

ANNA IWANICKA-NIJAKOWSKA

*Jakub M. Łubocki, Okładka jako część dokumentu
na przykładzie płyty gramofonowej w ujęciu
bibliologicznym, Warszawa 2017*

Publikacja Jakuba Macieja Łubockiego, doktoranta w Instytucie Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego, powstała pierwotnie jako praca magisterska, napisana pod kierunkiem profesor dr hab. Bogumiły Staniów. Wyróżniona Nagrodą Młodych im. profesor Marii Dembowskiej przyznawaną przez Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, została w 2017 roku wydana nakładem Wydawnictwa SBP w serii „Propozycje i Materiały” (nr 96). Zainteresowania naukowe autora koncentrują się wokół teoretycznych podstaw bibliologii (język, terminologia, normalizacja), w tym teorii dokumentu (ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień źródeł informacji oraz teorii i organizacji bibliografii). W publikacji podjął próbę – jak czytamy w nocie na czwartej stronie okładki:

[...] uporządkowania, krytycznego omówienia i usystematyzowania zagadnień dotyczących okładek (przede wszystkim płyt gramofonowych i książek) z perspektywy bibliologicznej. Przegląd i omówienie różnych dotychczasowych ujęć poruszanej problematyki doprowadziły do sformułowania kilku autorskich

propozycji metodologicznych i terminologicznych. Niezaprzeczną wartością pracy są skrupulatne analizy terminologiczne, uporządkowanie i synteza głównych zagadnień związanych z tematem, a także wskazanie perspektyw ich rozwoju, miejsc wymagających opracowania lub rewizji. W ten sposób praca stanowi zaproszenie do dyskusji nad miejscem i przyszłością badań okładek w ramach nauk humanistycznych.

Ambitne założenia pracy i jej genezę autor omawia we wstępie, tłumacząc rozbieżności pomiędzy pierwotnym zamysłem a ostateczną realizacją tematu.

Początkowo praca miała mieć układ dychotomiczny, przebiegający między identycznościami i różnicami dwóch komunikatów kultury – okładek książek i okładek płyt gramofonowych. Opis teoretyczny tego zagadnienia [...] miał stanowić punkt wyjścia do badań praktycznych, polegających na diagnozie okładek płyt gramofonowych autorstwa tych polskich artystów plastyków, którzy równocześnie mają w swoim dorobku okładki książek. Do osiągnięcia tego celu zaplanowano stworzenie katalogu takich

okładek, co pozwoliłoby na opis obszaru wspólnego dla obu rodzajów okładek. [...] w trakcie opisywania okładki jako rodzaju komunikatu i różnicowania jej różnych typów, okazało się, że jest to pole bardzo rozległe, a jednocześnie nieopracowane syntetycznie¹.

Autor zdecydował się na określenie teoretycznych ram zjawiska jakim są okładki, według aktualnego stanu wiedzy na tle ich historii, ukształtowania i funkcji, poruszając także zagadnienia płyty gramofonowej. Jego zdaniem:

odbyło się to z korzyścią dla samej bibliologii, ponieważ w ten sposób uporządkowano nie tylko zagadnienia związane z okładkami, ale także te związane z płytą gramofonową w aspektach księgoznawczych, bibliotecznych i bibliograficznych².

Na pytanie czy tak stało się faktycznie trudno jest odpowiedzieć twierdząco. Wiele z poruszanych kwestii autor odniósł do książek, a nie do tytułowych płyt gramofonowych. Zebrał szereg informacji, dokonał podsumowań teoretycznych, ale w dziedzinie badań nad nagraniami dźwiękowymi można je traktować jedynie jako przyczynek do kolejnych bardziej pogłębionych studiów. Stan ten potwierdzają również słowa samego autora, który stwierdził, że jego celem było dokonanie syntezy i podsumowania:

dotychczasowej wiedzy o okładkach dokumentów różnego rodzaju (ze szczególnym uwzględnieniem okładek książkowych – badania nad nimi są najbardziej rozwinięte i dostarczają najwięcej materiału do porównań – oraz okładek płyt gramofonowych – głównego przedmiotu tej pracy)³.

Autor zastosował przy tym metodę syntetyczno-synkrytyczną, mającą charakter

„indukcyjny, teoretyczny i opisowy, co tłumaczy brak materiału źródłowego” (s. 14–15). W swojej pracy starał się zatem dokonać podsumowania różnych teoretycznych zagadnień dotyczących wielorakich dokumentów – książek, płyt gramofonowych, ale także prasy i komiksów, powołując się na liczne źródła (polskie i zagraniczne słowniki, encyklopedie, normy i bibliografie).

Określając przedmiot swoich badań autor wskazuje na trzy odrębne pola – płytę gramofonową jako obiekt zainteresowania rejestracji bibliograficznej, gromadzenia bibliotecznego i kształtowania edytorskiego, które zamierza rozpatrywać z punktu widzenia teorii, terminologii i normalizacji bibliologii. Nie precyzuje niestety dokładnie, czy w swoich badaniach podejmie kwestię płyt gramofonowych czy ich okładek. Ponadto nie określa granic chronologicznych i terytorialnych omawianego zjawiska – czy przedmiotem jego badań są okładki tylko polskich publikacji dźwiękowych czy całej światowej produkcji wydawniczej, czy od początku powstania płyty gramofonowej (1887 – patent Emila Berlinera), czy pierwszego wydanego albumu (1909 – rok opublikowania przez firmę Odeon pierwszego w historii fonografii albumu, ze suitą *Dziadek do orzechów* Piotra Czajkowskiego).

Uzasadniając wybór tematu swojej pracy („dlaczego okładki, dlaczego płyty gramofonowe, dlaczego okładki płyt gramofonowych”) i podkreślając znaczenie okładek, autor przytacza własne opinie na ten temat, niestety o wydzwięku mocno pejoratywnym, a momentami wręcz obraźliwym w stosunku do krytyków (literackich i / lub muzycznych):

zdarza się, że recenzenci, mając przed sobą ogromną liczbę dzieł do zrecenzowania, czasem po prostu nie są w stanie dokładnie się z nimi zapoznać i z braku innych możliwości wnoszą na podstawie tego, co widoczne na pierwszy rzut oka. A wówczas widać głównie okładkę. Nie ocenia się w tym miejscu takiego zachowania, a jedynie stwierdza fakt. W ten sposób okładka może decydować

1 J. M. Łubocki, *Okładka jako część dokumentu...*, s. 9.

2 Ibidem, s. 10.

3 Ibidem, s. 13, podkreślenie AI.

o losach całego dzieła – wypromować treści najślabszego gatunku lub zaprzepaścić nawet najbardziej wartościowy przekaz⁴.

Stwierdzenia tego typu w publikacji o charakterze naukowym obnażają raczej niewiedzę autora i brak znajomości specyfiki zawodu. Żaden krytyk nie napisze recenzji publikacji (czy to książkowej, czy muzycznej) na podstawie okładki! Mówimy przy tym o recenzji, a nie notatce informacyjnej, będącej często kopią materiałów prasowych od wydawcy. Na koniec badacz podaje argumenty, które trudno komentować.

Nowoczesne bibliotekarstwo, kreujące bibliotekę na tzw. trzecie miejsce (po domu i pracy trzecie miejsce, w którym spędza się czas), powinno umieć odpowiedzieć na to zainteresowanie [płytą gramofonową]. Aby robić to właściwie, musi znać istotę tego, z czym ma do czynienia. A że jest to istota bardzo rozmaita, tego nie trzeba nikomu uświadamiać⁵.

