

„Dublin in the rain is mine” – tożsamość i (prze)tworzona tradycja w piosence *Big Fontaines D.C.*

Monika Konert-Panek

Wydział Lingwistyki Stosowanej, Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-1463-3357

Mariusz Gradowski

Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce, Uniwersytet Warszawski
ORCID: 0000-0002-1941-4073

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Nie ma wątpliwości: piosenka *Big* zespołu Fontaines D.C. jest skrajnie prosta. Trwa 106 sekund, z czego druga połowa to niemal dosłowne powtórzenie wcześniejszych słów i muzyki. Inicjalna partia perkusji (szybkie tempo 181 bpm, ćwierćnoty werbla odmierzają metrum 4/4, jednostajne ósemki talerzy rozdrabniają rytm) nie zmienia się do końca, tak jak nie zmienia się wprowadzony po trzech taktach riff basu, dublowany partiami dwóch gitar elektrycznych. Ów riff ostinato (*fis-a* i *e* rozwiązujące się na molowej tonice *fis*) wypełnia zwrotkę (A) i refren (A'), które rozdziela kontrastujący harmonicznie (burdon *h* budujący z riffem relację i-IV) czterotaktowy przedrefren (B). I to wszystko. Tę zamierzoną, punkową prostotę piosenki *Big* wzmacnia melodeklamacja w zwrotkach oraz skandowana melodia refrenu złożona – nie ma zaskoczenia – z dwóch dźwięków (*h-e*).

A jednak coś w niej jest. Została dostrzeżona przez krytykę [Chaciński], stała się przebojem (4,7 mln odsłuchań w Spotify, piąte miejsce zestawienia „The 50 Best Songs of 2019” New Musical Express), a zawierający ją album *Dogrel* z 2019 roku zdobył kilka nagród (m.in. płyty roku Rough Trade oraz BBC Radio 6 Music) i nominacji (Mercury Prize, Best Independent Album AIM). O popularności *Big* zdecydować mogły atuty nagrania: konsekwentna, transowa prostota, pełne ekspresji i motorycznej zaciętości wykonanie, migotliwość jazgotliwego brzmienia (mikrosprzęgnięcia, alikwoty, tłumienia strun), a przede wszystkim – partia wokalna z łatwym do powtórzenia tekstem i zachęcającym do

wspólnych zaśpiewów refrenem. Elementy te nie są oczywiście niczym nowym w muzyce punkowej. To, co rzutuje na ich odbiór, rozgrywa się w głosie Giana Chatten, wokalisty i lidera Fontaines D.C.

Chatten śpiewa głosem stosunkowo niskim, o ciemnej barwie. Podaje tekst z manierą obniżenia ostatniego dźwięku frazy, melodeklamuje z chwiejną intonacją (program Sonic Visualiser pokazuje odchylenia sięgające kilkudziesięciu centów): owe „falszujące” obniżenia i skandowania wpisują się w estetykę punkowego brudu dźwiękowego, ale tym, co przyciąga uwagę osoby słuchającej, jest brzmienie akcentu Chatten. Dla przeciętnego odbiorcy spoza anglosaskiego kręgu to „inny angielski”. Dla słuchaczy anglojęzycznych to sygnał manifestacji tego, co irlandzkie.

Irlandzka wymowa języka angielskiego jest tu przykładem kluczowej kwestii kulturowego funkcjonowania piosenek: mogą konstruować tożsamość nadawcy, tworzyć przestrzeń umożliwiającą odbiorcy utożsamienie się z jej przekazem. Kwestia tożsamości w kontekście piosenki była już wielokrotnie podnoszona [Frith; Jeziński; Smółka], styl muzyczny umożliwia grę tożsamości na poziomie subkultury [Storey], ruchu kontrkulturowego czy neoplemienia [Maffesoli]. Natomiast ten artykuł skupia się na relacji tożsamość–piosenka przede wszystkim z perspektywy językoznawczej.

