

Jan Pruszyński

Ochrona zabytkowych zapisów fonograficznych

Ochrona Zabytków 52/2 (205), 189-193

1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

OCHRONA ZABYTKOWYCH ZAPISÓW FONOGRAFICZNYCH*

I

Zdumiewający jest upór, z jakim zarówno teoretycy, jak i praktycy muzealnictwa odmawiają ochrony niektórym przedmiotom o kapitalnym znaczeniu dla historii kultury li tylko dlatego, że nie czynili tego ich poprzednicy tworzący podstawy ochrony zabytków. Muzeologowie i konserwatorzy skłonni do dysput o autentyczności, stylu i wieku miernych często wytworów sztuk pięknych i reliktyw dawnych kultur, oceniający wartość artystyczną i historyczną dzieł malarstwa, rzeźby i grafiki, obiektów bibliologicznych: starodruków czy wydań sprzed niespełna stu lat, kruszący kopie o mało znaczące wytwory architektury i budownictwa, wykazują niekiedy zupełny brak rozeznania w kwestii zabytków o szczególnej wartości i znaczeniu, jakimi są zapisy fonograficzne. Jeśli przyjmiemy, że zabytek to świadectwo działalności ludzkiej dokumentujące przeszłość, identyfikujące społeczeństwo kulturalnie, politycznie i historycznie, to nie ulega wątpliwości, że wytwory fonografii — od najwcześniejszych walców do fonografu i jednostronnych szlakowych płyt patefonowych i gramofonowych, po prawie współczesne płyty szybkoobrotowe hi-fi i urządzenia służące do ich odczytu wypełniają wszelkie kryteria tej definicji. W rozumieniu obowiązującej ustawy z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury¹, dobrem takim „może być każdy obiekt nieruchomy lub ruchomy mający znaczenie dla dziedzictwa i rozwoju kulturalnego narodu”. Regulacje tej ustawy nie zapewniają faktycznie ochrony poszczególnym cennym obiektom i kolekcjom fonograficznym. Ich wartość pozostaje nierozpoznana, a w zbiorach publicznych stanowią one margines. Co prawda katalog rzeczowy art. 5 wymienia w pkt. 6 „obiekty techniki (...) urządzenia (...) instrumenty naukowe i wyroby szczególnie charakterystyczne dla dawnych i współczesnych form gospodarki, techniki i nauki”, a w pkt. 9 „zapisy obrazu lub dźwięku”, jednak przepis ten nie ma żadnego znaczenia praktycznego. Nieznane są przykłady zarejestrowania kolekcji fonograficznej przez organy Państwowej Służby Ochrony Zabytków. Przepisy art. 56 zapewniają „właścicielowi kolekcji wpisanej na jego wniosek do rejestru” pomoc muzeum w „ustalaniu

autorstwa (...) stwierdzaniu stanu zachowania przedmiotów kolekcji (...) w prowadzeniu naukowej inwentaryzacji i naukowego opracowania (...) zabezpieczenia kolekcji lub poszczególnych jej składników”, a nawet „konserwacji kolekcji na koszt muzeum”. Pozostają one jednak martwe, gdyż żadna placówka muzealna nie jest przygotowana do tego rodzaju działalności.

Zwykle formy ochrony zabytku: gromadzenie, przechowywanie, udostępnianie (w tym przypadku: odtwarzanie) i opracowywanie natrafiają w naszych warunkach na trudności wynikające przede wszystkim z braku wiedzy i zrozumienia dla tego rodzaju kolekcji. Zarówno fonotekę Biblioteki Narodowej, jak Polskiego Radia, muzeów ogólnych, technicznych i specjalizujących się w zbiorach muzycznych, cechuje przypadkowość, brak dobrej organizacji i właściwego przechowywania zbiorów. Pochodzące z darów, rzadziej z zakupów, płyty uważane są za margines lub zgoła przeszkodę w pracy. Identyfikacja i datowanie nagrań są czysto przypadkowe. O ich konserwacji czy oczyszczaniu ścieżek dźwiękowych nie ma w ogóle mowy².