W dalszej części pracy odpowiadając na pytanie „dlaczego płyty gramofonowe?” autor przytacza m.in. streszczenie fragmentu publikacji Grzegorza Brzozowicza i Filipa Łobodzińskiego o historii fonografii od momentu wynalezienia płyty w 1887 roku przez Emila Berlinera po czasy współczesne⁶. Uzasadnienie wyboru tematu swojej pracy kończy własnymi sprostaczeniami dotyczącymi rynku fonograficznego w XXI wieku, znów niestety niepokrywającymi się z rzeczywistością:

[...] na początku XXI wieku rynek płyt kompaktowych zaczął wchodzić w stan regresu, ponieważ jeżeli słuchaczowi zależało na dobrej jakości dźwięku – sięgał po płyty gramofonowe, zaś jeśli wystarczyła mu muzyka z jakości znanej z płyt kompaktowych – sięgał ją przez

4 Ibidem, s. 17.

5 Ibidem, s. 23, podkreślenie A1.

6 G. Brzozowicz, F. Łobodziński, *Sto płyt, które wstrząsnęły światem. Kronika czasów popkultury*, Warszawa 2000.

Internet. Z tego względu producenci zaczęli wydawać muzykę na dwóch nośnikach: tańszych cyfrowych (płyta lub plik udostępniony w sieci) i droższych analogowych. To mocno zasiliło rynek płyt gramofonowych [...]. Taki stan rzeczy dopełniły reedycje starych nagrań, które mogą świadczyć o pełni ponownego rozkwitu rynku płyt gramofonowych. Rynek ów zaczął wychodzić z zapaści kosztem płyt kompaktowych [...]⁷.

Nie wiadomo, na jakiej podstawie autor formułuje takie sądy, skoro kilka zdań później sam sobie zaprzecza, pisząc:

Najświeższe dane [IFPI – International Federation of the Phonographic Industry] pokazują, że płyty gramofonowe w 2014 r. stanowiły niewielką część całkowitych przychodów branży przemysłu muzycznego (około 2%), ale nadal obserwowany jest stały wzrost przychodów [...]. Jeśli chodzi o Polskę, to najnowsze dane są jeszcze bardziej spektakularne: 4,5% udziału w rynku [...]. Oczywiście udział rynku polskiego w zjawisku powrotu płyt gramofonowych jest znikomy, ale pamiętajmy, że produkcja takich płyt w naszym kraju nigdy nie stała na wysokim poziomie⁸.

Łubocki postrzega rynek fonograficzny jako podzielony między płytami kompaktowymi a gramofonowymi⁹. Tymczasem stały wzrost

7 J. M. Łubocki, *Okładka jako część dokumentu...*, s. 21–23.

8 Ibidem.

9 O technicznej przewadze nagrań cyfrowych nad analogowymi oraz o powodach, dlaczego płyty gramofonowe nie są w stanie zastąpić dysków optycznych, wypowiedział się m.in. znany projektant firmy Marantz – Ken Ishiwata: „Winył, tak jak i taśma po 10 odtworzeniach zaczyna ulegać degradacji. To jest najważniejszy powód cyfryzacji – raz zdigitalizowana treść może być przechowywana bez strat przez wieki. Dzięki współczesnej technice cyfrowej, po skonwertowaniu do DSD [Direct Stream Digital – nazwa systemu używanego do kodowania cyfrowego dźwięku, stosowanego w Super Audio CD w celu podniesienia jego jakości], możemy ocalić najcenniejsze z nagrań analogowych w ich pierwotnej

wartości przychodów tej branży, nawet przy udziale nośników analogowych oraz CD, jest wynikiem przede wszystkim powiększających się wpływów z dystrybucji cyfrowej, a dokładniej – z subskrypcji w serwisach streamingowych.

Autor odpowiadając na kluczowe pytanie dotyczące podjętej tematyki – „dlaczego okładki płyt gramofonowych?” – podaje jako główny argument trafne spostrzeżenie, że okładka płyty jest – obok muzyki – elementem, na który melomani najczęściej zwracają uwagę. Ponadto wskazuje na wzrost zainteresowania wśród krytyków i odbiorców zagadnieniem okładek (choć przyczyną ich popularności nie są one same, a muzyka, z którą słuchacze je kojarzą).

Opisując płytę gramofonową jako dokument Łubocki już we wstępie książki podkreśla, że jest to tematyka dobrze rozpoznana ze strony historycznej, bibliologicznej, muzykologicznej i technologicznej, ale „w bibliologii płyta gramofonowa traktowana jest dość powierzchownie lub w ogóle nie jest brana pod uwagę” (s. 12). Kwestię tę rozwija w pierwszym rozdziale pracy, w którym omawia dokumenty związane z dźwiękiem w teorii bibliologicznej (ustęp 1.1), sposoby zapisu dokumentów dźwiękowych oraz ich nośniki (ustęp 1.2), podaje klasyfikację płyt gramofonowych (ustęp 1.3) i charakteryzuje krótko nietypowe formy publikacji (ustęp 1.4). Zakres tematyczny podjęty przez autora być może byłby ciekawy dla czytelnika zainteresowanego jedynie problematyką fonografii analogowej, ale w kontekście tematu o okładkach płyt w ujęciu bibliologicznym wydaje się niepotrzebny i wprowadzający zbyteczną dygresję od głównego wątku pracy. Tym bardziej,

formie. Wielu ludzi preferuje analog. Ja też preferuję, ale problem analogu polega na tym, że jest analogowy. Niestety nie nadaje się on do przechowywania. Żywotność taśmy matki to 40–50 lat, nie więcej” – W. Nowak, 27 listopada 2018, *MARANTZ = Ishiwata = MARANTZ*, <https://www.infoaudio.pl/arttykul/1593,marantz-ishiwata-marantz> [dostęp: 19.12.2018].

że przedstawione przez autora wyjaśnienia niektórych kwestii są mocno dyskusyjne, jak na przykład podany na początku rozdziału opis zapisu dźwięku na nośniku.

Dźwięk można odwzorować na nośniku dokumentu w dwojaki sposób: pozwalający na unikalne i niepowtarzalne wykonanie utworu, jedynie zbliżone do pierwotnego wykonania – poprzez zapis muzyczny (nutowy) lub dokładnie i wiernie replikujący pierwotne wykonanie – poprzez zapis dźwiękowy (audialny)¹⁰.

Nuty są dla autora „ściśle abstrakcyjnym odwzorowaniem wartości matematycznych w muzyce” (s. 25). Czym dla niego jest owo „pierwotne wykonanie”? Czy ma na myśli pierwsze próby zapisu dźwięku jeszcze w XIX wieku, które koncentrowały się przede wszystkim na rejestracji mowy? Czy raczej chodzi o ideę kompozytora (dzieło samo w sobie, istniejące niezależnie od wykonania, zapisu nutowego i jego percepcji według myśli filozoficznej Romana Ingardena)¹¹?

Autor przeprowadza typologię dokumentów (nie tylko dźwiękowych), dzieląc je ze względu na rodzaj zapisu. Zapis graficzny, utrwalający treść za pomocą znaków graficznych, jest wyznacznikiem dokumentów piśmienniczych, kartograficznych, muzycznych (w znaczeniu – nutowych) i ikonograficznych. Zapis audiowizualny, według autora, utrwała treść za pomocą nagrania i jest wyróżnikiem dokumentów dźwiękowych i oglądowych (termin autora). Natomiast zapis elektroniczny utrwała treść za pomocą zapisu cyfrowego i wymaga nie tylko odpowiedniego oprzyrządowania, ale i oprogramowania. Badacz niestety błędnie połączył w jednej definicji różne kwestie: dotyczące rodzaju nośników, zapisywanych treści i sposobu ich utrwalania. Dokumenty elektroniczne

¹⁰ J. M. Łubocki, *Okładka jako część dokumentu...*, s. 25.

