

Dekonstrukcija autorstva u popularnoj glazbi

Bišćan, Emil

Master's thesis / Diplomski rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:959063>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-09**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Diplomski studij kulturologije

Emil Bišćan

Dekonstrukcija autorstva u popularnoj glazbi

DIPLOMSKI RAD

Rijeka, 2015.

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Diplomski studij kulturologije

Emil Bišćan

Dekonstrukcija autorstva u popularnoj glazbi

DIPLOMSKI RAD

Mentorica:
dr. sc. Diana Grgurić

Rijeka, 2015.

Sadržaj

| | | |
|----------|--|----|
| 1 | Uvod | 1 |
| 2 | Povijest pojma autor | 3 |
| 2.1 | Auktor | 4 |
| 2.2 | Autor | 5 |
| 2.3 | Autor »genij« | 5 |
| 2.4 | Suvremene teorijske misli o autoru | 7 |
| 3 | Kratak povijesni pregled razvoja autorskoga prava | 10 |
| 3.1 | Počeci pravnih legislativa autorskih prava | 11 |
| 3.2 | Usklađivanje zakona na svjetskoj razini | 13 |
| 3.2.1 | Pariška konvencija 1883. godine | 13 |
| 3.2.2 | Bernska konvencija 1886. godine..... | 13 |
| 3.2.3 | WIPO | 14 |
| 3.2.4 | Današnja definicija autorskoga prava ili copyright | 15 |
| 4 | Popularna glazba i autorstvo | 17 |
| 4.1 | Popularna glazba..... | 17 |
| 4.2 | Sociološki aspekt autorstva u popularnoj glazbi..... | 21 |
| 4.3 | Glazbenoumjetnički aspekt autorstva u popularnoj glazbi – proces stvaranja glazbenoga djela | 23 |
| 4.3.1 | Prikaz procesa stvaranja pjesme | 26 |
| 5 | Popularna glazba i autorska prava (odnos detalja i cjeline) | 34 |
| 5.1 | Kratak opis odnosa pravne legislative prema sudionicima u procesu stvaranja pjesme | 36 |

| | | |
|----------|---|-----------|
| 5.2 | Slučaj »Blurred lines«..... | 37 |
| 6 | Kreativne industrije današnjice i autorstvo..... | 40 |
| 6.1 | Kulturne industrije: sociološka perspektiva..... | 40 |
| 6.2 | Kreativne industrije: ekonomska perspektiva..... | 44 |
| 7 | Tehnologija, DJ i novi izazovi autorstva u današnjoj popularnoj glazbi..... | 49 |
| 7.1 | Utjecaj tehnologije na autora i kreativni proces stvaranja glazbe kroz povijest popularne glazbe | 49 |
| 7.2 | Autor elektroničke glazbe | 54 |
| 8 | Zaključak | 59 |
| 9 | Literatura..... | 61 |

Sažetak

Ovaj diplomski rad bavi se pitanjem autorstva u popularnoj glazbi. Sam pojam autorstva je vrlo problematičan jer se poimanje autorstva kroz povijest mijenjalo i danas se još uvijek mijenja. U ovom radu su prikazana poimanja autorstva iz nekoliko različitih perspektiva, kao što su umjetnička, povijesna, pravna, industrijska i tehnološka. Sve ove perspektive su razmatrane u korelaciji sa autorstvom u popularnoj glazbi. U povijesnoj perspektivi objašnjeno je kako se poimanje autora mijenjalo kroz povijest, kako bi se ta poimanja mogla dovesti u odnos sa problematikom autorstva u popularnoj glazbi danas. U centralnom djelu ovog rada prikazano je poimanje autorstva unutar popularne glazbe kroz sociološku i glazbeno umjetničku perspektivu. U pravnoj perspektivi je objašnjeno kako su kreirani zakoni o autorskim pravima i kakav utjecaj imaju na kreativne prakse u popularnoj glazbi. Popularna glazba je danas dio sektora kreativnih industrija i proizvodi proizvode, uglavnom, za zabavu. U ovom radu je pojašnjeno što su to kreativne industrije i koja je pozicija autora glazbe unutar industrije. Najveći utjecaj na popularnu glazbu i autorstvo ima razvoj tehnologije te je u ovom radu pojašnjeno kako tehnologija utječe na kreativne autorske prakse i do kakvih je bitnih promjena u popularnoj glazbi došlo upravo radi razvoja tehnologije.

