

Paweł Tański

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

WIZUALNY KOSMOS PŁYT – OKŁADKI ALBUMÓW MUZYCZNYCH

Mateusz Torzecki, *Okładki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*, Instytut Kultury Popularnej, Poznań 2015, ss. 334.

W ostatnich latach bardzo mocno rozwinął się niezmiernie interesujący nurt w badaniach humanistycznych – *sound studies*, w obrębie których prowadzone są ciekawe refleksje transdyscyplinarne, poruszające wiele intrygujących kwestii. Można rzec, że *audioantropologia* zawładnęła wyobraźnią naukowców, podobnie jak zwrot performatywny we współczesnej humanistyce¹. W ostatnich latach znakomite polskie periodyki poświęciły całe numery kwestii *badania dźwiękowych*: „Kultura Popularna” opublikowała w roku 2010 (nr 2) zeszyt zatytułowany *Audiosfera*, „Kultura Współczesna” 2012, nr 1 – *Dźwięk, technologia, środowisko*, „Muzyka” 2014, nr 1 – *Pejzaże dźwiękowe przeszłości*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2 – *Audiofilia*. W samym tylko roku 2017 ukazały się aż trzy ważne monograficzne numery czasopism naukowych omawiające zagad-

nienia związane z interesującą nas sprawą: „Przegląd Kulturoznawczy” 2017, nr 1 (31) zamieścił artykuły dotyczące „badań dźwiękowych”, „Kultura Współczesna” 2017, nr 3 – *Muzyka w kulturze, kultura w muzyce*, „Kultura Popularna” 2017, nr 3 (53) – *Miejska muzyka popularna a tożsamości zbiorowe – gatunki, opowieści, wykonawcy, słuchacze, audiosfera*. Również w ostatniej dekadzie ukazało się drukiem wiele książek autorskich oraz tomów prac zbiorowych poświęconych *sound studies*. Niezwykle prężnie rozwija się w Polsce namysł nad muzyką popularną, w tempie iście zawrotnym przybywa studiów nad nią. Do tego nurtu należą także prace, które nie dotyczą analiz audioantropologicznych, ale w jakiś sposób świetnie je uzupełniają, bo są związane z przekazem artystycznym kojarzonym z muzyką. Jedną z takich rozpraw, godnych odnotowania i omówienia, jest książka Mateusza To-

¹ Zob. E. Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61.

rzeckiego *Okladki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych*².

Torzecki – świetny interpretator współczesnej sztuki wizualnej – napisał książkę, którą przeczytałem z satysfakcją poznawczą. Jest to praca niezmiernie ważna. Dotyczy bardzo ciekawej materii dzisiejszej estetyki – okładek płytowych, które domagają się namysłu, są bowiem istotnym elementem wytworów dwudziestowiecznej oraz współczesnej kultury, bogatej w muzyczne kompozycje, sploty słów i muzyki, wydawnictwa z nagraniami utworów słowno-muzycznych. Jeśli chodzi o ten aspekt książki, warto przypomnieć prace wybitnego angielskiego badacza wartości muzyki popularnej, Simona Fritha³, który wytyczył ścieżki w tej dziedzinie badań antropologiczno-kulturowych. Rozprawa Torzeckiego wpisuje się znakomicie w ten kontekst współczesnych badań kulturowych. Trzeba wszak pamiętać, że okładki płytowe towarzyszą muzyce popularnej, dlatego też można recenzowaną książkę określić mianem studium komparatystyki interdyscyplinarnej, badań transdyscyplinowych, studiów intermedialnych, korespondencji sztuk. I tę odwagę w podjęciu przez autora tego rodzaju badań należy tu szczególnie podkreślić i pochwalić.

Trzeba również w tym miejscu wyraźnie powiedzieć, że książka Torzeckiego jest nowatorska i oryginalna, gdyż w istocie stanowi jedną z pierwszych prób podjęcia na tak szeroką skalę tego

rodzaju badań i dołącza do tego nurtu współczesnej refleksji humanistycznej, którą już bez wątpliwości można określić mianem studiów z zakresu antropologii muzyki, prowadzonych znakomicie przez mistrzynię muzykologii, prof. Sławomirę Żerańską-Kominek (jej wydana w 2014 roku praca już w tytule odnosi się do tej wyraźnie sprecyzowanej nazwy badań – *Muzyczne dzieci Wenus i inne studia z antropologii muzyki*⁴). Oczywiście studium Torzeckiego jest inaczej sprofilowane, dotyczy innego zakresu badawczego, ale wpisuje się, według mojego przekonania, bardzo dobrze w nurt rozważań z obszaru właśnie antropologii muzyki.