¹¹ Por. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w: *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1966, s. 161–295.

są z założenia zapisywane cyfrowo, ale to samo dotyczy dokumentów dźwiękowych i audiowizualnych – mogą być nośnikami analogowymi lub cyfrowymi, na których materiał zarejestrowano analogowo lub cyfrowo. Zapis cyfrowy nie jest zarezerwowany wyłącznie dla dokumentów elektronicznych. Autor rozwija kwestie dotyczące rodzajów zapisu dokumentów dźwiękowych w kolejnym podrozdziale, wskazując na cztery jego sposoby i łącząc je od razu z określonymi nośnikami: mechaniczny – dla płyty gramofonowej, taśmy, wałka fonograficznego i rolki pianolowej, magnetyczny – dla taśmy magnetycznej, drutu magnetycznego i płyty magnetycznej, optyczny – dla taśmy światłoczułej (czyli filmowej) oraz cyfrowy – dla płyty kompaktowej. Rodzaje nośników wiąże następnie z kwestią ich okładek, pisząc dość nieprecyzyjnie:

Wśród wszystkich tych rodzajów dokumentów jedne nie miały okładek w ogóle, inne miały okładki pozbawione cech indywidualnych, jeszcze inne były małych rozmiarów, co ograniczało ich funkcję estetyczną. Różna była też długość okresów stosowania poszczególnych nośników na rynku i ich użytkowania. Z nich wszystkich tylko płyty gramofonowe upowszechniły się na tak długi okres i wywarły na tyle znaczące piętno w sposobie odbierania i rozpowszechniania muzyki, by wytworzyć osobny język, swego rodzaju kod, który w efekcie pozwolił na wyodrębnienie wśród przejawów sztuki nowej gałęzi wyrazu artystycznego – sztukę okładek płyt gramofonowych (przejętą później częściowo przez płyty kompaktowe)¹².

W kolejnym podrozdziale poświęconym klasyfikacji płyt gramofonowych autor ponownie wraca do kwestii zapisu dźwięku na płytach gramofonowych, podając szczegółowo techniczne dotyczące samej rejestracji.

Następnie zestawia terminologię w różnych językach odnoszącą się do określenia „płyta gramofonowa”. Wśród terminów funkcjonujących w języku polskim podaje jeszcze określenia: „płyta winylowa (winył)”, „płyta analogowa” i „płyta czarna”. Warto jednak zaznaczyć, że nie są to dokładne synonimy. Termin płyta gramofonowa jest najbardziej ogólny, ale już płyta winylowa dotyczy tylko płyt wykonanych z polichloru winylu – stosowanego dopiero po 1946 roku; pierwsze płyty produkowano natomiast m.in. z sadzy czy ebonitu, a od 1897 roku – z szelaku (stąd powszechne również określenie dla charakterystycznych ciężkich, niezwykle delikatnych płyt gramofonowych z początku XX wieku – „płyty szelakowe”). Szkoda, że przytaczając terminologię autor pominął tak ważny detal. W kolejnych akapitach dokładniej omawia kwestie dotyczące tworzywa, z którego były wykonywane płyty, a także szczegółowo przedstawia inne techniczne parametry nośników – średnicę, prędkości odtwarzania, rodzaje rowków i transmisji danych, łącznie ze szczegółowym opisem podziału rowków w obrębie płyty ze względu na ich funkcje. Wszystkie kwestie podaje w sposób maksymalnie skondensowany, co z pewnością stanowi wartość publikacji, jednak brakuje w nich wynikających z tytułu pracy odniesień i powiązań – choćby do przytaczanej na początku terminologii odnoszącej się do samych płyt. Przykładowo w literaturze angielskiej powszechne w użyciu są nie tylko najbardziej ogólne sformułowania typu *phonograph record* będący synonimem *gramophone record* (przytoczone przez autora), ale także bardziej precyzyjne, wskazujące na określony ich rodzaj, jak *12-inch*, *10-inch*, *7-inch record* (od średnicy liczonej w calach), czy *78 rpm*, *45 rpm* i *33 1/3 record* (od prędkości obrotów na minutę – *revolutions per minute*) – w obu przypadkach podano tylko trzy najbardziej rozpowszechnione parametry, a funkcjonowały także inne. Autor przytacza terminologię angielską ze względu na pojemność płyt, tj. podział na płyty długogrające (LP – *longplay*),

12 J. M. Łubocki, *Okładka jako część dokumentu...*, s. 29, podkreślenie AI.

mini albumy (EP – *extender play*) i single (SP – *short play*), a jedynie w przypisie wyjaśnia, że niektóre z nich były też związane z określonymi parametrami, choć w różnych krajach istniały w tej kwestii rozbieżności (przykłady dotyczą Niemiec, Włoch i Wielkiej Brytanii). Z punktu widzenia bibliologii kwestie terminologii – jak autor sam wskazał we wstępie do publikacji – są jednym z kluczowych zagadnień. Szkoda, że w swoich rozważaniach autor wiele miejsca poświęcił na szczegółowe przedstawienie kwestii marginalnych z punktu widzenia tematu pracy (jak wspomniany opis typów rowków płyty), a istotne dla poruszanej tematyki omawia wybiórczo i w sposób niepełny.

Ostatni podrozdział pierwszego ustępu publikacji badacz przeznaczył na omówienie płyt nietypowych, jak „pocztówki dźwiękowe” i *picture vinyl*. Niestety informacje podane przez niego są nieprecyzyjne i wręcz mylące. Wskazuje on m.in., że „popularność pocztówek dźwiękowych datuje się na lata 60. XX wieku i są elementem typowym dla polskiej kultury tamtego okresu” (s. 35). Jest to informacja nieprawdziwa. Według badań Rainera Lotza – niemieckiego historyka, kolekcjonera płyt i redaktora niemieckiej dyskografii narodowej¹³, pierwsze pocztówki dźwiękowe pojawiły się na rynku w 1903 roku w Niemczech i Francji. Były popularne w wielu krajach – m.in. w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, a potem również w Związku Radzieckim i Polsce. Są zbierane nie tylko przez kolekcjonerów, ale także systematycznie gromadzone i archiwizowane w bibliotekach, mimo sugerowanego przez Łubockiego ich całkowitego unicestwienia (Biblioteka Narodowa jest w posiadaniu ponad 1700 pocztówek dźwiękowych).

13 Rainer Lotz udostępnił kilkadziesiąt swoich publikacji poświęconych historycznym nagraniom, także pierwszym wytwórniam wydającym pocztówki dźwiękowe (z Francji, Niemiec, Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii) na własnej stronie internetowej – <http://www.lotz-verlag.de/> [19.12.2018].

W drugim rozdziale publikacji, zatytułowanym *Źródła informacji o płytach gramofonowych po 1945 r.*, autor stawia sobie za cel „scharakteryzowanie i zdefiniowanie różnych rodzajów źródeł informacji na temat płyt gramofonowych oraz opis najważniejszych ich przedstawicieli” (s. 12). Omawia je ze względu na przydatność w określeniu czasu powstania i zawartości płyty oraz przypisaniu jej do konkretnego gatunku muzycznego, a także oznaczeniu odpowiedzialności za jej okładkę. Źródłami są dla niego dyskografie narodowe i międzynarodowe dyskografie specjalne (wykonawców i gatunków), katalogi wydawnictw płytowych, katalogi i bazy danych płytoteek, fonotek i mediatek (mediatek), a także niespecjalistyczne opracowania, bazy danych, internetowe wykazy i witryny tematyczne. Poddaje również pod dyskusję kwestie różnic definicyjnych między terminami „płyteka”, „fonoteka”, „mediateka” i „mediateka”. Szkoda, że rozważania te autor zawarł w przypisie – to cenne zestawienie ze względu na przedmiot podjętej przez niego tematyki. W głównym tekście przedstawia natomiast zasięg chronologiczny omawianych źródeł, wskazując jednocześnie na trudności w gromadzeniu informacji o najstarszych nośnikach. Niezwykle cennym fragmentem jest zestawienie datowania powstania pierwszych narodowych fonotek w różnych krajach, w tym również w Polsce. Szkoda, że autor jedynie odsyła do tych informacji, a nie poświęca im miejsce w głównym toku opracowania. Poddaje za to wnikliwej analizie sam termin „dyskografia” w kontekście źródeł bibliologicznych i bibliograficznych, przytacza różnorodne definicje, wskazując na rozbieżności między nimi, by ostatecznie za najwłaściwszą uznać najbardziej ogólne tłumaczenie, że jest to spis, „którego przedmiotem są nagrania dźwiękowe, jako odpowiednik bibliografii w stosunku do książek” (s. 44). Traktuje go zatem jako synonim bibliografii dokumentów dźwiękowych, powołując się w tym zakresie także na analizy przeprowadzone przez

Marię Wróblewską ze Zbiorów Dźwiękowych i Audiowizualnych Biblioteki Narodowej.

