ta dodatkowo skomplikowała i tak już złożony obraz stylizacji fonetycznej w brytyjskiej muzyce popularnej, jako że nie zastąpiła ona trendu amerykańskiej, lecz zaczęła z nim współistnieć. Stosowanie cockneya – stylizowanego akcentu związanego z niższymi klasami społecznymi – Trudgill¹⁵ 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 Beal¹⁶, która pochyła 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 Mods¹⁷ 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-

¹³Franz 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.

¹⁴Trudgill.

¹⁵Trudgill.

¹⁶Beal.

¹⁷Monika 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 Juszczak i in. (Kraków: AT Wydawnictwo, 2017), 123–136.

¹⁸Monika 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 jakość¹⁹. Złożoność tę zaobserwować można na różnych poziomach. Z perspektywy muzycznej wpłynęły na nią nurty takie jak amerykański proto-punk (The Ramones, Iggy Pop), northern soul, reggae, glitter rock, czy też style muzyczne kojarzone z subkulturą modsów. Ta, jak stwierdza Dick Hebdige²⁰, 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 wyrażnie robotniczy, pojawiają się wulgaryzmy, literówki bądź błędy gramatyczne – także w ostatecznych wersjach tekstów – tworzące wrażenie pospiesznego działania²³. Hebdige podsumowuje, że jest to związek symboliczny, występuje tu adekwatność: wartości, stylu życia, form muzycznych oraz wizualnych. „Ubrania były odpowiednikiem wulgaryzmów, a kłęli tak, jak się ubierali – z wy kalkulowanym efektem”²⁴.

Jak stwierdza Gibson²⁵, 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 społecznymi²⁶. 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 brikolazowo – 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.

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

²⁰Hebdige, 25.

²¹Hebdige, 109.

²²Na 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.

²³Hebdige, 111.

²⁴Hebdige, 112–13.

²⁵Gibson, 17–18.

²⁶Por. 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 zespołu²⁸. 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 [ei] w [æi] we frazie: „Then you **awake**, and it all seems 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 komunistycznemu²⁹. Jednocześnie, jak wspomina Tomasz Lipiński³⁰, 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-inteligenckich³¹.

²⁷Alec 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/>.

²⁸Monika 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.

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

³⁰Lizut, 47–48.

³¹Robert 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 Wschodu³². Na istotną rolę warstwy wizualnej wskazuje też Tomasz Budzyński, stwierdzając, że najpierw spodobał mu się punkrockowy wygląd, a muzyka przyszła później³³.

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 miejscu³⁴. Dominika (Nika) Domczyk z Post Regimentu z kolei jako inspiracje wymienia Vice Squad, Avengers, Siouxsie and The Banshees, The Slits czy DIRT³⁵. Popularność brytyjskiego punk rocka spod znaku Sex Pistols czy The Raincoats sięgała też, oczywiście, szerzej i kształtowała całe środowisko zarówno twórców, jak i odbiorców³⁶.

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 Księżyk³⁷ – 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 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.

³²Lizut, 50–51.

³³Lizut, 71.

³⁴Brylewski, Księżyk, 59–60.

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

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

³⁷Księżyk, 348.

³⁸Brylewski, 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 nieobyčajność 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-angielskim³⁹.

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 poukładali⁴¹.

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 *Deadlock*a, 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 wyemigrował⁴⁵.

³⁹Krzysztof Grabowski, Krzysztof Gajda, *Gościu* (Poznań: In Rock, 2010), 150–151.

⁴⁰Brylewski, *Księżyk*, 96.

⁴¹Grabowski, Gajda, 175.

⁴²Leszek Gnoiński, Jan Skaradziński, *Encyklopedia polskiego rocka* (Poznań: In Rock, 2001), 141.

⁴³Ramet, 115.

⁴⁴Lizut, 47–48.

⁴⁵Brylewski, *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 wymowę⁴⁶. 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.

⁴⁶Podkreślić 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>I Fought the Law</i> [Dead Kennedys ^{<?>}], <i>White Man In Hammersmith Palace</i> [(<i>White Man</i>) in <i>Hammersmith Palais</i> , The Clash], <i>Global Landlord Herb Connection</i> [<i>Let's Lynch The Landlord</i> , Dead Kennedys], <i>War</i> [Leonard Cohen]
Armia		<i>Police and Thieves</i> [The Clash], <i>Nie dotykając ziemi</i> [<i>Not To Touch the Earth</i> , The Doors], <i>Sodoma i Gomora</i> [<i>Sodom And Gomorrah</i> , Misty In Roots]
Brygada Kryzys	<i>Too Much, Subway Train</i>	
Deadlock	<i>Ambition</i>	
Fate		<i>Biały proszek</i> [Unilever, Chumbawamba]
Kremlowskie Kuranty	<i>In Your Eyes</i>	
Pidżama Porno	<i>Fucking in the Church, News from Tiananmen</i>	<i>Rockin' in the Free World</i> [Neil Young]
Post Regiment	<i>Catch Another Train, Awareness, Now I Know</i>	
Stradom Terror		<i>If the Kids Are United</i> [Sham 69]
Świat Czarownic		<i>My Youngest Son</i> [<i>My Youngest Son Came Home Today</i> , 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		<i>Jingle Bells</i> [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 Budzyński⁴⁸: „Ta starożytna wizja nagle wróciła. Razem z Gero⁴⁹ 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 [et] (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 [ʃ] zamiast [ʃ] w *washes* (Fate – *Biały proszek*), [l] zamiast [l̥] i [dʒ] 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.

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

⁴⁸Budzyński, 423.

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

⁵⁰Grabowski, 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 [ɜ:], *dirty* i *dirt* ([i] zamiast [ɜ:]); 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 [ɔ:]) 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 realizację⁵¹. 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* [hat] w wersji „Drinkin' beer in the hot sun”, podobnie jak *got* [gat] w „You can getaway with murder if you've got a badge”. Jednak w wersjach wcześniejszych: „I needed sex and I got mine” 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 wariantach brytyjskim wymówiona byłaby jako [ɑ:]. 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 zauważalny⁵², 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 artykułu⁵³ stwierdzić można, że interferencja z języka polskiego jest tu mniej wyrażona 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* [pə'trəʊl] 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 [ɑ:], 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 globalizowanego muzycznego świata.

⁵²Należy 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.

⁵³Zatem 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” [ɫ], 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 *sleighbing* („In a one horse open sleigh”, „A sleighbing 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 [aɪ] 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 stylu⁵⁴. 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 stworzyła⁵⁵.

⁵⁴Hebdige, 111.

⁵⁵Allan 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 dialektałnych 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 obcego⁵⁶. 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 speaker*, 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 cenniejszej 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-

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

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

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

⁵⁹Sobkowiak, 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 piosenki⁶⁰, jak i związku sposobu wymowy ze znaczeniami społeczno-kulturowymi.

⁶⁰Paweł 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. *Krzyżys 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 Sierżputowski, 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, socjo-lingwistyki oraz stylistyki, a obecnie w szczególności dotyczą problematyki doboru akcentu języka angielskiego w muzyce popularnej. |