A skoro mowa o książce wybitnej profesor muzykologii, chciałbym przytoczyć jej słowa z wyżej wspomnianej pracy, bo – jak sądzę – mogą dobrze skomentować wysiłek podjęty przez Torzeckiego:

Kluczowym czynnikiem rewolucyjnej przemiany sposobu przekazywania wiedzy było ściśle powiązanie tekstu z widzialną przestrzenią, realizowane zwłaszcza poprzez skorowidze alfabetyczne, wykorzystywanie słów jako etykiet, posługiwanie się różnego rodzaju typu drukowanymi rysunkami oraz stworzenie abstrakcyjnej przestrzeni typograficznej, w której możliwa była geometryczna interakcja drukowanych słów w postaci tabel, diagramów i schematów. Pozycję pośrednią między światem oralno-audialnym a wizualnym zajmuje

² Cytaty z tej pracy lokalizuję bezpośrednio w tekście.

³ Zob. np. S. Frith, *Sceniczne rytuały. O wartości muzyki popularnej*, przeł. M. Król, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

⁴ S. Żerańska-Kominek, *Muzyczne dzieci Wenus i inne studia z antropologii muzyki*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2014.

według Onga popularny w XVII wieku alegoryczny obraz, odznaczający się swoistą interakcją słów i obrazu, realizowaną w różny sposób. (...) Ścisła zależność symbolu wizualnego od werbalizacji świadczy, zdaniem Onga, o zmianie statusu obrazowania alegorycznego wyjaśniającego treści pojęciowe i przechodzeniu od kultury oralno-audialnej do wizualnej⁵.

Powtórzmy zatem, ale tym razem wpisując w kontekst rozważań z cytowanej tu książki znawczynie muzyki pracę Torzeckiego: w swojej książce, moim zdaniem, wywiązał się on świetnie z trudu opisanego tego niełatwego do procedur analitycznych i interpretacyjnych, ale bardzo interesującego zjawiska kulturowego, jakim są okładki płyt, łączące przecież w swoich treściach metaforycznych, alegorycznych, symbolicznych itp. różne poziomy wypowiedzi artystycznych, wyrażające się wszakże w związkach sztuki muzyki i słowa. Warszawski młody adept kulturoznawstwa dokonał więc w swoim studium rzetelnego opisu tego intrygującego fenomenu kultury oralno-audialnej i wizualnej, jakim są okładki, ukazane na przedmiotach zwanych płytami z muzyką popularną. Za podsumowanie tej części mojej recenzji pracy Torzeckiego niech posłuży metaforyczne stwierdzenie, które zaczerpnąłem z inspirującej książki prof. Kominek⁶, a dotyczące obrazów alegorycznych Cesarego Ripy: na nasze potrzeby możemy stwierdzić, iż autor studium właściwie zastanawia się w swojej pracy nad „portretami Muzyki” (pisanej wielką literą),

które – znów mówiąc metaforycznie – „zostały naszkicowane” na obwolutach płyt, by w ten sposób w (nazwijmy to umownie) „symbolicznym skrócie” ujmować treści zawarte na płytach, a na wyższym, artystycznym, estetycznym i nadestetycznym, poziomie próbujące odpowiedzieć na pytanie, czym jest Muzyka (znów pisana wielką literą). W ten sposób rozumiany, ów metajęzyk artystycznych wypowiedzi muzyki popularnej staje się konstruktem wyobraźni współtworzącym i podtrzymującym kulturową pamięć, a także jest namysłem właśnie nad antropologią muzyki. Ale wyjściową kategorią poznawczą w recenzowanym studium Torzeckiego jest również obraz jako pojęcie szeroko pojmowane.

Po tych ogólnych uwagach podkreślmy wyraźnie, że książka Mateusza Torzeckiego to rzecz wartościowa. Refleksyjną i antropologiczną wrażliwość młodego uczonego potwierdzają świetne interpretacje. Studium jest znakomicie skomponowane. Składa się z trzech głównych części, zatytułowanych kolejno: *Popkultura i okładka muzyczna w kontekście historycznym*, *Obwoluta płytowa jako autonomiczne dzieło sztuki* oraz *Projekty graficzne płyt. Charakterystyka najważniejszych zjawisk*.