Szczególnym rodzajem dyskografii są dla niego dyskografie narodowe, którym poświęca nie tylko rozważania teoretyczne dotyczące założeń ich funkcjonowania, ale także dokonuje przeglądu najważniejszych bibliografii dokumentów dźwiękowych w różnych krajach. Przytoczone przez badacza wytyczne wskazujące na priorytety rejestracji bibliograficznej, które w 1982 roku zostały określone przez Międzynarodową Federację Stowarzyszeń i Instytucji Bibliotekarskich (International Federation of Library Associations and Institutions – IFLA), trafnie wyjaśniają trudności z prowadzeniem dyskografii narodowych. Autor słusznie wypunktowuje również liczne przyczyny komplikacji opracowywania spisów dokumentów dźwiękowych, mocno odróżniających je od bibliografii np. książek. Należą do nich m.in. trudności z identyfikacją niektórych nagrań utworów (konieczność sprawdzania z autopsji), mnogość materiału i jego genologiczne zróżnicowanie, czy większa liczba osób odpowiedzialnych za powstanie nagrania. Powoduje to w efekcie, że opis bibliograficzny dokumentu dźwiękowego jest rozbudowany, zwłaszcza w zakresie opisu zawartości (większa liczba dzieł – utworów w obrębie jednego dokumentu) i danych technologicznych. „Wszystko to jest rzadkie w przypadku druków, natomiast zawsze występuje przy dokumentach dźwiękowych i generuje dodatkowe trudności” (s. 48). Pociąga to również możliwe komplikacje pod względem metodyki przyjętej w opracowaniu bibliografii dokumentów dźwiękowych, ze względu choćby na grupowanie opisów utworów – czy jako jeden opis bibliograficzny z odsyłaczami, czy jako kilka odpowiadających pojedynczym tytułom kompozycji. Decyzje w tych kwestiach skutkują odmiennym funkcjonowaniem serwisów bibliograficznych w różnych krajach, co wyraźnie autor podkreśla, zestawiając opisy dyskografii zagranicznych. Zauważa przy tym, że:

coraz częściej zacierają się granice między bibliografią (i dyskografią) narodową, katalogiem biblioteki (fonoteki) narodowej i narodowym uniwersalnym katalogiem centralnym – opisy gromadzone są często w jednej bazie, niekiedy wspólnie prowadzonej w kooperacji przez kilka bibliotek, przechowującej tak opisy z bibliografii jak i katalogów¹⁴.

Zestawienie w jednym miejscu danych o narodowych bibliografiach dokumentów dźwiękowych w różnych krajach jest cenne dla czytelnika zainteresowanego ogólnie kwestiami bądź tworzenia tego typu spisów, bądź ogólnie źródłami informacji o nagraniach. W przytoczonym przeglądzie brakuje jednak podstawowych informacji korespondujących z głównym tematem publikacji, tj. okładkami. W żadnej nocie omawiającej głównie historię i formę funkcjonowania dyskografii narodowej w danym kraju autor nie określa dostępności jakichkolwiek informacji o okładkach, nawet przez wskazanie na ich brak. Czy zatem żaden z dostępnych serwisów nie uwzględni w opisach bibliograficznych np. osób lub instytucji odpowiedzialnych za ich projekt lub nie dołącza choćby zdjęć okładek? Gdyby w przeglądzie bibliografii zagranicznych autor nie poprzestał jedynie na ich opisach, a zapoznał się z ich zawartością, być może dostrzegłby w nich również cenne źródło informacji o okładkach. Przykładowo katalog internetowy *Česká národní bibliografie* powiązany jest z serwisem *ObalkyKnih.cz* („okładki książek”), dzięki czemu przy niektórych opisach bibliograficznych w katalogu CNB wyświetlane są również okładki płyt¹⁵. Z kolei w duńskim katalogu internetowym *Bibliotek.dk*, który od 2001 roku pełni również funkcję bibliografii narodowej (wcześniej

14 Ibidem, s. 52.

15 Portal *ObalkyKnih.cz* łączy różne źródła informacji o książkach i innych dokumentach – jego baza danych obecnie zawiera 1 808 442 okładek i 437 826 opisów zawartości publikacji czeskich i zagranicznych, a API portalu jest używane przez większość bibliotek w Czechach.

spisy ukazywały się w wersji drukowanej lub w formie płyt CD-ROM), niektóre opisy bibliograficzne zawierają zdjęcia okładek, ale nie pochodzące z zewnętrznych serwisów, a będące integralną częścią katalogu biblioteki. Podobnie jest w katalogu biblioteki narodowej Grecji – Ethnikí Vivliothikí Elládos (Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος), który – zgodnie z opisem na stronie internetowej – „dla wykwalifikowanego badacza może być również wykorzystany jako baza bibliograficzna”. Odmienną formę dyskografii od typowo narodowych bibliografii prezentuje Szwajcaria – *Discografie Fonoteca: Musica svizzera su disco (Swiss National Sound Archives discographies: Swiss Music on Record)*, prowadzona przez szwajcarską fonotekę narodową – Schweizerische Nationalphonothek (<https://www.fonoteca.ch>). Tworzą ją spisy dyskografii poszczególnych artystów i zespołów, obejmujące nagrania (od najstarszych do najnowszych), dostępne w archiwum fonoteki. Każdy pojedynczy opis bibliograficzny (bardzo szczegółowy) dokumentu dźwiękowego uzupełnia zdjęcie etykiet płyt (przy starszych nośnikach) lub jej okładki (nowsze nośniki) oraz pliki z muzyką (do odsłuchania w czytelni fonoteki lub w internecie). We wszystkich wymienionych przypadkach w samych opisach bibliograficznych dokumentów niestety nie zawarta została żadna uwaga odnosząca się do okładek – ani dotycząca ich postaci i zawartości graficznej, ani autorstwa.

Osobny podrozdział swej pracy autor poświęca omówieniu dyskografii polskiej, prowadzonej przez Bibliotekę Narodową do 2012 roku. Przytacza historię gromadzenia zbiorów dźwiękowych i opracowania rejestru nagrań oraz szczegółowe zasady opracowania Bibliografii Dokumentów Dźwiękowych. Krytycznie odnosząc się do zaprzestania jej prowadzenia, podaje jednak wiele argumentów, które popierają podjęcie takiej decyzji¹⁶. Odesłanie internautów do

głównego katalogu Biblioteki Narodowej w poszukiwaniu informacji o bieżących polskich nagraniach dźwiękowych nie powinno również dziwić w zestawieniu z przedstawionymi przez autora praktykami bibliotek zagranicznych – wszak jedynie trzy z wymienionych przez niego instytucji (we Francji, Niemczech i Rumunii) pozostały przy tradycyjnym systemie publikowania dyskografii w formie plików PDF, pozostałe odeszły od niego na rzecz komputerowych baz danych. Tego typu rozwiązanie – scalenie w jednym interfejsie informacji katalogowej i bibliograficznej – mimo niektórych głosów krytycznych¹⁷, jest coraz bardziej powszechne na świecie. O zaletach automatyzacji bibliografii narodowych szeroko pisała m.in. Dorota Siwecka:

Powstanie i rozpowszechnienie się w latach 90. XX wieku globalnej sieci Internet sprawiło, że dostęp do bibliografii narodowych, a także do bibliograficznych baz specjalistycznych możliwy jest dzisiaj niemal z każdego miejsca na świecie. Baza danych w internecie łączy

Dokumentów Dźwiękowych BN, która już w 1973 roku na IV Krajowej Konferencji Bibliotekarzy Muzycznych w Szczecinie stwierdziła, że „czynności zmierzające do opracowania płyty pochłaniają 4 razy więcej czasu niż ma to miejsce przy książkach” (s. 63).