Zadne ze studiów konserwatorskich i muzeologicznych nie prowadzi zajęć w tej dziedzinie. Któż zresztą miałby na nich wykładać? Dlatego nie należy się dziwić, że cenne nagrania niszczone. Przechowywane w magazynach, w nieodpowiednich warunkach składowane jedne na drugich, narażone są na mechaniczne zniszczenie. Nierzadka jest ekspozycja najcenniejszych nagrań w gablotach, przegrzanych źródłami światła — co powoduje nieodwracalne odkształcenia zapisu dźwiękowego. Dodać do tego trzeba, że płyty akustyczne, o zapisie wgłębnym³ i wbočnym, wczesne nagrania elektryczne i płyty z lat trzydziestych i czterdziestych⁴, wymagają odpowiedniej dla nich aparatury odtwarzającej. Muzea, a nawet rozgłośnie radiowe emitujące audycje z użyciem nagrań archiwalnych, nie posiadają sprzętu odtwarzającego dobrej klasy. Jeżeli dodamy do tego brak specjalizacji konserwatorskiej, podręczników, katalogów i instrukcji technicznych, musimy stwierdzić, że ochrona zabytków fonografii w polskich zbiorach muzealnych jest iluzoryczna. Stosunkowo najbardziej konsekwentnie prowadzone są zbiory Archiwum Dokumentacji Mechanicznej, specjalizujące się w nagraniach mówionych wybitnych po-

* Autor — profesor nauk prawnych, znawca zagadnień ochrony zabytków, od ponad 30 lat zajmuje się również historią fonografii. Był rzeczoznawcą muzealnym, autorem wystaw i katalogów oraz książki i licznych artykułów, audycji oraz odczytów. Niniejsze studium opublikowano w pracy zbiorowej: *Państwo prawa. Administracja. Sądownictwo. Prace dedykowane prof. dr. hab. Januszowi Łętowskiemu w 60. rocznicę urodzin*, pod red. A. Łopatki, A. Wróbla i S. Kiewlicza, Warszawa 1999, s. 368–376.

1. Dz. U. z 1962 r., nr 10, poz. 48, w brzmieniu ust. z 19 VII 1990 r., Dz. U. z 1990 r., nr 56, poz. 322.

2. Zajmowała się tym swego czasu pracownia w Telewizji Polskiej prowadzona przez p. Piechurskiego.

3. Autor spotykał się z próbami odtwarzania stalową igłą unikatowych nagrań Pathé!

4. Odtwarzanie tych płyt o zagęszczonym zapisie na gramofonie tubowym z ciężką głowicą powoduje mechaniczne ścieranie rowków dźwiękowych.

staci historycznych. Wzrost zainteresowania muzealnictwa publicznego fonografią i jej obiektami, szczególnie aparatami odtwarzającymi, osiągającymi wysokie ceny na światowych rynkach antykwarycznych, nie wpłynął na zmiany w tej dziedzinie polityki kulturalnej. Próby powołania w 1979 r. Muzeum Fonografii zostały storpedowane przez ówczesny Zarząd Muzeów Ministerstwa Kultury i Sztuki⁵. Podobnie na niczym spęły próby utworzenia Fonoteki Narodowej. Środki, które mogłyby być użyte na ten cel, przeznaczane są na finansowanie lokalnych zespołów muzycznych, o niewysokim poziomie wykonań i wymyślnych nazwach. Płyty pozostają nadal przedmiotem kolekcji osób prywatnych, najczęściej z racji zainteresowania treścią muzyczną, nie zaś techniką nagrań.

Problem dotyczy również powojennych nagrań analogowych, które często w pełni odpowiadają pojęciu zabytków. Niestosowanie do nich zasady egzemplarzy obowiązkowych i chaotyczne gromadzenie powoduje, że odnalezienie nagrań z lat pięćdziesiątych napotyka na trudności.