Teza niniejszego artykułu jest następująca: świadomy wybór wariantu brzmieniowego śpiewanego języka może być kluczowym elementem skutecznej gry

tożsamościowej nadawcy, efektywnej komunikacji z odbiorcą, a także może stanowić istotną wartość dodaną do powszechnie stosowanych stylistycznych środków muzycznych, a przez to wpływać pozytywnie na ich odbiór. Innymi słowy, brzmienie irlandzkiej wymowy języka angielskiego jest w tym utworze kluczowe dla kwestii tożsamości, autentyczności, a w konsekwencji – także dla estetycznej wartości piosenki *Big*. Uzasadnienie przynosi perspektywa socjolingwistyczna. Celem artykułu jest więc pochylenie się nad piosenką jako przestrzenią ekspresji tożsamości oraz przetwarzania tradycyjnych znaczeń. W przestrzeni tej przeszłość spotyka się z teraźniejszością, w której – zgodnie ze słowami DeNory – odtwarza się struktura czasowa minionych okoliczności [67].

Szczególnie interesującym obszarem badań nad piosenką z perspektywy językoznawczej, a zwłaszcza fonetycznej, jest zjawisko wariantowości stylistycznej (*style-shifting*), bardzo częste w anglojęzycznej muzyce popularnej. Polega ono na odmienności wariantu języka angielskiego stosowanego w śpiewie w porównaniu z mową danego wokalisty bądź wokalistki [Trudgill; Simpson; Beal; Gibson and Bell]. Najczęstszym kierunkiem owej zmiany jest amerykanizacja, stanowiąca swoisty hołd składany prekursorom jazzu, soulu czy rocka. W imitację tę wpisana jest zwykle pewnego rodzaju niekonsekwencja, związana między innymi z możliwym współistnieniem innej tendencji stylistycznej, jaką było na przykład pojawienie się mody na stosowanie cockneya (londyńskiej gwary klasy pracującej) wraz z nadejściem punk rocka i new wave. Crystal stwierdza wręcz, że zjawiskiem nietypowym jest konsekwentne stosowanie danego akcentu przez piosenkarza [lok. 2312–2316].

Pomimo upływu czasu wciąż zaobserwować można silną tendencję ku stylizacji na amerykańską odmianę języka angielskiego wśród wykonawców brytyjskich [“Singing”], czasem nawet z przerysowaniem niektórych cech amerykańszczyzny [“Overshooting”]. Jednocześnie jednak odnotować należy interesujący świeży trend – pozostanie przy naturalnym sposobie wymowy, nawet jeśli jest on społecznie stygmatyzowany [Beal; “Just”]. Zjawisko to można interpretować 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.

Kwestia doboru akcentu w śpiewie wydaje się wyjątkowo złożona na gruncie języka angielskiego, charakteryzującego się licznymi wariantami, a także związanymi z nimi skojarzeniami czy wręcz stereotypami. Jak stwierdził George Bernard Shaw w przedmowie do *Pigmaliona*: „Anglik, otwierając usta, zawsze wzbudzi u innego Anglika nienawiść lub pogardę” [lok. 14-15]. Tym intensywniejsza relacja pojawia się w relacji Anglik–Irlandczyk.