17 Do kwestii funkcjonowania katalogu Biblioteki Narodowej jako bieżącej bibliografii narodowej krytycznie odniósł się m.in. Dariusz Grygowski w recenzji książki Jakuba M. Łubockiego („Przegląd Biblioteczny” 2018 t.86, z.1, s. 115–123). Wskazuje on także na brak publikacji bibliograficznych poświęconych dokumentom dźwiękowym na stronie internetowej BN, jednak jego kwerendy miały miejsce na początku 2018 roku w momencie uruchamiania zarówno nowej odsłony witryny Biblioteki Narodowej, jak również przygotowań do wprowadzenia nowego systemu bibliotecznego Alma. Zastąpienie rozwiązań starszego typu (bibliografie drukowane lub zamknięte wykazy w plikach PDF) formami nowoczesnymi, funkcjonującymi już tylko w środowisku komputerowej bazy danych, wymaga również od internautów zmiany nastawienia i nawyków.

16 Autor przytacza m.in. słowa Barbary Brzezińskiej, pierwszej kierowniczkii Sekcji

zalety możliwości wyszukiwawczych z dostępem do informacji niewymagającym wychodzenia z domu. Wykorzystywanie baz danych i systemów *on-line* wprowadziło zasadnicze zmiany w działalności informacyjno-bibliograficznej: unowocześniło proces tworzenia bibliografii, organizacji pracy nad nią, form wyszukiwania, a także rozpowszechniania i stworzyło nowe możliwości wymiany informacji bibliograficznej. Wszystkie te atuty Internetu wpłynęły na wzrost popularności tego medium. Stopniowo liczba bibliografii umieszczanych w globalnej sieci wzrastała od początku do połowy lat 90. W latach 1995–2000 większość badanych 34 central bibliograficznych zdecydowała się na umieszczenie informacji bibliograficznej w Internecie (m.in. polska bibliografia narodowa została udostępniona na początku 1998 roku). Odsetek spośród 34 badanych bibliografii wzrósł od ponad 47% w roku 1997 do ponad 82% w roku 2011, pociągając za sobą stopniowy spadek liczby bibliografii publikowanych w tradycyjnych formach¹⁸.

Katalog biblioteczny jako jedyna forma dostępności danych bibliografii narodowych występuje w bibliotekach m.in. Danii (od 2001 roku), czy Hiszpanii (od 2007 roku). W niektórych krajach prowadzony jest we współpracy z innymi instytucjami, np. fińska dyskografia narodowa *Viola*, opracowywana przez bibliotekę narodową Finlandii – Kansalliskirjasto (<https://viola.linneanet.fi>), zawiera odniesienia do zbiorów muzycznych jedenastu innych dostawców informacji. Katalog *on-line* Biblioteki Narodowej w Warszawie pod koniec 2018 roku poddany został gruntownej transformacji. Dotychczasowy system biblioteczny Sierra, w którym funkcjonowała faseta „bibliografia narodowa”, umożliwiająca przeszukiwanie opisów bibliograficznych, zastąpiony został nowoczesnym Alma wraz

z wyszukiwarką Primo. Nowe oprogramowanie charakteryzuje się większą funkcjonalnością w zakresie dookreślenia i zawężania wyników wyszukiwania. Jedną z tego rodzaju opcji jest również możliwość przeszukiwania zasobów tylko w zakresie „bibliografii” – w panelu „wyszukiwania zaawansowanego”. Połączenie jej z wyborem dowolnego typu dokumentów oraz zakresem chronologicznym umożliwia uzyskanie pełnej listy opisów bibliograficznych odpowiadających wykazowi bibliografii narodowej.

Warto podkreślić, że Biblioteka Narodowa opracowuje łącznie kilkanaście bibliografii. Podstawowym członem bieżącej polskiej bibliografii narodowej książek, rejestrującym wydawnictwa zwarte na podstawie egzemplarza obowiązkowego, jest ukazujący się w cyklu tygodniowym (52 numery w roku) „Przewodnik Bibliograficzny. Urzędowy Wykaz Druków Wydanych w Rzeczypospolitej Polskiej”. Do końca 2009 roku jego zeszyty ogłaszane były drukiem, a następnie w formie plików PDF. Członem uzupełniającym polskiej bibliografii narodowej są „Polonica Zagraniczne”. W latach 1928–1939 ukazywały się jako „Wykaz Druków Polskich i Polski Dotyczących” (dodatek do „Urzędowego Wykazu Druków”), bibliografia za lata 1939–1955 wydana została w pięciotomowej publikacji zbiorczej, w latach 1956–2006 w postaci drukowanych roczników, a w latach 2007–2009 – w formie plików PDF. Od 2010 roku bibliografia poloników zagranicznych prowadzona jest w aktualizowanej na bieżąco bazie danych na stronie internetowej Biblioteki Narodowej. Ponadto książkom poświęcone zostały bibliografie: *Książki polskie podziemne (1976–1989)* i *Bibliografia Polska 1901–1939*. Czasopisma odnotowywane są w trzech publikacjach: wydawanej kwartalnie i w postaci kumulacji rocznej „Bibliografii Wydawnictw Ciągłych Nowych, Zawieszonych i Zmieniających Tytuł”, w roczniku „Bibliografia Wydawnictw Ciągłych” oraz w opublikowanej drukiem w 2001 roku *Bibliografii niezależnych wydawnictw ciągłych z lat 1976–1990*. Osobno wykazywane są również artykuły

18 D. Siwecka, *Światowy model informacji bibliograficznej*, Warszawa 2015, s. 260.

z czasopism – w formie miesięcznika i kumulacji rocznej „Bibliografii Zawartości Czasopism”, w obu przypadkach w plikach PDF. Od 2009 roku Biblioteka Narodowa prowadzi również „Bibliografię Dokumentów Elektronicznych” – w formie półroczników ukazujących się również w formacie PDF. W latach 2007–2013 prowadzona była ponadto bibliografia dokumentów kartograficznych. Biblioteka Narodowa opracowuje także bibliografie specjalne: „Polską Bibliografię Bibliologiczną”, „Bibliografię Bibliografii Polskich 1971–1985”, „Bibliografię Bibliografii Polskich 1995–”, „Bibliografię Analityczną Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej”, „Wykaz polskich bibliografii niepublikowanych”, „Przekłady literatury polskiej”, „Dzieła Jana Pawła II: bibliografia publikacji wydanych poza Polską”, „Wspólną Bazę Artykułów z Gazet i Tygodników (artykuły prasowe)” oraz bibliografię „*Quo vadis*” *Henryka Sienkiewicza*.