W części pierwszej autor w trzech całościach kompozycyjnych uzasadnia wybór przedmiotu badań, podejmuje próby scharakteryzowania cech muzyki popularnej, zastanawia się nad sposobami dystrybucji muzyki, wreszcie przedstawia metodologię analizy okładki płytowej. Ten fragment pracy jest bardzo ważny, wytycza bowiem sposób prowadzenia myśli w dalszych częściach.

⁵ *Ibidem*, s. 51.

⁶ *Ibidem*, s. 70.

Szczególnie cenne są słowa ze strony 88, gdzie autor wyjaśnia: „Jak wykazał (...) opis funkcji, najistotniejsze dla analizy medium, jakim jest obwoluta, pozostają funkcja gatunkowa (czyli próba odnalezienia na obwolucie elementów ideologicznie pasujących do przekazu danego stylu muzycznego, mogącego wywołać pragnienie zakupu u odbiorcy) oraz funkcja informacyjna (będąca jednocześnie pogłębionym studium), najtrudniejsza do odczytania”.

W tej partii studium Torzecki proponuje wyróżnić sześć funkcji, jakie spełnia okładka wobec nośnika, z czego cztery uważa on za nadrzędne, główne, dwie zaś za pośrednie. Ten podział wynika z następstw historycznych, przemian kulturowych i technologicznych. Z tych samych przyczyn kalsyfikacja ta ma charakter płynny – a to znaczy, że w kolejnych dekadach kategorie uznane przez Torzeckiego za główne mogą stać się pośrednie i odwrotnie. Funkcje nadrzędne są zatem następujące: ochronna, reklamowa, informacyjna i gatunkowa, natomiast funkcje podrzędne to – artystyczna oraz ukrywająca.

Podstawowa funkcja to więc funkcja ochronna – papierowa koperta miała po prostu osłaniać płytę przed uszkodzeniami podczas transportu i użytkowania. Druga funkcja miała służyć promocji, celom sprzedaży, zakupu krążka. Z tym związana może być funkcja trzecia – informacyjna, która służy do oznajmiania słuchaczom, poprzez aspekt wizualny, czego mogą spodziewać się po muzyce nagranej na nośniku. To rodzaj metafory, którą ma odpowiednio zinterpretować nabywca płyty. To z kolei związane jest z kolejną, czwartą funkcją – gatunko-

wą: słuchacz dzięki okładce rozpoznaje, do jakiego nurtu muzyki należy projekt artystyczny. Te cztery funkcje są najbardziej podstawowe i elementarne, dzięki nim odbiorca muzyki za pomocą zmysłu wzroku rozpoznaje przedpole, dokonuje wyboru, zastanawia się, czy kupić nośnik, by mieć go w swoich zbiorach.

Funkcje podrzędne natomiast, które wydają się najbardziej interesujące, służą temu, by słuchacz podjął namysł nad przekazem artystycznym, estetycznym i – jeśli można tak to ująć, ale mając na myśli nieco inne rozumienie tego terminu, niż to zaproponował Roman Ingarden – nadestetycznym okładki płytowej. Możemy powiedzieć, że ów nadestetyczny przekaz to właśnie to, co Torzecki nazywa funkcją ukrywającą. Może to być jakaś idea, myśl, polityczne przekonania artystów, prowokacja, ironia, gniew; za pomocą różnego rodzaju metafor wizualnych można wyrazić to, co chce się „ukryć”, a przez to – „odsłonić”. Niewątpliwie tego rodzaju funkcje – ukrywająca i artystyczna – pozwalają na to, by słuchacz dokonał interpretacji strony wizualnej dzieła płytowego.

Szczególnie ciekawy wydaje mi się drugi rozdział książki, który dotyczy sfery obwolut płytowych jako autonomicznych dzieł sztuki – dlatego, że ta część pracy ujawniła prawdziwą biegłość interpretacyjną w wykonaniu Torzeckiego – dogłębny, uważny, mądry namysł nad projektami albumów, pomysłami artystów wizualnych, symboliką kolorystyki, kompozycją obrazów, kadrów, narracją sztuki wizualnej itd. Na stronach 127–181 znajdziemy małe monografie poszczególnych artystów projektujących okładki. Choć to oczywiście – jak pisze

autor – nie wyczerpuje tematu, znakomicie jednak ukazuje działalność wybranych przez Torzeckiego twórców. Na kolejnych stronach rozprawy czytamy zaś o obwolutach płyt okresu PRL-u (s. 187–216) i tu również dowiadujemy się o pracach poszczególnych artystów sztuki wizualnej.