Dublińskość zespołu założonego w 2017 roku jako Fontaines odzwierciedla jego finalna nazwa. Po proteście istniejącej wcześniej tak samo nazwanej grupy Fontaines dodali skrót: D.C. (Dublin City). Ich post-postpunkowe brzmienie może kojarzyć się z rewitalizującymi ten styl grupami Shame i Idles, ale dzieli ich zasadnicza różnica: śpiew Chatteny jednoznacznie odsyła do Irlandii. O lokalnym kolorycie zespołu świadczy nazwa długogrającego debiutu, *Dogrel* (od *doggerel*, rodzaju popularnej poezji irlandzkiej). Jak mówią członkowie Fontaines D.C., „[c]hcieliśmy mieć tytuł, który odzwierciedlałby wagę, jaką przykładamy zarówno do irlandzkości, jak i rock and rolla [...] Odarcie poezji z pretensjonalności wyższych klas i uczynienie jej użyteczną i własną to istota tego, kim się staliśmy” [weareFONTAINES_DC]. Tytuł, okładka (zdjęcie irlandzkiego Tom Duffy’s Circus), pierwsze słowo („Dublin” otwiera piosenkę *Big* i cały album) i słowa ostatniej piosenki *Dublin City Sky* prezentują „nieupiększoną, lecz niezaprzeczalnie romantyczną wersję tego miasta” z odniesieniami do charakterystycznych miejsc, mieszkańców i nastrojów: deszczowych ulic czy gwarnych miejskich rynków [Van Nguyen]. „Dublin in the rain is mine”, śpiewa bohater *Big*, znający mroczne przyjemności życia i ciemne zaułki miasta, z którym łączy go ambiwalentna więź („a pregnant city with a catholic mind”: czy to, co miasto nosi w sobie, powinno się ujawnić?). Z wyrażonym w surowej muzyce stuporem bohater hałaśliwie deklaruje: „my childhood was small, but I’m gonna be big!”. Teledyskowy obraz tej piosenki, w którym mastershot śledzi idącego ulicą rudowłosego chłopca-bohatera śpiewającego tekst wprost do kamery, nie realizuje potencjalnej ironii i wpływa na pozytywny odbiór tej deklaracji: mówię serio, naprawdę będę wielki. Dublińska ulica słucha i potwierdza.

Tak liczne ślady lokalności nie są tu zatem jedynie konceptem artystycznym czy przejawem fascynacji (jak w polskich piosenkach o Irlandii), lecz typowym dla punk rocka osadzeniem w otaczającej rzeczywistości, mającym potwierdzenie w biografjach członków zespołu, co staje się szczególnie istotne w przypadku wokalisty.

Grian Chatten urodził się w Barrow-in-Furness (północno-zachodnia Anglia), w rodzinie angielsko-irlandzkiej. Jednak już we wczesnym dzieciństwie wraz z rodziną przeprowadził się do Irlandii, gdzie dorastał w mieście Skerries, położonym nieopodal Dublinia. Jedną z cech wyróżniających omawiany zespół jest naturalny akcent wokalisty: nie pozostawia on słuchaczom żadnych wątpliwości dotyczących jego pochodzenia. Już pierwsze zdanie *Big* – „Dublin in the rain is mine” – stanowi jasną deklarację, nie tylko na poziomie narracji poetyckiej, ale także wymowy. Zwraca się również uwagę na adekwatność akcentu, jego dobre wkomponowanie w przestrzenie malowane słowem.

Sam Grian Chatten, odnosząc się do swojego mieszanego pochodzenia, przyznaje, że przez całe życie starał się te dwie połowy pogodzić – stąd jego fascynacja kulturą irlandzką oraz samym Dublinem, który określa wręcz mianem „trzeciego rodzica”. W ten sposób pragnął niejako udowodnić innym swą irlandzkość i pozostanie przy akcencie lokalnym jest kolejnym tego wyrazem [Villarba]. Wokalista uznaje wręcz pomysł śpiewania z obcym akcentem, a więc cudzym głosem, za szalony, porównywalny z oddaniem komuś swoich słów. Byłoby to aktem przemocy wobec samego siebie. Zważywszy zaś na wagę, jaką cały zespół przykładą do autentyczności, również i on powinien taki pozostać [Power].

Przywołać tu można mocne stwierdzenie Chattena: „Dublin i nasza muzyka to jedność, ponieważ stworzyli ją ludzie zanurzeni w tym mieście, całkowicie przez nie pochłonięci” [Van Nguyen]. Bowiem i pozostali członkowie Fontaines D.C. wyrażają przywiązanie do kultury irlandzkiej. Gitarzysta, Carlos O’Connell, podkreśla silne związki zespołu z Dublinem, a zwłaszcza z The Liberties, dzielnicą o tradycjach robotniczych i relatywnie niskim prestiżu [Dublin 27], stwierdzając, że to właśnie ze względu na miłość do tego miejsca tak istotna stała się dla nich autentyczność i podczas gdy wielu irlandzkich wokalistów brzmi amerykańsko, oni chcieli pozostać przy brzmieniu lokalnym [Hendicott]. Z kolei basista, Conor Deegan, zwraca uwagę na buntowniczy charakter irlandzkiej muzyki tradycyjnej, która w połączeniu z punkiem brzmi naturalnie. A dodatkowo – wyspiewywana z naturalnym, lokalnym akcentem – to wrażenie wzmacnia [Van Nguyen].