Ključni pojmovi: *autor, popularna glazba, tehnologija, kreativne industrije, zakon o autorskom pravu, kreativnos*

Summary

This thesis deals with the question of authorship in popular music. The notion of authorship is very problematic because the comprehension of authorship through history changed and is still changing today. This work shows the comprehension of authorship from several different perspectives, such as artistic, historical, legal, industrial and technological. All of these perspectives are considered in correlation with authorship in popular music. From the historical perspective it is explained how the comprehension of the author has changed throughout history, so it could be compared with the problems of authorship in popular music today. The central part shows the comprehension of

authorship in popular music through the sociological, musical and artistic perspective. The legal perspective explains the creation of copyright laws and the impact they had on the creative practices in popular music. Popular music is now part of the creative industry sector and manufactures products mainly for entertainment. This thesis clarifies what exactly creative industries are and what is the position of musical authors within the industry. The greatest impact on development of popular music and authorship had the development of technology and this thesis explains how technology affected the author's creativity and what important changes did the development of technology bring in popular music.

Key words: *author, popular music, technology, creative industries, copyright law, creativ*

1 Uvod

U ovom radu ću rekonstruirati osnovne karakteristike autora i objasniti njegove funkcije u području glazbenog stvaralaštva, prije svega, s naglaskom na područje popularne glazbe. Kako bih to što uspješnije učinio, odlučio sam promatrati autora, autorstvo i proces nastajanja djela iz različitih perspektiva, a to su povijesna, pravna, produkcijska i perspektiva kreativnih industrija. U poglavlju *Povijest pojma Autor* baviti ću se problematikom poimanja autora kroz povijest, obuhvaćajući različitost funkcija autora u kontekstu povijesnog razvoja društva. U poglavlju *Kratki povijesni pregled razvoja autorskog prava* moj se fokus usmjerava na zakon o autorskom pravu i temeljne premise na kojima je zakon nastao. Nakon kratkog prikaza nastanka autorskog prava prikazati ću problematiku autorstva u popularnoj glazbi u poglavlju *Popularna glazba i autorstvo*. Pokušati ću definirati popularnu glazbu i ulogu autora u popularnoj glazbi te kako se autor percipira s obzirom na proizvodnju popularne glazbe. Kako bi što bolje locirao autora ili autore u popularnoj glazbi, prikazati ću dvije perspektive proučavanja autorstva u popularnoj glazbi. To su sociološka perspektiva i umjetnička perspektiva. Unutar umjetničke perspektive pokušati ću objasniti što je to uopće kreativnost te ću prikazati cijeli kreativni proces nastajanje jedne pjesme. U tom procesu mogao bih pronaći odgovor na to tko je to autor u popularnoj glazbi i koje su njegove funkcije, te odgovor na pitanje sudjeluje li u kreativnom procesu stvaranja popularne glazbe jedan ili više autora. Nakon kratkog prikaza razvoja nastanka autorskog prava i nakon što ću iznijeti problematiku autorstva unutar popularne glazbe, u poglavlju *Popularna glazba i autorska prava* pokušati ću locirati točke u kojima se glazbene prakse i pravna legislativa podudaraju ili razilaze. Opisati ću na koji je način uređena raspodjela autorskih i izvođačkih prava kao materijalna nagrada za autorski rad i sudjelovanje u procesu stvaranja glazbe. Na primjeru slučaja *Blurred lines* vidjet ćemo kako pravna legislativa funkcionira u praksi. U poglavlju *Kreativne industrije današnjice i autorstvo* pojasniti ću što su to kreativne industrije i kako su nastale. Govoriti ću o načinu na koji se isprepliću kreativne industrije i popularna glazba te zašto su kreativne industrije važne za shvaćanje uloge autora unutar popularne glazbe. Glavno pitanje koje se postavlja u odnosu kreativnih industrija i autorstva u popularnoj glazbi je položaj