II

Analizując przesłanki i potrzeby ochrony dojdziemy do wniosku, że przede wszystkim należy brać pod uwagę wartość dokumentarną i historyczną nagrań, niezależnie od ich rodzaju, stanu zachowania i jakości technicznej. Koronnym argumentem jest fakt, że do czasu ich wynalezienia historia była niema. Łatwiejsza jest odbudowa budowli zabytkowej, aranżacja jej domniemanego historycznego wyposażenia czy rekonstrukcja strojów, niż odtworzenie muzyki, a zwłaszcza głosów. Nie wymaga dowodu wartość naukowa nagrań jako źródła do badań przeszłości. Repertuar muzyczny ma dla historii kultury i sztuki nie mniejsze znaczenie niż dzieła literackie. Nadzwyczaj interesującym źródłem ikonograficznym są również etykiety płyt⁶, dopiero od niedawna doceniane, jako wczesny przykład tzw. popartu, a także grafika reklamowa, katalogi, foldery i koperty.

Wartość naukowa i techniczna jest równie oczywista, choćby stan zachowania powodował złą jakość odtwarzania nagrania. Odrębnym przedmiotem badań mogą być techniki rejestracji dźwięku, produkcji

i sprzedaży płyt. Z kwereńd archiwalnych wynika, że naruszenie patentów i plagiaty były częste już w pierwszych latach fonografii. Małe wytwórnie kopiowały płyty większych firm, a niejedna sprawa znajdowała epilog w sądzie⁷. Wytwórcy starali się zabezpieczać swe wytwory, wgrzywając na początku ścieżki dźwiękowej nazwę firmy⁸. Stulecie wynalazku spowodowało za granicą wzrost zainteresowania muzealnictwa publicznego fonografią i jej obiektami⁹, szczególnie aparatami odtwarzającymi, osiągającymi wysokie ceny na światowych rynkach antykwarycznych.

Wartość artystyczna nagrań jest kryterium subiektywnym i podobnie jak w odniesieniu do większości zabytków — trudna do uzasadnienia. Odwołuje się do gustów muzycznych wysoce indywidualnych, często dyktowanych modą, narzucaną przez jej arbitry i krytyków. Indywidualność i niepowtarzalność ludzkiego głosu i autentyczność nagrania musi przeważać nad argumentami estetycznymi. Zmieniają się one coraz częściej, na równi z repertuarem i sposobem wykonywania utworów¹⁰. Nie oznacza to, że należy odmawiać znaczenia i ochrony tym wytworom, których wartość najlepiej weryfikuje upływ czasu.

Niepodważalna jest wartość źródłowa zapisów dźwiękowych, choć najstarsze z nich mają niewiele ponad sto lat. Na podstawie przekazów pisanych, ikonograficznych i zachowanych przedmiotów możemy zbadać lub nawet zrekonstruować znaczące wydarzenia historyczne i artystyczne, ale nie potrafimy zilustrować ich dźwiękowo. Rzadko który wynalazek miał tak konsekwentny cel, gdy wziąć pod uwagę, że ambicją wynalazców było stworzenie sprawnego narzędzia rejestracji i zachowywania zjawiska tak ulotnego, jakim jest głos ludzki. Żaden też wynalazek od czasów Gutenberga nie przyczynił się do upowszechnienia kultury w tym stopniu co płyty gramofonowe. Pierwsze nagrania Thomasa Alvy Edisona i Emila Berlinera z lat siedemdziesiątych XIX w., rejestrowały głosy współczesnych im mężów stanu, pisarzy i poetów¹¹ wcześniej niż muzykę. Od tego czasu przemysł fonograficzny stał się potęgą. Na milionach płyt zarejestrowano głosy światowej sławy artystów opery, wykonania instrumentalne, muzykę popularną i filmową, towarzyszącą życiu codziennemu, nagrania patriotyczne i okolicznościowe. Spór o to, czy gramofon zawdzię-

5. Próby utworzenia w Bydgoszczy takiego muzeum czynione przez bydgoskiego kolekcjonera Adama Mańczaka, którego najbogatsze w Polsce zbiory unikatowych nagrań patriotycznych zasługują na ochronę, nie zostały jak dotąd zrealizowane.