Jednak sama kwestia współczesnego akcentu dublińskiego jest złożona. Nie mamy bowiem do czynienia z jednym akcentem, lecz z trzema jego wariantami [“Irish” 82-83] (tab. 1):

Tab. 1. Warianty dublińskiego angielskiego [na podstawie “Irish”; Dublin]

Formy języka angielskiego we współczesnym Dublinie
1. Lokalny dubliński angielski (<i>local</i>)
2. Nielokalny dubliński angielski (<i>non-local</i>)
a) powszechny dubliński angielski
b) modny/nowy* dubliński angielski

* W literaturze funkcjonują różne nazwy tej odmiany: modna (*fashionable*) [“Irish”] oraz nowa (*new*) [Dublin]. Należy przy tym zauważyć, że etykiety te pochodzą z klasyfikacji stworzonej na początku lat dwutysięcznych, w związku z czym postrzeganie „nowoczesności” niektórych cech może ulegać obecnie modyfikacjom.

Zastosowanie terminu *lokalny* w tym wypadku podkreśla silną identyfikację mówców z tradycyjną kulturą Dublinia. Przeciwnością tego jest akcent *nielokalny*, łączony z tą częścią populacji metropolitarnej, która nie chce być postrzegana wyłącznie przez pryzmat owej tradycji. Ta druga grupa ulega dalszemu podziałowi na dwie podkategorie: dominującą (powszechną) oraz mniejszą (nową), która zdecydowanie odrzuca skojarzenia z robotniczym, niskoprestżowym Dublinem.

Dynamika procesów fonologicznych zachodzących w Dublinie jest niejako odzwierciedleniem dynamiki procesów społecznych i ekonomicznych, których stolica Irlandii doświadczyła w latach 80. i 90. XX wieku. Był to okres bezprecedensowego boomu gospodarczego (zwłaszcza finansowego i informatycznego), intensywnych kontaktów międzynarodowych i rosnącej rangi miasta, a także wzrostu jego populacji. Migracje do stolicy stanowią w dużej mierze społecznie mobilni użytkownicy języka – i to oni często stają się nośnikami zmian językowych. To właśnie ta część dublińskiej społeczności chciała zdystansować się od lokalnej mowy i tradycyjnego klimatu miasta, niejednokrotnie mając aspiracje do bardziej wyrafinowanego i kosmopolitycznego stylu życia, co stanowi klasyczny przykład dysocjacji w środowisku miejskim [“Irish” 83]. W konsekwencji niektóre cechy wariantu lokalnego – jako niskoprestżowe – podlegają stygmatyzacji bądź stereotypizacji [“Development”; “Supraregionalisation”].

Tab. 2. Warianty współczesnego dublińskiego angielskiego – wybór [Dublin 36-37]

	Samogłoska*	Lokalny	Powszechny	Nowy
a	STRUT	ʊ	ʌ	
b	LOT	a	ɒ	ɔ
c	FLEECE	i:jə	i:	
d	GOOSE	u:wə	u:	
e	BATH	æ:	ɑ:	
f	THOUGHT	a:	ɒ:	ɔ:
g	PRIDE**	əɪ	aɪ	ɔɪ
h	MOUTH	ɛʊ	æʊ	
i	CHOICE	aɪ	ɔɪ	ɔɪ

* Terminologia według standardowej klasyfikacji Johna Wellsa [Accents], tzw. *lexical sets*, w której nazwa samogłoski reprezentuje grupę wyrazów zawierających tę samą cechę fonetyczną – tu przedstawioną wytłuszczonym drukiem.