umjetnika, to jest autora unutar industrijske proizvodnje i kako tržište i industrija mogu utjecati na kreativni rad autora popularne glazbe. U poglavlju *Tehnologija, DJ i novi izazovi autorstva u današnjoj popularnoj glazbi* ću prikazati kako je razvoj tehnologije utjecao na razvoj popularne glazbe i njene estetike. Osvrnut ću se na neke osnovne povijesne točke u kojima je tehnologija promijenila samu glazbu. Na kraju ću objasniti kako digitalna tehnologija utječe na sami kreativni proces stvaranja glazbe i koje je sve nove mogućnosti ta tehnologija donijela, te kako je digitalna tehnologija utjecala na glazbu kao umjetnost, a s time i kako je utjecala na autora i autorstvo u popularnoj glazbi.

Cilj ovog rada je prikazati problematiku kreativnog autorskog stvaralaštva unutar popularne glazbe te je sagledati kroz prizmu drugih polja koja su bitna za razumijevanje autorstva kao što su pravo, industrija i razvoj tehnologije. Namjera mi je otkriti je li poimanje autora danas isto kao i poimanje autora u prošlosti i kako se poimanje autora kroz povijest mijenjalo te mogu li se karakteristike autora popularne glazbe uklopiti u neku od već postojećih ideja o autorstvu. Također cilj mi je otkriti podudara li se koncepcija autora unutar pravne legislative sa glazbenim praksama, na koji se način reguliraju autorska prava i kako zakon utječe na autorstvo u glazbi. Uz to, Jedan od ciljeva je otkriti kako razvoj tehnologija utječe na autora i kreativno stvaralaštvo u popularnoj glazbi. Razmatrajući sve ove perspektive, pokušati ću zahvatiti što veći opseg fenomena koji su vezani uz autorstvo u popularnoj glazbi.

2 Povijest pojma autor

Promatranje povijesnog presjeka razvoja autorstva i nastanka pojma autor uključivalo je sljedeća pitanja: Kako je pojam nastao? Koje su povijesne okolnosti utjecale na shvaćanje autora i njegova djela? Kako se mijenjalo značenje autora kroz povijest? Koja su današnja pitanja ostala otvorena u vezi s pojmom autor? Nastanak i povijest samog pojma mogu puno pridonijeti našem shvaćanju svih problema vezanih uz autorstvo umjetničkih djela i status autora danas.

Povijest autora seže u davnu prošlost i veže se, ponajprije, uz pisce priča i pjesama. Povjesničarka N. S. Gill u svom članku *Who Was the First Named Author?* govori kako je Shin-eqi-unninni, za kojeg se smatra da je napisao ep o *Gilgamešu*, prvi poznati autor u povijesti. Pretpostavlja se da je Gilgameš živio oko 28. stoljeća pr. Kr. i da je u tom periodu živio i Shin-eqi-unninni (Gill, 2015). Za Shin-eqi-unninnija ne može se sa sigurnošću reći da je napisao ep i kada ga je točno napisao. Prema dostupnim podacima, prvim autorom, točnije autoricom, smatra se Enheduanna. Joshua J. Mark u svom članku *Enheduanna* kaže da je prva osoba koja je potpisala svoja djela bila pjesnikinja Enheduanna koja je živjela u 23. stoljeću pr. Kr. na području Sumera (Mark, 2014).

Iako su ljudi od najranijih vremena svojim potpisom jamčili autentičnost i originalnost svoga djela, koncept autora i autorstva počeo se problematizirati relativno nedavno, a glavni je pokretač za detaljnija razmišljanja o autoru nagli razvoj tehnologije koji se dogodio krajem 19. i početkom 20. stoljeća.