6. Przeważnie litografowane, stylowo nawiązujące do epoki. Wytwórnia F. T[au]b[er] zmieniła z chwilą odzyskania przez Polskę niepodległości nazwę Efte Płyta na Płyta Polska, a gołębia na etykiecie zastąpiła orlem! Warszawska wytwórnia Siren Grand, jako pierwsza umieszczała na etykiecie fotografię odtwórcy.

7. Znany jest przykład poznańskiej firmy Stanisława Pełczyńskiego. Wysokiej jakości nagrania Gramophone były kopiowane na płytach Scali, Stelli i Homocordu i innych, mniejszych firm. Bracia Parhé dokonowali reedycji nagrań z wcześniejszych walców fonograficznych.

8. *Aufnahme für Gramophon, Pathé Record, Nagranie dla Gramophone wykonuje...* — w zbiorach autora.

9. Wystawy: City of London Phonograph and Gramophone Society, Science Museum, Royal Scottish Museum w Edynburgu, nowojorskie Metropolitan Museum. W Warszawie Muzeum Techniki wspólnie z Towarzystwem im. Fryderyka Chopina zorganizowało wystawę „Zakłęty dźwięk. W stulecie fonografii” — wg pomysłu autora.

10. Można to stwierdzić porównując np. nagrania Wilhelma Backhause, Wilhelma Kempffa, Aleksandra Brairowskiego czy Alberta Cortota ze współczesnymi nam wykonaniami konkursów chopińskich.

11. Por. J. R. Smart, *Emile Berliner and Nineteenth-Century Disc Recordings. Annual Report of the Librarian of Congress*, „The Quarterly Journal of the Library of Congress”, vol. 37, 1980, s. 422–440.

cza swą popularność wielkim wokalistom i instrumentalistom, czy artyści swą sławę nagraniem płytowym — ma znaczenie czysto akademickie. Zapewne bez sławy śpiewaków ery *bel canto*, znakomitych instrumentalistów i wielkich orkiestr pod batutą wybitnych dyrygentów, których wykonania produkowane były w rosnących nakładach, producenci nie byłiby zainteresowani doskonaleniem swych wytworów¹². Równie słuszne jest stwierdzenie, że sława tych artystów byłaby ograniczona do miejsca i czasu wykonywania utworu, ulotna jak ich głosy.

Są zwolennicy poglądu, że każdy zabytek można odtworzyć. Argument ten upada całkowicie w zastosowaniu do nagrań wokalnych, ze względu na niepowtarzalność dźwiękową głosu ludzkiego. Z pomocą technik elektronicznych można nie tylko rekonstruować, ale nawet manipulować nagraniem oryginalnym. Rezultatem jest najwyżej stylowa kopia dźwiękowa, nie będąca zabytkiem w rozumieniu doktryny konserwatorskiej. Tego rodzaju reprodukcje często są spotykane za granicą, zwłaszcza w Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych i Japonii. U nas przybierają formę nagrań komercyjnych, przypadkowych i technicznie niedoskonałych.

III

Można się niekiedy spotkać z argumentem, świadczącym o całkowitej ignorancji, że płyta gramofonowa to wytwór kultury masowej produkowany w wysokich nakładach, ani unikatowy, ani nawet szczególnie rzadki. Jeżeli jednak pominiemy naturalne zniszczenia będące wynikiem upływu czasu i kruchości materiału wczesnych nagrań, nie możemy nie zauważyć, że o rzadkości licznych nagrań przesądziły czynniki techniczne, wojskowe, handlowe, a czasem polityczne. Nagrania woskowe do dyktafonu Edisona, wczesne płyty metalowe pokryte żelatyną¹³, przeznaczone do samodzielnego nagrywania, podobnie jak płyty decelitowe z lat trzydziestych naszego wieku, są dziś równie rzadkie jak trudne do odtworzenia z przyczyn naturalnych. Nie zachowały się niemal wcale cynkowe płyty Emila Berlinera. Rzadkością są płyty Recreation Edisona¹⁴ i walce Columbii¹⁵. Powoli rzadkością stają się nie tylko płyty kartonowe z lat trzydziestych z fotografiami odtwórców, *Vinylite*, ale nawet 45-obrotowe płyty do szaf grających z lat sześćdziesiątych. Być może już za lat kilkanaście poszukiwane będą nagrania analogowe.