** PRIDE reprezentuje konteksty występowania dyftongu [aɪ] przed spółgłoską dźwięczną lub granicą wyrazu. W standardowej klasyfikacji Wellsa, obejmującej wszystkie możliwe konteksty, zastosowana nazwa to PRICE.

Możliwe są również mieszanki powyższych akcentów [Dublin 28], czego przykładem będzie też analizowana w tym artykule piosenka. Wybór charakterystycznych cech samogłosek pojawiających się w *Big* jest zaprezentowany w tabeli 2. Obrazuje on formy obecne w trzech współlistniejących współcześnie odmianach akcentu dublińskiego.

Przyjrzyjmy się zatem piosence *Big Fontaines D.C.* w nawiązaniu do opisanego wyżej zróżnicowania współczesnej odmiany dublińskiego angielskiego. Głównym problemem badawczym jest określenie nurtu, w jaki wpisuje się utwór, to jest przyporządkowanie sposobu wymowy do jednego z trzech podstawowych wariantów. Ponadto pozostaje też kwestia oceny jednorodności i konsekwencji zastosowania odmiany dublińskiej jako takiej – jak wspomniano we wstępie, zjawisko takie jest postrzegane jako rzadkość w świecie muzyki popularnej (tab. 3).

Tab. 3. Warianty współczesnego dublińskiego angielskiego w piosence *Big Fontaines D.C.*

	Samogłoska	Lokalny	Powszechny	Nowy
a	STRUT	Dublin [ʊ]*		
b	LOT	was [a]**		
c	FLEECE		sheets [i:]	
d	GOOSE		childhood, loose [u:]	
e	BATH		past [ɑ:]	
f	THOUGHT	small [ɑ:]		
g	PRIDE	mine, my, mind [əɪ]	mind, my, childhood, I, crime [aɪ]	
h	MOUTH	birdhouse [ɛʊ]		
i	CHOICE		boy [ɔɪ]	

* Z analizy wykluczono formy słabe, w których pełna samogłoska zredukowana jest do samogłoski centralnej szwa [ə] – tu: słowo *but*.

** Z analizy wykluczono formy słabe, w których pełna samogłoska zredukowana jest do samogłoski centralnej szwa [ə] – tu: słowo *gonna*.

Na podstawie przykładów zebranych w Tab. 3 stwierdzić można, że w analizowanym utworze mamy do czynienia z mieszanką o charakterze tradycyjno-mainstreamowym. W przypadku samogłosek STRUT, LOT, THOUGHT i MOUTH zastosowane cechy fonetyczne należą do nurtu lokalnego. W przykładach FLEECE, GOOSE i BATH nie ma różnic w zakresie cech fonetycznych odmiany mainstreamowej i nowej (por. także Tab. 2c, 2d, 2e), stąd niemożność definitywnego przypisania danej formy do jednej z dwóch odmian. Jednak w takich sytuacjach – gdy forma nowoczesna jest tożsama z formą powszechną – uzasadnione wydaje się założenie, że nie przejawia się tu językowe nowatorstwo i można ww. przypadki potraktować jako przykłady formy mainstreamowej. Forma powszechna pojawia się także w przypadku dyftongu PRIDE, choć zależne jest to od konkretnych słów i ich zastosowań.

Specyficznym przykładem zastosowania lokalnej odmiany dublińskiego angielskiego pozostaje wymowa

ww. dyftongu jako [əɪ], zbliżonego wręcz do [ɔɪ] np. w ostatnim wyrazie frazy „Dublin in the rain is mine”. Wydaje się to przypadek interesujący o tyle, że forma ta przypomina cechę cockneya, czyli wariantu angielskiemu rozpropagowanego przez wokalistów z nurtu punk rocka (por. wstęp), którą usłyszeć można np. u Sham 69 (czytelnych także jako inspiracja muzyczna). Dopuszczalna wydaje się zatem interpretacja, wedle której wpływ na wymowę tej akurat cechy mogła mieć także tradycja punkrockowa właśnie – przywołanie trendów typowych dla gatunku muzycznego, a niekoniecznie regionu geograficznego.