Može se reći da, povijesno gledano, postoje dva koncepta autora. Autor kao osamljeni kreativni genij i autor kao suradnik (Diakopoulos, Luther, Medynsky, Essa, 2007:133). Ovisno o aktivnosti i primjeni, značenje pojma autora povezuje se s inicijativom, autonomijom, inventivnošću, kreativnošću, autoritetom i originalnošću (Pease, 2006:263). Dok autor genij ima potpunu autonomiju nad kreativnim procesima i svojim djelom, autor suradnik stvara svoja djela procesom posredne ili neposredne suradnje s drugim autorima.

2.1 Auktor

Za početak proučavanja pojma autor najbolje je pogledati etimološke korijene same riječi. Riječ *autor* nastaje iz srednjovjekovne riječi *auctor* koja označava pisca čije se riječi cijene i kojima se vjeruje. Riječ *auctor* ima etimološke korijene u latinskim riječima *agere*, djelovati ili izvoditi; *auieo*, vezati; *augere*, rasti; i iz grčke riječi *autentim*, autoritet (Pease, 2006:264). Iz etimologije riječi može se zaključiti kako pojam autor upućuje na autoritet uz kojeg se vežu određena značenja. Takvo poimanje autora povezuje se više uz vjerodostojnost iskaza osobe koja je nešto tvrdila i kojoj se vjerovalo, bez obzira na istinitost i provjerenost tvrdnje. U srednjem vijeku svaka je znanost imala svog autora, tj. osobu koja je postavila osnovna pravila za svaku zasebnu disciplinu; Aristotel za dijalektiku, Konstantin za medicinu, Ptolomej za astronomiju, Biblija za teologiju i Boetije za aritmetiku (Pease, 2006:264). Dakle, srednjovjekovno poimanje autora, tada auktora, više se vezalo uz osobu koja je bila znalac u određenom »znanstvenom« području. Ta je osoba određivala pravila po kojima bi se određeni aspekti ljudskog života poštovali i provodili. U srednjem vijeku bilo je važno, u prvom redu, »tko govori«. Autori su utvrđivali temeljna pravila i načela za određene discipline (dijalektiku, medicinu...) i predstavljali moralni i politički autoritet srednjovjekovne kulture (Pease, 2006:264).

Donald E. Pease smatra kako ideja autorstva i autora ima dugu i problematičnu genealogiju. U svom članku, koji se naziva *Autor*, govori kako se u svojim počecima, termin *autor* naizmjenično koristio s terminom koji mu je prethodio, a to je prije spomenuti *auktor*. Termin *auktor* ne uključuje inventivnost, kao što ju je podrazumijevala riječ *autor* (Pease, 2006:263). Inventivnost podrazumijeva izumiteljski dar, stvaralačku fantaziju i sposobnost iznalaženja.¹ U samim počecima razmatranja pojma susrećemo se s problematikom koja se cijelo vrijeme provlači kroz sve radove o autoru, a to je pitanje je li autor »bog« koji stvara nešto iz ničega ili je autor kreativni pojedinac koji stvara lijepa umjetnička djela kombinirajući pojedinačne fragmente, izvlačeći ih iz društva i svoje društvene pozadine, s ciljem oblikovanja cjeline kao vrijednosti novoga značenja.

¹ Invencija: izumiteljski dar, stvaralačka fantazija, sposobnost iznalaženja; domišljatost, duh (<http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search>).

2.2 Autor

Za daljnji razvoj pojma *autor* ključno je otkriće Novoga svijeta, Amerike. Tim događajem autori, tada auktori, imali su zadaću objašnjavanja novih nepoznatih pojava i stvari koje su dolazile iz novoga svijeta. Auktori su bili ti koji su novootkrivenim pojavama, biljkama i životinjama davali nazive često ih posuđujući od domorodaca (Pease, 2006:266). Iz navedenoga može se zaključiti kako su tadašnji autori, od osoba koje su imale božansku moć stvaranja i određivanja znanja, postupno prešli u osobu koja je komunicirala između već postojećih pojava i vlastitog razumijevanja tih pojava. Dakle, počeli su kombinacijom znanja stvarati nove pojmove i nova znanja. Tu dolazimo do, prethodno spomenutog, poimanja autora kao suradnika, osobe koja kombinacijom svojih i tuđih znanja dolazi do novih spoznaja. U doba renesanse pojavljuje se autor koji, za razliku od auktora koji je svoj autoritet zasnovao na božanskom otkrivenju, svoj autoritet zasniva na riječima i pričama koje je sam složio. Točnije, autor iskorištava diskontinuitet između novoga svijeta i riječi drevnih knjiga kako bi svoje riječi predstavio kao neupitno kulturološki jake da predstavljaju nešto novo (Pease, 2006:266). Može se reći da autori ovise o novim otkrićima u novim zemljama koja prezentiraju u svojim matičnim krajevima te na taj način grade bazu za izgradnju svoga statusa u društvu, svoj autoritet.