Zubożenie zabytkowego zasobu fonograficznego wynika z wielu przyczyn, nie tylko naturalnego ni-

szczenia przedmiotów użytkowych, zastępowanych w miarę rozwoju technicznego przez wytwory doskonalsze. W latach 1914–1918 zapotrzebowanie na naturalny szelak, jako materiał do produkcji wojennej, powodowało wykup, a nawet konfiskatę płyt. Wraz z wynalezieniem zapisu elektrycznego zasoby małych firm, dokonujących nagrań metodami niemal chałupniczymi, wyprzedano lub przetopiono. Wzrosły koszty produkcji, proces nagrywania wymagał obszernych pomieszczeń studyjnych i skomplikowanej aparatury. Spowodowało to upadłość licznych firm¹⁶ lub wchłonięcie ich przez znacznie większych producentów¹⁷. Względny konkurencji i walka o opanowanie rynku zbytu powodowały, że w miarę postępów technik nagrywania dźwięku wielcy producenci: His Master's Voice, Victor, Columbia, Gramophone, Odeon czy Telefunken, oraz sami kupcy wycofywali z rynku produkty starsze, najczęściej niszcząc je fizycznie, a nadzwyczaj rzadko wykonując repliki w nowej technice. Nie da się określić liczby zniszczonych w ten sposób nagrań. Każde więc wczesne nagranie na walcu fonografu, czy na 17½-centymetrowej płycie Berliner Patent i Gramophone Typewriter and Sister Co czy 40-centymetrowej Pathé Record, podobnie jak liczne produkty Zonophone, Societ  Italiana di Fonotipia czy Pathé Fr res jest unikatem, każde nagranie liczące ponad 60 lat rzadkością, zaś wiele nagrań sprzed kilkunastu lat będzie poszukiwane w niedalekiej przyszłości, szczególnie u nas. Archiwa, muzea i kolekcje Stanów Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Niemiec i Włoch zachowały liczne cenne nagrania. Polskie zbiory fonograficzne przestały istnieć. Każda z płyt Syreny Grand, Pathé Adama Klimkiewicza czy Polskiej Płyty może być ostatnim egzemplarzem w swym rodzaju. Dokładny opis polskiego przemysłu fonograficznego jest właściwie niemożliwy z braku źródeł katalogowych.

Na stratach fonograficznego zasobu zabytkowego — zwłaszcza ziem polskich — zaważyły również racje polityczne. Pod zaborem działalność wydawnicza — w tym również produkcja płyt — podlegała przepisom cenzury. Liczne nagrania uznane za sprzeczne z rosyjską lub niemiecką racją stanu mogły być tłoczone jedynie poza granicami, w Anglii, Stanach Zjednoczonych lub w Niemczech.

W latach międzywojennych płytoteki operowe gromadzone były przez koneserów, najczęściej w miastach, w których znajdowały się teatry muzyczne. Z miast tych Warszawa została niemal całkowicie zniszczona, a jej zbiory artystyczne rozproszone, Lwów zaś pozostał poza granicami Polski. Nie zachowały się więc

12. Por. J. Łętowski, *Magia czarnego krążka*, Kraków 1981.

13. Triumphplatten A. Frommera, Folien- und Flitterfabrik Hahnau, berlińskiej Diamant — Werkzeugfabrik, czy woskowo-żelatynowe wytwory firmy Kazubek & Zimmermann, Draloton — Dietza & Rittera.