Tę część swoich refleksji rozpoczyna autor od analizy zjawiska repetycji i autorepetycji w okładkach płytowych (s. 103). Stwierdza, że pierwszą okładką, do której zaczęto się jawnie odwoływać, był wydany w 1956 roku debiutancki album Elvisa Presleya. Na froncie płyty wykorzystano zdjęcie wokalisty z występu w Tampa na Florydzie autorstwa Williama Robertsona. Torzecki pisze: „Nowatorskim podejściem było umieszczenie na okładce fotografii koncertowej, podczas gdy do tej pory korzystano w większości ze statycznych i pozowanych zdjęć studyjnych. Siła prostego obrazu została zwiększona poprzez przycięcie i wykadrowanie zdjęcia, dzięki czemu twarz i sylwetka Presleya zostają przybliżone niemal do rozmiarów zdjęcia portretowego w taki sposób, by dopasować je do wielkości obwoluty winylowej” (s. 103).

Ale, jak dowodzi dalej autor książki, ta pełna ekspresji okładka nie byłaby tak sławna, gdyby nie oryginalne liternictwo. Słowo „Elvis” zostało wycięte w różowym kolorze, „Presley” zaś w intensywnej zieleni. Wykorzystanie tych dwóch barw zapewniło okładce status legendarnej w jeszcze większym stopniu niż zamieszczona na niej fotografia. I to zastosowanie połączenia czerni, bieli, zieleni i różu sprawiło, że mamy w historii obwolut albumów muzycznych niezwykle zjawisko artystyczne i estetycz-

ne. Ten projekt zyskał repetycję w roku 1979 na okładce krążka *London Calling* zespołu The Clash. Fotografia przedstawia zdjęcie basisty grupy Paula Simonona tuż przed próbą zniszczenia instrumentu – gitary basowej. Autorką portretu muzyka jest Pennie Smith, która czysto intuicyjnie wykonała fotografię podczas koncertu.

Drugim i równie ciekawym nawiązaniem do okładki albumu Presleya jest kompilacja wczesnych nagrań k.d. lang pod tytułem *Reintarnation* (2006). Jest ona jawnym odwołaniem do obwoluty płyty króla rock’n’rolla. Zachowano identyczne, zielone i różowe, liternictwo, a lang na zdjęciu łudząco przypomina samego Elvisa – stoi przed mikrofonem z miną niemal identyczną do jego miny, podobnie jak on trzyma w ręku gitarę, jej prawa ręka, uniesiona w stronę twarzy, sugeruje chęć wykrzyczenia treści utworu. Nawiązaniem jest również ubiór wokalistki.

Na dalszych stronach swojej książki Torzecki przytacza i interpretuje kolejne przykłady repetycji okładek płyt, a następnie pisze o autorepetycjach, za przykład podając obwolutę albumu *The Dark Side of the Moon* (1973) zespołu Pink Floyd, nowe okładki zaprojektowane na potrzeby wznowień albumów grupy Kraftwerk (s. 117–118), album Lany Del Rey *Born to Die* (2012) czy Davida Bowiego *The Next Day* (2013).

Kolejna partia pracy, jak już wcześniej wspomniałem, to opisy działań poszczególnych twórców okładek – Andy’ego Warhola, Storma Thorgersona, Rogera Deana⁷, Vaughana Olivera,

⁷ Na marginesie wspomnijmy, że prof. Wojciech Burszta wraz z Marią Fiderkiewicz przygot-

Petera Saville’a (to, moim zdaniem, autor jednych z najwspanialszych okładek płyt – zespołu Joy Division: *Unknown Pleasures* [1979] i *Closer* [1980]), Reida Milesa, Alexa Steinweissa. Tych siedmiu artystów niewątpliwie zbudowało kanon projektów obwolut albumów muzycznych.

W następnym fragmencie swojej książki Torzecki pisze o polskim gruncie – przywołuje ważny kontekst Polskiej Szkoły Plakatu i kolejno opisuje twórczość autorów okładek płyt: Rosława Szayby, Stanisława Zagórskiego, Marka Karewicza, Waldemara Świerzego, Mariana Dobrowolskiego, Andrzeja Ludewa, Edwarda Lutczyna, Bartłomieja Kuźnickiego, Tomasza Jagodzińskiego. Przy okazji możemy pomyśleć o albumach, o których nie wspomniał autor omawianego studium, bądź to w wyniku