Teżę wpływu tradycji punkrockowej wspiera też przykład ostatniej cechy, to jest nietypowa realizacja głoski [r] w ostatnim słowie frazy: „Slick little boy with a mind of Ritz”. Ten sonorant jest bowiem wymawiany w sposób, który można by było nazwać mocnym – jako głoska drżąca, w której artykulacji język kilkakrotnie kontaktuje się z podniebieniem¹, a nie półotwarta, wymawiana bez takiego kontaktu. Jednak we współczesnej irlandzkiej odmianie angielskiego, w tym w wariantach dublińskich – głoska [r] w formie drżącej nie występuje. Wymowa tego rodzaju kojarzona jest natomiast z akcentem szkockim.

Taka artykulacja pojawia się także w stylizowanej brytyjskiej wymowie scenicznej [Collins and Mees 51]. Może to być związane z faktem, że podobny typ wymowy, to jest głoska uderzeniowa, obejmująca pojedynczy kontakt języka z dżąsłami, stanowił w przeszłości podstawowy wariant brytyjskiego standardu (*Received Pronunciation*), z którego zniknęła w pierwszej połowie XX wieku [“Whatever”], bywa jednak wciąż stosowana w odmianie staromodnej tego wariantu [Collins and Mees 51]. Powstaje pytanie: dlaczego wariant ten pojawia się w piosence tak zanurzonej w kulturze i języku Irlandii? Pewnym tropem interpretacyjnym tej stylizacji wydaje się – ponownie – model wykonawczy punk rocka, a właściwie – konkretnego jego reprezentanta, jakim jest Johnny Rotten z Sex Pistols. Gdy wsłuchamy się w początek utworu *Anarchy in the UK* („Rrrrrright!”) czy w wymowę słowa *moron* w *God Save the Queen* – zauważymy mocną artykulację [r], kojarzącą się z wyżej wymienionym staromodnym stylem arystokratycznym bądź scenicznym. Oczywiście w przypadku Rottena może to być odczytane jako swoista parodia, kreatywne przetworzenie tamtej stylistyki. W tym kontekście wspomnieć można o istotnym wpływie, jaki miała

na niego kreacja Laurence’a Oliviera, wcielającego się w Szekspirowskiego Ryszarda III w filmie z 1955 roku. W autobiografii Lydon opisuje swoją fascynację tą postacią: zdeformowaną, nikczemną, o okrutnym poczuciu humoru [lok. 2716-2718]. Jednym z tych aspektów jest właśnie wymowa – możemy u Oliviera usłyszeć właśnie ową mocną artykulację [r]. W analizowanym przypadku oczywiście nie musi obowiązywać cały powyższy bagaż skojarzeń – jednak zważywszy na rolę, jaką Rotten odegrał w procesie tworzenia się subkultury punk, można podejrzewać wpływ jego indywidualnego stylu na kolejnych wykonawców z tego nurtu².

Jednocześnie obrazuje to pewne przełamanie stylistyczno-językowe w przypadku omawianej piosenki. Samo współlistnienie trzech wariantów współczesnego dublińskiego angielskiego ukazuje złożoność sytuacji wykraczającej poza stwierdzenie, że w swym stylu wokalnym Chatten stosuje formy rodzime, ponieważ powstaje pytanie, o które konkretnie formy rodzime tu chodzi. Na podstawie zebranych przykładów można stwierdzić, że formy tradycyjne lub powszechne przeważają nad nowoczesnymi. Wydaje się to spójne z przekazem zespołu – mocnym zanurzeniem w kulturze i tradycji Dublina, mającym odzwierciedlenie także w tematyce tekstów. Wpisuje się to zarówno w językowo-ideologiczne spojrzenie na omawiany problem, w którym pozostanie przy formach lokalnych stanowi demonstrację niezależności, jak i w teorię funkcjonalistyczną, z pojęciami takimi jak temat, tonacja i modalność. Te ostatnie wpływać mogą na styl przekazu, a w kontekście muzyki popularnej większa koncentracja na tematyce lokalnej zwykle częściej łączy się z lokalnym akcentem w śpiewie [Simpson].