14. Zwane również „Diamond disc” o zapisie wgłębny, odtwarzane podobnie jak wczesne płyty Pathé kulka szafirową.

15. Z nagraniami Marceliny Sembrich i Edwarda Reszkego z lat 1904–1905.

16. Jak Artiphon Eisnera, Beka (Bumb & K nig), Gloria czy Imperial.

17. Carl Lindstr m., Deutsche Grammophon Gesellschaft, Electrola GmbH, Columbia.

kolekcje o wysokiej wartości historycznej ani zasoby towarzystw śpiewających. Kolekcje zajmujące wiele miejsca były ostatnią rzeczą, którą zabieraliby ze sobą właściciele podczas wojennej i powojennej wędrówki ludów. Kruche i nadzwyczaj ciężkie — nie nadawały się do transportu. Znane są jedynie nieliczne przypadki przewozu płyt w mieniu przemieszczającym.

Szkody kulturalne, poniesione w związku lub w wyniku II wojny światowej, okupacji i zmian granic państwowych, nie ominęły również zbiorów fonograficznych — zarówno publicznych (Biblioteka Narodowa, archiwa państwowe, fonoteki towarzystw kulturalnych, zbiory Polskiego Radia), jak i prywatnych. Zmiany granic wschodnich i związane z nimi migracje spowodowały również utratę kolekcji. Nowe władze nie były zainteresowane zachowaniem i tych dowodów obecności polskiej na zajętych dawnych ziemiach wschodnich Rzeczypospolitej. Miary strat dopełniła powojenna polityka kulturalna, uznająca za bezwartościowy prawie cały zarejestrowany dorobek muzyczny Dwudziestolecia. Liczne płyty zachowane w znacjonalizowanych wytwórniach były przetapiane na masę służącą do wtórnej produkcji lub w inny sposób fizycznie zniszczone. Dlatego pierwsze zbiory powojenne powstawały najczęściej z nabywanych przypadkowo zasobów niemieckich magazynów muzycznych. Dzięki temu do dziś łatwiej jest znaleźć koncertowe nagrania wielkich orkiestr pod batutą wybitnych dyrygentów¹⁸ i znakomitych wokalistów europejskich¹⁹ niż płyty polskie i Polski dotyczące. Obecnie nie tylko nagrania Lutni Wielkopolskiej, Polskiej Płyty czy Rudzkiego²⁰ należą do cimeliów; są nimi właściwie wszystkie wczesne nagrania wokalne²¹ i instrumentalne, zarówno zaliczane do klasyki, jak i popularne.

Fakty te obalają całkowicie argumentnikłej wartości historycznej zabytków fonografii. Są one niezastąpionymi dokumentami kultury muzycznej. Badania porównawcze zachowanych utworów pozwalają stwierdzić, że instrumentacja i intonacja utworów była całkowicie odmienna od dzisiejszej. Nawet powszechnie znany *Mazurek Dąbrowskiego* był wykonywany zupełnie inaczej przed I i przed II wojną światową.

IV

Jeżeli przyjmujemy, że ochrona zabytków polega na trwałym zabezpieczeniu ich przed zniszczeniem, uszkodzeniem lub przeniesieniem powodującym utratę lub trwałe uszczerpienie ich wartości; na zapewnieniu

niuwłaściwych warunków przechowywania, ewidencji, rejestracji, dokumentacji i opracowaniu naukowym; na konserwacji zgodnej z wiedzą i zasadami sztuki, a także na popieraniu opieki sprawowanej nad zabytkami przez osoby odpowiedzialne z racji własności lub posiadania zbiorów, okaże się, że w tym względzie obowiązujące prawo i praktyka są wysoce niedoskonałe. Wspecjalizowane muzealnictwo fonograficzne — jak wspomniano wyżej — nie istnieje. Nie zmienia to obowiązku prawnego muzeów, posiadających w zbiorach tego rodzaju eksponaty, zapewnienia im należytego przechowywania, konserwacji i naukowego opracowywania. Trzeba stwierdzić, że żaden z tych obowiązków nie jest należycie wykonywany. Nawet propozycja, by w ustawie wyraźnie sprecyzować zakres ochrony zapisów „na płycie, w taśmie magnetycznej lub filmowej, wraz z urządzeniami służącymi do ich odtwarzania”²², spotkał się w trakcie dyskusji z kuriozalnym argumentem, że przepisu takiego nie można wprowadzić z racji... braku specjalistów!