Jako uzupełnienie źródeł bibliograficznych autor omawia trzy wybrane bazy danych informujące o płytach gramofonowych – Katalog Polskich Płyt Gramofonowych, międzynarodowy Discogs.com i portal Okładki.net. Wskazuje na liczne pozytywne aspekty każdego nich, niemniej warto podkreślić, że tego typu serwisów funkcjonuje w sieci bardzo dużo. Do najcenniejszych należą katalogi wydawnictw płytowych, obejmujące publikacje danego kraju lub całą produkcję wybranych firm fonograficznych. Są one prowadzone zazwyczaj przez instytucje, rzadziej przez osoby prywatne (kolekcjonerów) i prezentują szczegółowe informacje o płytach, przytaczane m.in. na podstawie wewnętrznej dokumentacji wytwórni (nawet już nieistniejących). Z większych tego typu projektów warto wymienić choćby *Discography of American Historical Recordings DAHR* (<https://adp.library.ucsb.edu>), dyskografię Centre of the History and Analysis of Recorded Music CHARM (<http://charm.cch.kcl.ac.uk>), prowadzoną przez King's College w Londynie, zawierającą dane o płytach m.in. The Gramophone Company, Columbia

i Decca, Lindström Project prowadzony przez Gesellschaft für Historische Tonträger und Sammlung Alfred Seiser, a w jego ramach GHT Label-Discographien opracowaną przez Christiana Zwarga (<http://www.phonomuseum.at>), British Library Sound Archive (<https://sounds.bl.uk>), katalog czeskiej wytwórni Supraphon (<https://www.supraphonline.cz>), czy Каталог советских пластинок / Katalog sovetskikh plastinok (<https://records.su>). We wszystkich zebrane zostały dane wykraczające daleko poza tylko te widoczne na samych nośnikach i ich opakowaniu (np. o dokładnym miejscu i dacie rejestracji), a w przypadku trzech ostatnich opisy nagrań dopełnione zostały zdjęciami etykiet płyt lub ich okładek.

Kwestie omówienia okładek jako obiektu bibliograficznego i jako komunikatu autor podjął w dwu ostatnich rozdziałach swej pracy. W ustępie trzecim (*Okładka jako obiekt bibliologiczny*) przedstawił w obszernym, kilkudziesięciostrościowym opracowaniu teoretyczne podstawy dotyczące statusu okładek w bibliologii: zagadnienia relacji transtekstualnych w komunikacji bibliologicznej (parateksty, peryteksty i epiteksty) oraz traktowania opraw i okładek w badaniach księgoznawczych (oprawoznawstwie i introligatorstwie). Wszystkie przytoczone przez niego informacje odnoszą się wyłącznie do książek, a nie płyt gramofonowych. Łubocki zauważa, że „do tej pory nie pojawił się w bibliologii temat ochrony (i niesionej przez nią informacji) jakichkolwiek dokumentów dźwiękowych: płyt gramofonowych i kompaktowych czy kaset magnetofonowych” (s. 86). Autor podkreślając dużą interdyscyplinarność ogółu kwestii dotyczących okładek (książkowych, prasowych, muzycznych i innych dokumentów) wychodzi w związku z tym z propozycją utworzenia nowego terminu – okładkoznawstwa, które miałoby zajmować się badaniem współczesnych okładek, w tym szczegółowo okładkoznawstwo muzyczne, dotyczące płyt, kaset i innych dokumentów dźwiękowych.

łączyłoby ono zagadnienia traktowane z perspektywy estetycznej, socjologicznej, historycznej, kulturoznawczej i medioznawczej. Początek nowej dziedziny w zakresie okładek muzycznych autor upatruje w artykułach semiotyka literatury Marcina Rychlewskiego (z lat 2002–2011) oraz książce kulturoznawcy Mateusza Torzeckiego¹⁹. Prace tych autorów z pewnością wpisywałyby się w zaproponowaną przez J. M. Łubockiego nową dziedzinę, ale każda z nich koncentruje się na jednym aspekcie traktowania okładek, wynikającym z zainteresowań i specjalizacji naukowej ich autora. W jaki sposób i za sprawą jakich badaczy miałyby zatem zaistnieć interdyscyplinarne podejście do tak ujmowanego tematu?

Zestawienie teoretycznych zagadnień dotyczących okładek autor uzupełnia szczegółowym omówieniem ich budowy, elementów konstrukcyjnych, składowych i treściowych. Dokonuje przełożenia terminologii przynależnej okładkom książkowym na grunt płyt gramofonowych i dochodzi do dość absurdalnych wniosków:

w świetle tych definicji [przytoczonych w publikacji] okładka jednoznacznie przynależy tylko i wyłącznie drukom szytym, a tym samym płyty gramofonowe nie mogą mieć okładek wedle terminologicznego znaczenia tego słowa (s. 102).

Wskazuje również na brak normy regulującej treść okładek płyt gramofonowych, choć istnieje taka w stosunku do książek. Największe zastrzeżenia autora dotyczą terminu „koperta”, zastosowanego w Polskiej Normie opisu bibliograficznego nagrań dźwiękowych, która definiuje ją jako „firmowe opakowanie ochronne płyty gramofonowej, zawierające tekstowe informacje o płycie”²⁰. Kwestionowanie tego terminu

przez Łubockiego wydaje się całkowicie bezzasadne (argumentuje, że znaczenia tego słowa w kontekście opakowań płyt nie podawały słowniki, że jest niepopularne i trudno odnieść je do opakowań przezroczystych). Tymczasem jest ono jak najbardziej trafne, co potwierdza nie tylko wspomniany przez autora zapis Polskiej Normy, ale także dokumenty międzynarodowe. W europejskim patencie na opakowanie płyty gramofonowej, zatwierdzonym w 1963 roku, występuje podobna definicja.

The present invention relates to the envelopes [podkreślenie AI] which are specially made for receiving gramophone records and are normally referred to as record sleeves [...]²¹.

Termin „koperta” wyparty został obecnie przez określenia bardziej ogólne (np. opakowanie) z racji dominacji innego rodzaju nośników, tj. płyt kompaktowych, które zazwyczaj rozpowszechniane są w plastikowych pudełkach wyposażonych w specjalnie wyprofilowane wgłębienie z zaczepem, umożliwiające bezpieczne przechowywanie dysku bez groźby zarysowania delikatnej powierzchni. W przypadku nagrań wielopłytkowych, sprzedawanych w kartonowych pudełkach, często spotykane są koperty z płytami CD. W stosunku do płyt gramofonowych termin ten pozostaje nadal trafny, chociażby z punktu widzenia technologii produkcji tego typu opakowań. Ponadto zasób słownictwa w języku polskim nie daje wyboru innych możliwości określeń. Wydaje się, że terminy angielskie są trafne, jakkolwiek z pewnością też mogłyby spotkać się z krytycznymi uwagami. Szkoda, że autor nie zestawiał w swojej pracy terminu „koperta” ze wspomnianym *record sleeve* czy

19 M. Torzecki, *Okładki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Poznań 2015.

20 Polska Norma PN-N-01152-07: 1985 Opis bibliograficzny – Dokumenty dźwiękowe, s. 4.

21 *Gramophone Record Sleeves Patent 943895. 11 December 1963* – https://worldwide.espacenet.com/publicationDetails/originalDocument?CC=GB&NR=943895A&KC=A&FT=D&date=19631211&DB=EPODOC&locale=en_EP# [19.12.2018].

terminu „okładka” z niezwykle popularnym określeniem *album cover*. Warto podkreślić, że oba angielskie sformułowania są szeroko stosowane na świecie, także w wariantach precyzyjnie odnoszących się do rodzaju materiału, z którego są wykonane (np. *nostatic sleeve*, *antistatic record inner sleeve*), jak i wskazania na nośnik, który miałyby chronić (*LP album cover, 10 inch longplay and 78 RPM album cover, 45 RPM single album cover, nostatic sleeve 30cm – 12inch*)²². Autor dopełnia swoją argumentację, wskazując na statystyki wyszukiwań internetowych polskich terminów „okładka” i „płyta gramofonowa” versus „koperta” i „płyta gramofonowa” (w różnych wariantach), dyskredytując te drugie. Wyniki są adekwatne do zapytania (najwięcej 100 tysięcy trafień dla „okładki” przeciw 70 tysiącom „kopert”), gdy tymczasem przy analogicznej kwerendzie z użyciem angielskiej terminologii otrzymujemy 44 miliony odniesień dla *album cover* oraz 730 tysięcy dla *record sleeve*. Rozważania autora nad stosowaniem terminologii w przypadku nośników nagrań są dość dyskusyjne, zwłaszcza, że pomija on podstawową kwestię związaną ze specyfiką tej materii, mianowicie jej międzynarodowy, ponadjęzykowy charakter – stąd również tak wysokie wyniki wyszukiwania internetowych terminów anglojęzycznych, stosowanych jako określenia uniwersalne, ponadnarodowe.