Choć jednak niewątpliwie efekt tworzy wrażenie autentyczności i dublińskości, co zgodne jest zarówno ze spostrzeżeniami komentatorów, jak i deklaracjami samych członków zespołu – mamy tu do czynienia ze swoistym przełamaniem tego stylu. Dzieje się tak dzięki użyciu takich cech fonetycznych jak drżące [r] czy w pewnych momentach upodobnienie dyftongu [aɪ] do [ɔɪ], co stanowi swoisty naddatek stylistyczny, przywołujący skojarzenia już nie z regionem geograficznym, lecz z gatunkiem muzycznym – punk rockiem. Otwiera to możliwość budowania więzi neoplemiennych wykraczających poza to, co lokalne: słowno-językowo-muzyczna

1 Wariant drżący jest standardowy np. w języku polskim.

2 Wspomnieć można także o szczególnym potencjale ekspresyjnym omawianej głoski, której semantyczne i stylistyczne własności zauważano już w starożytności [Bańko].

treść zawiera więc i to, co uniwersalne (punk), i to, co lokalne, irlandzkie. Wspólnota dialektalna łączy się tu ze wspólnotą subkulturową. Zatem nawet w przypadku tak wiernego zaprezentowania mowy lokalnej potwierdza się twierdzenie o szczególnej mieszance, jaką można

dostrzec w przypadku akcentu w muzyce popularnej, ukazującej złożoność tożsamości i kreatywnie przetwarzanej tradycji. A wszystko rozgrywa się w przestrzeni krótkiej piosenki, co potwierdza jej efektywność jako nośnika istotnych dla artysty treści.

LISTA PRAC CYTOWANYCH

Bańko, Mirosław. "Dlaczego torreador?". *Błąd językowy w perspektywie komunikacyjnej*, edited by Małgorzata Kita, Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych, 2008, pp. 297-309.

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*, vol. 37, no. 3, 2009, pp. 223-240.

Chaciński, Bartek. "4 płyty, których warto posłuchać w tym tygodniu". *Polifonia*, 15 kwietnia 2019, <https://polifonia.blog.polityka.pl/2019/04/15/4-plyty-ktorych-warto-posluchac-w-tym-tygodniu-2>.

Collins, Beverley, and Inger M. Mees. *Practical Phonetics and Phonology: A Resource Book for Students*. Routledge, 3rd edition, 2013.

Crystal, Ben, and David Crystal. *You Say Potato: A Book About Accents*. Kindle Edition, 2014.

Frith, Simon. *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*. Translated by Marek Król, Wydawnictwo UJ, 2011.

Gibson, Andy, and Allan Bell. "Popular music singing as referee design". *Style-Shifting in Public. New perspectives on stylistic variation*, edited by Juan M. Hernández-Campoy and Juan A. Cutillas-Espinosa, John Benjamins Publishing Company, 2012, pp. 139-164.

Hendicott, James. "Fontaines D.C: Spirit of the Liberties". James Hendicott, 14 Nov. 2018, <https://www.hendicottwriting.com/2018/11/fontaines-d-c-interview/>.

Hickey, Raymond. "Development and change in Dublin English". *Language Change. Advances in Historical Sociolinguistics*, edited by Ernst Håkon Jahr, Mouton de Gruyter, 1998, pp. 209-243.

---. *Dublin English. Evolution and change*. John Benjamins Publishing Company, 2005.

---. "Irish English: phonology". *A Handbook of Varieties of English, Volume 1: Phonology*, edited by Bernd Kortmann, and Edgar W. Schneider, Mouton de Gruyter, 2004, pp. 68-97.

---. "Supraregionalisation and dissociation". *Handbook of Language Variation and Change*, 2nd edition, edited by Jack K. Chambers, and Natalie Schilling, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 537-554.

Jeziński, Marek. *Muzyka popularna i jej odbiorcy w poszukiwaniu autorytetu*. Wydawnictwo Naukowe UMK, 2017.