Gromadzenie płyt ma najczęściej charakter dekoracyjny lub użytkowy. Płyty są zazwyczaj nabywane nie jako obiekty do kolekcji, ale jako źródło muzyki w domu. Większość zbieraczy „starych płyt” kontentuje się posiadaniem jednego gramofonu, najlepiej tubowego, na którym odtwarza przypadkowo kupione, niewłaściwie przechowywane płyty. Stan techniczny aparatów i wielokrotne używanie jednorazowych igieł powoduje niszczenie ścieżki dźwiękowej. Zainteresowania takie najczęściej dotyczą wyłącznie nagrań, rzadziej — ich wykonawców, a najrzadziej technik nagrania. Podobne uwagi można odnieść do zbiorów płyt 33-obrotowych, wynikających z zainteresowań muzycznych ich właścicieli. W miarę doskonalenia jakości nagrań, zastępują je płyty kompaktowe. Również zmiany gustów muzycznych powodują usuwanie niemodnych nagrań w miarę dorastania ich konsumentów. Ponieważ w Polsce płyty mają wartość rynkową, będącą znikomym ułamkiem ceny płaconej za nie uprzednio, notuje się zainteresowanie nimi nieporównywalnie nikłe w stosunku do ich wartości historycznej. Brak rynku antykwarycznego przygotowanego do obrotu zabytkami fonografii wynika nie tylko z niskiego poziomu wiedzy w tym przedmiocie. Nieznane są przypadki licytowania na aukcjach choćby najrzadszych nagrań. Obrót pojedynczymi płytami i ich zbiorami koncentruje się na targach staroci i bazarach, na których coraz rzadziej można znaleźć okazy cenne i nienaganne technicznie.

18. Leo Blecha, Wilhelma Furtwänglera, Wilhelma Mengelberga, Artura Nikischa i Leopolda Stokowskiego.

19. Przykładowo: Nellie Melby, Emmy Destinn, Amelity Galli-Curci, Geraldiny Farrar, Almy Glück, Mattia Battistiniego, Ricarda Stracciariego, a zwłaszcza Enrica Caruso.

20. Jedynej firmy polskiej, która w okresie międzywojennym rejestrowała głosy artystów scen, recytacje poetyckie i aktualne nagrania polityczne.

21. Władysława Floriańskiego, Janiny Korolewicz, Heleny Tracewskiej, Marcela Eile-Sowilskiego, Stanisława Boguckiego, Józefa Manana, Ignacego Dygasa czy Adama Didura.