2.3 Autor »genij«

Nakon otkrivanja Novoga svijeta, i uz pomoć djelovanja autora, europsko društvo postupno se mijenjalo od feudalnog, agrikulturnog preko ekonomskih i političkih promjena do demokratskog i pretežno industrijski organiziranog društva. Autor prestaje biti dio emergentnoga kulturnog procesa (Pease, 2006:267). Izgubila se, naime, potreba da autor objašnjava svijet i daje imena novim i nepoznatim stvarima i pojavama; zbog toga autor traži nove izazove u izmišljanju novih svjetova i novih pojava unutar tih izmišljenih svjetova. Gradeći nove fiktivne svjetove, autor se približava srednjovjekovnom auktoru. S takvom promjenom okolnosti pojam *autora* počinje se vezivati za pojam *genij*. Slično kao i srednjovjekovni auktor, genij kreira bazu svoga rada po zakonima stvoritelja, za razliku od autora. Dok je autor stvoren unutar kulture

koju je on sam pomogao razviti, genij se smatra drukčijim od ostatka kulture. Genij stvara svoje djelo idejama iz svoje mašte. Rad genija smatra se prilično autonomnim, a rezultat njegova rada je njegovo vlasništvo, kao i njegov mentalni materijal pomoću kojeg je stvorio novo djelo. Ta ga činjenica odvaja od ostatka industrijskog društva u kojemu radnici koji stvaraju robu nisu niti vlasnici materijala za izradu, niti su vlasnici proizvoda koji su stvorili (Pease, 2006:267).

Nakon pojave autora genija, postavke ideje o tome što autor jest i koje su karakteristike osobe, odnosno kako se definira njegov rad, ne mijenjaju se do današnjih dana. Autorom se smatra osoba koja razvija vlastiti idejni koncept u oblikovanju i stvaranju novih vrijednosti. Takvo shvaćanje autora i autorstva postaje temelj za konstrukciju zakona o autorskim pravima i temelj za recentne filozofske debate o pitanju autora u odnosu na umjetnost, razvoj tehnologije i zakone. David Šporer u svom članku *Autor, autorska prava i originalnost: invencija ili inovacija* promatra tu problematiku o konstruiranju autora i kaže:

...dok su od antike preko renesanse pa sve do 18. stoljeća originalnost i kreativnost jednostavno bile vezane uz formulacije, stil i konkretno oblikovanje modela, njihova pretakanja u određene riječi, kasnije, od kraja 18. stoljeća i pojavom romantizma, originalnost prestaje biti invencija i počinje se shvaćati kao inovacija. Srednjovjekovna i renesansna kultura imitacije, formula i ponavljanja obrazaca prepušta mjesto kultu individualnosti i genija, kulturi koja ideal originalnosti definira kao odstupanje od obrazaca, uzora i modela i kao suprotnost imitaciji (Šporer, 2008:6).

Od pojave romantizma i romantičarskog poimanja autora pa do danas, autor je genij koji stvara nešto potpuno novo, nešto što dosad nije nikada postojalo.² Takvim poimanjem autora mijenja se i shvaćanje kreativnosti i originalnosti. Kreativnost i originalnost sada se shvaćaju kao kršenje pravila u korist inspiracije čiji se izvor internalizira, pa inspiracija postaje nešto što dolazi iz autora, a ne iz nekoga drugog izvora. Time se originalnost počinje vezivati uz individualnost i vlasništvo (Šporer, 2008:6).