Konert-Panek, Monika. "'Just fake accent nicked from someone posh'. Akcent w śpiewie jako wyraz tożsamości regionalnej i klasowej – przypadek Sleaford Mods". *Muzyka/Uniwersytet/Technologia/Emocje. Studia nad muzyką popularną*, edited by Andrzej Juszczyk, et al., AT Wydawnictwo, 2017, pp. 123-136.

---. "Overshooting Americanisation. Accent stylisation in pop singing – acoustic properties of the BATH and TRAP vowels in focus". *Research in Language*, vol. 15, no. 4, 2017, pp. 371-384.

---. "Singing accent Americanisation in the light of frequency effects: LOT unrounding and PRICE monophthongisation in focus". *Research in Language*, vol.16, no. 2, 2018, pp. 155-168.

Lydon, John. *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs*. Kindle Edition, 1994.

Maffesoli, Michel. "Jeux de Masques: Postmodern Tribalism". Translated by Charles R. Foulkes, *Design Issues*, vol. 4, no. 1/2, 1988, pp. 141-151.

- Power, Ed. "Fontaines DC: Dublin city rockers". *Irish Examiner*, 5 Apr. 2019, <https://www.irishexaminer.com/lifestyle/arid-30915524.html>.
- Shaw, George Bernard. *Pygmalion*. Kindle Edition, 2003 [1912].
- Simpson, Paul. "Language, culture and identity. With (another) look at accents in pop and rock singing". *Multilingua*, vol. 18, no. 4, 1999, pp. 343-367.
- Smółka, Maciej. "Nuta po nucie. Lokalność muzyki popularnej a miejska tożsamość". *Kultura popularna*, vol. 53, no. 3, 2017, pp. 62-69.
- Storey, John. *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*. Translated by Janusz Barański, Wydawnictwo UJ, 2003.
- Trudgill, Peter. "Acts of Conflicting Identity. The Sociolinguistics of British Pop-Song Pronunciation". *On Dialect. Social and Geographical Perspectives*, edited by Peter Trudgill, Blackwell, 1983, pp. 141-160.
- Van Nguyen, Dean. "Irish punks Fontaines DC: 'You can feel the growing Anglophobia'". *The Guardian*, 5 Apr. 2019, <https://www.theguardian.com/music/2019/apr/05/irish-punks-fontaines-dc-you-can-feel-the-growing-anglophobia>.
- Villarba, Izel. "Waxing Romantic with Grian Chatten of Fontaines D.C." *AltCitizen*, 2019, <http://altcitizen.com/waxing-romantic-with-grian-chatten-of-fontaines-d-c/>.
- weareFONTAINES_DC. "Hi We're Fontaines DC...ask us anything!". *Reddit*, 10 May 2019, https://www.reddit.com/r/indieheads/comments/bn01qf/hi_were_fontaines_dcask_us_anything/.
- Wells, John C. *Accents of English*. Cambridge University Press, 1982.
- . "Whatever happened to Received Pronunciation". *II Jornadas de Estudios Ingleses*, 1997, pp. 19-28, <https://www.phon.ucl.ac.uk/home/wells/rphappened.htm>.

ABSTRACT

"Dublin in the Rain Is Mine" – identity and (Re)created Tradition in the Song *Big* by Fontaines D.C.

Monika Konert-Panek, Mariusz Gradowski

This article discusses the relation between the performer's identity and the song from the linguistic perspective. The authors show that the conscious choice of the sound variant of the sung language – in *Big* by Fontaines D.C. it is English with an Irish accent – can be an important element of the artist's identity game, communication with the audience, while adding value to the musical means used. Central to the effectiveness of this piece is the issue of Grian Chatten's Dublin accent. Sociolinguistic analysis reveals its complexity: of the three variants in the rendition of *Big*'s lyrics, a traditional-mainstream mix emerges. The result is an impression of authenticity and Dublinness, but also the influence of punk rock. This helps to build an identity relation, and not only on the level of local community and punk aesthetics.

keywords: Dublin English, Fontaines D.C., voice, popular music, punk, rock, sociophonetics, identity