22. Projekt autorski ustawy o ochronie zabytków z 1996 r.

Do niedawna nagrania wybitnych wokalistów, instrumentalistów, a także modnych zespołów były dostępne jedynie za granicą. Ich ceny ograniczały możliwości nabywców polskich. Kolekcjonerzy zachodni byli natomiast zainteresowani dawnymi nagrańmi wokalnymi, które nie bez trudności można było jednak znaleźć. Dość charakterystycznym przejawem pozorowanej działalności polskich służb ochrony zabytków i jeszcze mniej do tego przygotowanych służb celnych, było zakazywanie wywozu za granicę jakichkolwiek płyt gramofonowych wyprodukowanych przed zakończeniem II wojny światowej. Podstawę zakazu stanowił dość wątpliwy prawnie przepis art. 41 ust. 1 ustawy z 15 lutego 1962 r. o ochronie dóbr kultury, mówiący że „*wywóz dóbr kultury za granicę jest zakazany*”. Z art. 42 tej ustawy wynikało, że zakaz ten nie obejmuje „*dział rzemiosła i przemysłu artystycznego utworzonych po dniu 9 maja 1945*”. Interpretacja gramatyczna przepisu pozwalałaby na zastosowanie ograniczeń wywozowych najwyżej w stosunku do niektórych aparatów grających wyprodukowanych przez zakłady rzemieślnicze. Pojęciu „dział rzemiosła i przemysłu artystycznego” nie da się w żaden sposób przyporządkować obiektów fonograficznych. W świetle art. 4 ustawy „*ochronie prawnej podlegają dobra kultury zwane w ustawie zabytkami: wpisane do rejestru zabytków, znajdujące się w muzeach oraz inne, jeżeli ich charakter zabytkowy jest oczywisty*”. Dwoistość terminologiczna „zabytek — dobro kultury”²³ nie ułatwia wykładni i z obowiązujących przepisów nie da się wywieść ograniczenia praw właścicielskich do przedmiotów nie wpisanych do rejestru lub inwentarza muzeal-

nego, o nieznanym organom ochronnym wartościach. Trudno też ocenić jednoznacznie, czy ich zatrzymanie w kraju spowoduje lepszą ochronę.

Nie oznacza to wcale, że problemy obrotu i wywozu zagranicznego zabytków fonografii nie zasługują na uwagę. Przepisy ustawodawstwa ochronnego muszą zostać zmienione nie tylko w wątpliwej racji „standardów europejskich”, które w tej dziedzinie nie istnieją. Swoboda obrotu towarami i usługami, przewidziana w art. 30 i 34 Traktatu Rzymskiego, jest ograniczona art. 36 jedynie w stosunku do „*chronionego dziedzictwa narodowego o wartościach artystycznych, historycznych i archeologicznych*”. Użycie określenie „dziedzictwa narodowego” rodzi dodatkowe komplikacje, gdyż trudno za takie uznać — zatrzymywane dotąd w wywozie — płyty z nagrańmi wokalistów rosyjskich, włoskich i niemieckich. Pewne jest, że utrzymanie klauzuli generalnej zakazu wywozu dóbr wytworzonych przed 9 maja 1945 r. nie jest uzasadnione interesem ochrony. Jest oczywiste, że nadmierna liberalizacja wywozu może być niekorzystna dla ochrony narodowego zasobu zabytkowego. Zgodne z zaleceniami UNESCO byłoby przyjęcie ograniczenia wywozu wytworów przemysłu liczących ponad 75 lat. Zasadnicze znaczenie ma jednak w tej dziedzinie zainteresowanie organów administracji kulturą i samorządów liczącymi się prywatnymi kolekcjami fonograficznymi, tym bardziej że są one nieliczne. W przeszłości ze zbiorów prywatnych powstawały wielkie muzea publiczne. Szansa ta nie powinna być zmarnowana, zanim prywatne fonoteki o dużej wartości historycznej, artystycznej i naukowej zostaną po raz kolejny rozproszone.

23. Na problem ten zwracałem uwagę w art. *Zabytek — pamiątka czy dobro kultury?*, „Ochrona Zabytków” 1993, nr 3, s. 261–264.

The Protection of Old Phonographic Records

The article considers gramophone and phonograph recordings of the „standard type” (78 rpm), made in 1878-1945 with acoustic and electric systems. Such recordings should be protected primarily for historical reasons in their capacity as musical illustrations of the epoch in which they were produced. Wartime devastation, the flow of time and ordinary mechanical usage are the reasons why the majority of recordings from 1890-1918 are unique; later recordings are also often represented by single examples. The situation

is not much better as regards so-called talking machines. The author draws attention to the fact that Poland has no phonographic museums, and that the resources of the National Library, the Museum of Technology and music museums are haphazard. Furthermore, museum and conservation courses do not include a phonographic specialisation, and protection regulations remain far from perfect. The presented study is dedicated to Prof. Janusz Łętowski (1939-1999), outstanding musicologist and lawyer.