W dalszej części publikacji omówiona została budowa okładek, w tym elementów konstrukcyjnych, składowych i treściowych książek. Opisowi okładek płyt gramofonowych autor poświęcił zaledwie półtorej strony, zaznaczając jednocześnie, że „elementy konstrukcyjne w zasadzie w płytach gramofonowych nie występują: można jedynie stwierdzić, że okładka wydawnictwa jedнопłytkowego ma przód i tył, a wydawnictwa dwupłytkowego – jedną lub dwie komory” (s. 107). Tymczasem

w przywoływanym już tekście patentu na opakowanie płyty gramofonowej z 1963 roku konstrukcja ta została nie tylko szczegółowo opisana, ale również wyrysowana! Twórcy projektu dokładnie wskazują na elementy składowe oraz treściowe *gramophone record sleeve*, pisząc m.in.:

The front 2 comprises a relatively expensive cardboard which is printed to carry a pictorial representation relating to the recording, the title and such other letterpress as is desired. [...] the back 1 may carry printing which consists of information relating to the composer of the music of the recording²³.

W czterostronicowym dokumencie patentowym szczegółowo opisany został proces tworzenia opakowań płyt z punktu widzenia inroligatorskiego – dobór materiałów, techniki wykonania i łączenia poszczególnych elementów ze zwróceniem uwagi na elementy treściowe, eksponowane na każdej z trzech wymienionych i rozrysowanych części opakowania: froncie, tyle i – niezwykle istotnym – grzbiecie.

W podrozdziale tym autor wskazuje również na nowy element, tj. etykietę płyty, przy czym ma trudności w uznaniu jej za część składową okładki. Wątpliwości są jak najbardziej uzasadnione, jednak autor nie zajmuje w tej kwestii żadnego stanowiska. Przywołane wytyczne Polskiej Normy dotyczącej zawartości treściowej etykiet (numer katalogowy, numer strony płyty, ogólna liczba stron, tytuł, prędkość obrotowa, typ zapisu) nasuwają ewidentne skojarzenie z funkcją strony tytułowej w książkach. I taką też etykiety pełnią rolę przy opracowywaniu opisu bibliograficznego nagrań dźwiękowych – są wskazywane na pierwszym miejscu jako źródło danych (dopiero na drugim występują treści z opakowania)²⁴.

23 *Gramophone Record Sleeves Patent 943 895...*

24 Por. *Polska Norma PN-N-01152-07: 1985 Opis bibliograficzny – Dokumenty dźwiękowe:*

22 Por. ofertę holenderskiego producenta profesjonalnych opakowań na nośniki nagrań Tonar – www.tonar.eu [19.12.2018].

W ostatnim, czwartym rozdziale zatytułowanym *Okładka jako komunikat* Łubocki omawia dzieje ukształtowania i funkcje okładek w zależności od typu dokumentu, który ochraniają, przy czym – ponownie – kwestii okładek książkowych, prasowych i komiksowych poświęca szczegółowe, dwudziestopięciostronicowe omówienie, a okładkom płyt gramofonowych – jedynie 11 stron. Choć zebrane informacje dotyczące innych rodzajów dokumentów niż dźwiękowe są cenne i ciekawe, zaburzają jednak ciągłość pewnych sformułowań i odrywają czytelnika od głównego tematu pracy. W kilkunastu stronowym opracowaniu o okładkach płyt autor powołuje się i wielokrotnie przytacza właściwie tylko trzy źródła – obszerną publikację Mateusza Torzeckiego, jeden z tekstów opublikowanych na portalu internetowym Okładki.net²⁵ – oraz artykuły Marcina Rychlewskiego. Z racji tematyki owych opracowań również ich *résumé* dokonane przez badacza skupia się jedynie na wybranych kwestiach, tj. etykietach pierwszych płyt (Berliner i Deutsche Grammophon), funkcjach reklamowych okładek do II wojny światowej, różnicach między albumem a klaserem, działalności Alexa Steinweissa (dyrektora artystycznego wytwórni Columbia Record, uznawanego za wynalazcę okładki indywidualnej dla płyty), wreszcie polskich i zagranicznych płytach od

„2.3.2. Wybór i kolejność źródeł. Dane do opisu dokumentu dźwiękowego jako jednostki fizycznej należy czerpać z następujących źródeł w poniższej kolejności: a) z etykiety (lub pary etykiet występujących na dokumencie, oznaczonych cyframi 1, 2 lub literami a, b, A, B); b) z opakowania (koperty płyty, obwoluty kasety, pudełka) i/ lub tekstowego dokumentu towarzyszącego; c) z dźwiękowej zawartości dokumentu; d) spoza dokumentu. Dane do opisu zespołu jednostek fizycznych należy czerpać ze źródła zawierającego informacje o całym zespole (a więc z opakowania, tekstowego dokumentu towarzyszącego)” (s. 7).

25 S. Gruszczyński, *Narodziny okładki* – <http://okladki.net/artykuly/show/30-najgorsze-okladki-plyt-2012> [19.12.2018].

lat 60. XX wieku. Omawiając te ostatnie autor opisuje szerzej elementy składowe etykiet (ponownie!), a także ogólnikowo okładek. Nie wiadomo przy tym, czy przytaczane informacje odnoszą się do produkcji światowej czy tylko polskiej. Stwierdzenia typu:

dopiero od lat 80. XX wieku datowanie płyt przestaje nastrożać problemów, gdyż jest ono wyrażone wprost na okładce. Dla wydawnictw wcześniejszych datowanie niejednokrotnie musi pozostać w sferze przypuszczeń lub przybliżeń²⁶

jest być może prawdziwe, ale jedynie dla polskich wytwórni (m.in. Polskich Nagrań). Zwyczaj datowania płyt wprowadzony został na świecie dużo wcześniej – daty grawerowane były na nośniku (np. charakterystyczny wryty zapis *Mechan. Copt.* dopełniany rokiem produkcji, stosowany przez Deutsche Grammophon Gesellschaft w latach 1927–1943), a w późniejszym okresie drukowane na etykietach oraz opakowaniu. Nie było to jednak regułą. Ogólne stwierdzenia w tym zakresie mogą być mylące, gdyż różne firmy fonograficzne na świecie odnosiły się odmiennie do kwestii podawania informacji o datowaniu nagrania. Autor wskazuje, że źródłem do określenia tych brakujących danych mogą być dyskografie i katalogi wydawnictw płytowych. Dalszy rozwój wydawnictw wielopłytkowych i generalnie produkcji od lat 70. XX wieku omawia jedynie w kontekście zagranicznej muzyki rozrywkowej. Polskie publikacje pomija, odsyłając czytelnika do wspomnianej książki Mateusza Torzeckiego.