przyjętego sposobu prowadzenia swoich refleksji, bądź z prostego powodu, iż książka ukazała się w roku 2015, a od tego czasu przybyło mnóstwo interesujących płyt. I, oczywiście, wciąż przybywa. Jedną z okładek, która z pewnością została w historii polskiej kultury, jest obwoluta albumu zespołu Siekiera – *Nowa Aleksandria* (1986). Przywołajmy tu także projekty do krążków grup i artystów: Klaus Mitffoch, Lech Janerka, Lady Pank, Aya RL, Variété, Kobranocka, Kult, Lao Che, Świetliki, Hotel Kosmos, Muchy, Krzysztof Zalewski, Orgonek, Błażej Król, Kim Nowak, Popsysze, John Porter, L. Stadt, by pozostać przy wybranych. Nieco wyprzedzając, możemy również wspomnieć o niezwykłych okładkach formacji The Cure, Depeche Mode, Editors, Interpol i Red Hot Chili Peppers, o których chciałoby się przeczytać w książce Mateusza Torzeckiego. Ciekaw jestem bardzo, jak by je zinterpretował (wspomina jedynie, ale tylko szczątkowo, o Red Hot Chili Peppers, s. 56, 232, 289).

I wreszcie ostatnia, trzecia część książki przynosi interesujące rozważania o projektach graficznych płyt. Jest to – jak informuje nas podtytuł tego rozdziału – „charakterystyka najważniejszych zjawisk” (s. 217–304). Można użyć metaforycznego sformułowania i powiedzieć, że próba podjęta tu przez autora, by z „utajonej mowy obrazu” wyczytać sensy, idee, znaczenia, wartości, funkcje itp., w pełni się powiodła. Oto bowiem młody uczony znakomicie interpretuje fotografie twarzy artystów – muzyków, portrety, pojawiające się na okładkach płyt wizerunki postaci, ludzkich ciał, manekinów, figur itd. (zob. np. s. 246–274), ukazuje

owuje książkę o tym artyście – *Sferyczne fantazje. Roger Dean w świecie rocka*, Wydawnictwo Naukowe Katedra. Na stronie internetowej tej oficyny czytamy zapowiedź: „Wydaje to się wręcz niemożliwe, ale Roger Dean (ur. 1944), jeden z najważniejszych twórców popkultury, wybitny malarz, architekt i ilustrator okładek płytowych, nie doczekał się do dzisiaj własnej biografii. Książka *Sferyczne fantazje. Roger Dean w świecie rocka* wypełnia tę lukę. Została pomyślana i skonstruowana jako panoramiczny fresk o fenomenie twórczości Deana, wpisanej w historię kultury drugiej połowy XX wieku, dzieje muzyki rockowej i kontrkultury, a także tej, która wiąże się od kilku dekad z działalnością grupy Yes i wyobraźnią oniryczną. Rozważania łączą metody typowe dla współczesnej antropologii obrazu Hansa Beltinga, historii kultury jako rekonstrukcji kontekstowej oraz analizy ikonologicznej. Jak się wydaje, pozwala to w nieco inny sposób spojrzeć na historię rocka i sztuki popularnej jako sferę wizualnych fantazji”. Zob. <http://wnkatedra.pl/> (dostęp: 13.05.2018).

rolę estetyki brzydoty, wstrętu, obrzydzenia w kreowaniu okładek płyt, wreszcie – w końcowym fragmencie rozdziału trzeciego – omawia wizualne transgresje płytowych okładek (s. 274–304).

Słusznie rozpoczyna autor tę partię studium słowami: „Przyglądając się okładkom reprezentującym główny nurt przemysłu fonograficznego, możemy zauważyć, że na ponad połowie wydawnictw to właśnie sami artyści, we własnej osobie, firmują twarzą płyty nagrane przez siebie lub ze swoim udziałem” (s. 217), poświęca zatem pierwszą część rozdziału trzeciego interpretacji odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego artyści (...) wielokrotnie występują na okładkach swoich płyt?” (s. 218) i kolejno przygląda się 32 obwolutom pod kątem czterech kategorii: twarz, profil, inwersja, portret.

W następnym fragmencie analizuje „konstrukcje artystycznej autentyczności”, ukazując okładkowe tła działań artystów z kręgu muzyki rockowej – grup: Crass, Sex Pistols, The Roots, Green Day, Manic Street Preachers, Metallica, Sonic Youth, Behemoth, Slayer, Marilyn Manson, Treblinka, Korn, Mayhem. Pojawiają się tutaj kategorie brzydoty, prowokacji, wstrętu, świadomego użycia poetyki turpizmu. Można oczywiście spytać, dlaczego ta część rozprawy nosi tytuł *Konstrukcja artystycznej autentyczności*. Czy rzeczywiście o to chodzi w przyjętej przez te zespoły strategii wizualnego aspektu ich twórczości? Przecież i we wcześniej omawianych okładkach ważna jest ta, tak zbanalizowana już w dyskursie o (kontr)kulturze rocka, autentyczność. Tu raczej idzie o co innego – o wyraz gniewu wobec zastanego

świata, systemu wartości, czyli o aksjologię i etykę. Poetyka ma służyć etyce, (kontr/anty)estetyka – aksjologii. Świadome użycie przez tych artystów takich, a nie innych narzędzi do wyrażenia swojego protestu, oporu ma być wyrazem ich autentyczności, ale nie znaczy to, że inni twórcy utworów słowno-muzycznych byli jedynie sterowani przez rynek i komercję. Zatem tytuł tej części studium wprowadza w błąd, jest zbyt uproszczeniem. Rozumiem, rzecz jasna, poetykę tytułów – mają one krótko charakteryzować treść, ale tutaj to się nie powiodło. A skoro o tytułach mowa... Ostatnia część książki nosi tytuł *Obwoluty płytowe – wizualna transgresja* – i tu mamy do czynienia z trafnym określeniem zawartości tej części rozdziału trzeciego.

Torzecki opisuje tu trzy, jak to określa, „podejścia” do okładki płytowej (s. 274). Pierwsze dotyczy obwolut wychodzących poza schemat kwadratowej lub rozkładanej koperty, ukazując inne, często nowatorskie podejście do myślenia o pakowaniu i dystrybucji produktu, jakim jest nośnik muzyczny. Drugie dotyczy samych fanów, którzy dzięki Internetowi modyfikują, zmieniają i przetwarzają ulubione okładki płyt, tworząc niejednokrotnie zabawne formy oparte na znanych obwolutach. Trzecie natomiast dowodzi, że obwoluta płytowa przejmuje istniejące w kulturze wzorce na własny użytek – chodzi o inspiracje komiksem.

W *Zakończeniu* autor studium puentuje swoje refleksje, zastanawiając się, jaka może być przyszłość okładki płytowej. Chcę zatem wyrazić swoją opinię – obserwując renesans płyt winylowych, można być spokojnym o najbliższe lata,

gdyż artyści wydają albumy często równocześnie na CD i na płycie winylowej. Wciąż są odbiorcy zbierający te nośniki i odtwarzający albumy na gramofonach/adapterach.

Podsumowując, książka Mateusza Torzeckiego *Okladki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych* to praca ważna, która stanowi pytanie o to, jak należy kształtować dzisiejszą świadomość estetyczną, sztukę wypowiedzi pisarstwa naukowego jako „formę percepcji współczesnej sztuki wizualnej”, pogodzić w naukowym dyskursie myśli, zmysły i emocje.

Już po wydaniu tego studium ukazały się kolejne istotne prace z kręgu audioantropologii, które wzbogacają naszą wiedzę o (kontr)kulturze muzyki rockowej. Warto też wspomnieć, że od roku 2014 wychodzi bardzo ważny periodyk – „Rock Music Studies”⁸, redagowany

redagowany przez dwóch znakomitych uczonych: Thomasa M. Kittsa, reprezentującego St. John’s University, oraz Gary’ego Burnsa, przedstawiciela Northern Illinois University. Jak się wydaje, „zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce objął swym zasięgiem również te kręgi naukowej refleksji, które do tej pory leżały odłogiem. „Podmiot działający” postanowił zatem wziąć sprawę w swoje ręce i zacząć interpretować te przemilczane pola i rewiry, tereny i przestrzenie, obszary i miejsca. Jednym z takich „naukowych performerów” jest Mateusz Torzecki, autor studium o roli i funkcji okładek płyt w kulturze, zdominowanej, *nomen omen*, przez tyranię oka⁹. Ale tu oko pomaga uchu, czy raczej – towarzyszy, dzięki czemu więcej wiemy o tych niezwykłych artefaktach, jakimi są albumy muzyczne, w całym ich bogactwie transmedialnych narracji.

⁸ Zob. <http://www.tandfonline.com/toc/rms20/1/1> (dostęp: 13.05.2018).

⁹ Zob. *Audiofilia*, „Teksty Drugie” 2015, nr 2.