Funkcje okładek płyt gramofonowych przedstawia powołując się na trzy artykuły i książkę semiotyka Marcina Rychlewskiego, poświęcone muzyce rockowej. Wskazuje, że okładka jest nośnikiem wieloelementowego komunikatu skierowanego przez zbiorowego nadawcę, a sam komunikat muzyczny kryje

26 J. M. Łubocki, *Okładka jako część dokumentu...*, s. 132.

w sobie „wiele warstw i rzeszę osób za niego odpowiedzialnych – a i tak jego ostateczny kształt zależy od intencji i możliwości interpretacyjnych odbiorcy” (s. 136). Na postawie przytoczonych faktów dochodzi do ostatecznego wniosku, że:

[...] w przeciwieństwie do okładki książkowej – okładka płyty gramofonowej (ale też kompaktowej) może być nie tylko dodatkiem dokładanym do treści dzieła, lecz jedną z warstw tej treści, świadomie zaplanowaną i ukształtowaną przez artystę lub według jego koncepcji. Okładka taka więc nie zawsze jest paratekstem, a jedną z warstw tekstu. [...] Zatem podstawową specyficzną dla tego typu okładek funkcją będzie funkcja wspierająca przekaz muzyczny lub słowny i jako taka będzie zwielokrotnieniem funkcji dekodującej obserwowanej wśród książek²⁷.

Powołując się na wielokrotnie już wskazywaną publikację Torzeckiego autor wymienia także pozostałe funkcje okładek muzycznych: ochronną, informacyjną, estetyczną, reklamową, perswazyjną, desygnującą, opakowaniową, dekodującą i adresującą, zaznaczając, że są to rozpoznania wstępne, wymagające dalszych badań w tym zakresie.

Podsumowując swoje rozważania autor stara się nakreślić przyszłość okładek w świecie cyfrowym. Wprowadza przy tym nowe zagadnienie – „okładek” dokumentów elektronicznych. Wskazuje na zagrożenia w tej kwestii, wynikające z możliwości projektowania kilku wariantów okładek dla jednego dokumentu, także odpowiednio sprofilowanych pod różne potrzeby i postawy kupującego. Nie wiadomo, na jakiej podstawie formułowane są takie spostrzeżenia i czy dotyczą one książek czy płyt. Stwierdzenie takie sugerowałoby, że okładki funkcjonowałyby jako byty niezależne od dokumentów, które miałyby obrazować, czy zatem wówczas jednak nie przestałyby być okładkami? Jak

autor słusznie zauważa, do sytuacji takiej raczej jednak nie dojdzie.

Na zakończenie książki przytoczona została niezbyt fortunna wypowiedź krytyka literackiego Krzysztofa Vargi na temat płyt gramofonowych, który w artykule opublikowanym na famach „Gazety Wyborczej” stwierdził:

[...] płyta z ładną, a przynajmniej ciekawą okładką podoba mi się bardziej, muzyka brzmi lepiej, aranżacje są bogatsze, arcydzielnosć dźwięków bardziej oczywista. Potrafię kupić płytę niezachwycającą muzycznie, jeśli zachwyci mnie okładka, umiem odmówić sobie zakupu kompaktu artysty, którego cenię, jeśli przegnie pałkę estetycznie²⁸.

Cytat wydaje się dość wymowny. Rodzi się pytanie czy autorowi nie były znane żadne inne opinie na ten temat krytyków muzycznych, kolekcjonerów płyt lub melomanów? Żadna osoba ceniąca muzykę nie kupuje płyty „po okładce”, gdyż – jak powiedział angielski muzyk i producent płytowy Stanley Donwood, którego słowa badacz cytuje w pracy – „zasadniczą przyczyną popularności okładek [...] jest oczywiście muzyka, z którą są kojarzone”, a nie odwrotnie!

Tych kilka przytoczonych cytatów unaczynia także stylistykę wypowiedzi jej autora. Słownictwo jest niespójne, rozbudowane, a wielokrotnie złożone zdania o wydźwięku naukowym, naszpikowane terminologią pochodzącą z różnych dziedzin, sąsiadującą z licznymi kolokwializmami w stylu „jak widać, na okładkach można zrobić też niezły biznes” (s. 18). Pracę czyta się niewygodnie także ze względu na przyjęty sposób zapisu odsyłaczy – jedynie do numeru pozycji z bibliografii na końcu książki. Jest to dla wnikliwego czytelnika kłopotliwe, tym bardziej że – ze względu na przyjętą przez autora metodę syntetyczno-synkrytyczną – większą część publikacji stanowi tekst referujący opracowania

27 Ibidem, s. 136–137.

28 Ibidem, s. 148.

autorstwa innych badaczy. Na każdej stronie znajdują się odsyłacze do kilku pozycji bibliografii i tylko w nielicznych przypadkach opatrzone są stosownym komentarzem. Kwestia treści odsyłaczy zastanawia również z innego powodu. Swoistym paradoksem w pracy o okładkach płyt gramofonowych jest fakt, że w miejscu, gdzie rzeczywiście oczekiwane by było rozwinięcie pewnych zagadnień dotyczących głównego tematu, autor pozostawia je w przypisach – tak stało się m.in. w części publikacji poświęconej typologii dokumentów stosowanych w bibliografiach narodowych (s. 45). Niezrozumiały pozostaje wybór cytatów – w głównym tekście autor przytacza fragmenty publikacji poświęconych książkom, ale te dotyczące nagrań płytowych lub okładek płyt gramofonowych są pozostawione w odsyłaczach. Jedynie w przypisach czytelnik znajdzie rozważania o terminologii stosowanej na określenie zbiorów audiowizualnych i różnicach w definicji między „płytoteką, fonoteką, medioteką i mediateką” (s. 40), informacje o instytucjach gromadzących nagrania dźwiękowe w okresie międzywojennym (s. 41), szczegółowy opis problemów w prowadzeniu bibliografii narodowej zbiorów dźwiękowych w Szwecji (s. 63), a także kluczowy dla tematyki podjętej przez autora fragment wypowiedzi Magdaleny Lachman z Uniwersytetu Łódzkiego o zagadnieniu interdyscyplinarności okładek (s. 89). Ze zrozumieniem należy natomiast przyjąć fakt podjętej w przypisie (s. 139) polemiki z Mateuszem Torzeckim i z podaną w jego publikacji *Okładki płyt...* klasyfikacją funkcji okładki płytowej – czytelnika mogłyby nie przekonać zawiłe kontrargumenty.

Badaczom niebędącym muzykologami publikacja Jakuba M. Łubockiego z pewnością uświadomi specyfikę rejestracji fonograficznej i odmienny sposób jej traktowania, choćby pod względem opisu bibliograficznego. Specjaliści w zakresie nagrań dźwiękowych odnajdą w książce wiele ciekawostek dotyczących funkcjonowania w bibliologii np. książek czy czasopism. Analogie pomiędzy tymi rodzajami

dokumentów niestety nie zostały wskazane przez autora – jak czytamy we wstępie do pracy, był to jedynie niezrealizowany zamysł pierwotny. Pożądane by było jednak ich określenie, zwłaszcza, że po lekturze publikacji pewne wnioski same się narzucają – choćby w kwestii tytułowych okładek. Niestety na wiele pytań autor nie udzielił odpowiedzi i wiele wątków podjął bez powiązania ich ze sobą, bez wskazania zależności przyczynowo-skutkowych, bez określenia analogii. Rozbudowany zarys historii fonografii, w tym płyt gramofonowych, zestawiony w kolejnym rozdziale ze szczegółowo przedstawionymi dziejami książki, jej opraw i obwolot, pozostają bez związku ze sobą – jako dwa odrębne opracowania. Zaobserwować można przy tym zdecydowaną dysproporcję w opracowaniu obu rodzajów dokumentów na korzyść tej drugiej – autor na omówienie okładek książek (nie licząc informacji wstępnych) poświęcił 33 strony w rozdziale trzecim i 25 stron w rozdziale czwartym, a okładkom płyt gramofonowych – jedynie 3 strony [!] w rozdziale trzecim i 11 stron w rozdziale czwartym. Zastanawia zatem w ogóle podjęcie tematu płyt gramofonowych. Właściwszy dla opracowania byłby tytuł szerszy – *Okładka jako część dokumentu w ujęciu bibliologicznym*, bez wyróżniania płyt gramofonowych, które omówione zostały wnikliwie w dwu rozdziałach wstępnych, a w kluczowych dwu kolejnych – potraktowane marginalnie.