² Genij je onaj koji ima vrlo velike duhovne i umne sposobnosti, veliki stvaralački um; genijalac (Hrvatski jezični portal: <http://hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search>).

Glavni prigovor romantičarskom poimanju autora je taj da uveličava ideju individualnog truda do tog stupnja da često ne uspijeva prepoznati, pa čak i potiskuje činjenicu da umjetnici, pisci i autori općenito kreiraju svoju ideju nadovezujući se na već stvorena tuđa djela (Diakopoulos, Luther, Medynsky, Essa, 2007:133). Upravo na tragu takvih promišljanja teoretičari strukturalizma razvili su teoriju »intertekstualnosti« prema kojoj sve prakse označavanja čine mrežu tekstova. U skladu s novim uvjetima shvaćanja stvari, pojam se autorstva »rastače« i neizbježno preispisuje³.

2.4 Suvremene teorijske misli o autoru

Kao što se može zaključiti iz prethodnoga, opseg značenja pojma autor i određenje njegove funkcije moraju se promatrati kroz prizmu društva. Kako u prošlosti, tako i danas, funkcije autora i društvena percepcija autorstva neprestano se mijenjaju u zavisnosti od stupnja razvoja tehnologije i kulture rada. Kontinuitet promjene, na taj način, imanentno utječe na stalno preoblikovanje profila autora – redefiniciju njegove funkcije i značenja – koje je duboko uvjetovano složenošću svih uključivih procesa koji tvore društvo.

Prakse u umjetnosti i načini diseminiranja i konzumiranja umjetnosti, gledano kroz povijest, pokazuju kako su pristupi autorstvu gotovo u pravilu klizavi tereni. Primjer jednoga takvog pristupa pruža se u eseju *Smrt Autora* Rolanda Barthesa koji kritički promišlja ulogu autora u književnosti i umjetnosti s obzirom na povijesnu situaciju u kojoj je, kako on kaže, sve već napisano. Autorova jedina moć je rekreiranje već napisanog i suprotstavljanje jednoga teksta drugome (Barthes, 1977:146).

Barthes smatra :

Autor, kada bi u njega vjerovali, uvijek je shvaćen kao prošlost svoje knjige: knjiga i autor automatski stoje na jednoj te istoj liniji podijeljenoj na prije i poslije. Autor njeguje svoju knjigu, živi za nju, može se reći da on postoji prije

³ **Intertekstualnost** (francuski *intertextualité*, od inter- + tekst), termin koji se u književnoj teoriji pojavio 1960-ih, a kojim se označuju odnosi među tekstovima. Nastao je u trenutku krize značenja, samostalnosti i referentnosti teksta, kada se on pretvara u »otvoren« fragment slobodan za odnose s drugim tekstovima. Intertekstualno se djelo zato može promatrati kao presjecište većega spleta tema, kodova i postupaka. Prema R. Barthesu, svaki je tekst intertekst, jer se u njemu nalaze elementi prijašnjih tekstova i okolišne kulture. Nasuprot tradicionalnu mišljenju da je značenje svakoga teksta autonomno, pojam intertekstualnost ustraje na isprepletenosti te međusobnoj prožetosti i zavisnosti značenja (<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27671>).

nje. Odnosi se prema svome djelu kao otac prema svome djetetu. U potpunoj suprotnosti, moderni je skriptor rođen zajedno sa tekstom i nije označen kao nešto što prethodi tekstu⁴ (Barthes, 1977:145).

Barthes uvodi pojam *skriptor*. Taj pojam može se usporediti s prije spomenutim renesansnim autorom kojeg bih nazvao kreatorom-kombinatorom jer stvara nova značenja tako da komunicira novo i staro. Dakle, kreira svoje djelo kombiniranjem stvarnih modela i predložka iz kojih nastaje potpuno novo djelo. Taj zaključak može se izvući iz ove Barthesove rečenice:

Znamo da sada tekst nije linija riječi koja otpušta jedno »teološko« značenje već je višedimenzionalni prostor u kojem se razna pisanja, nijedno od njih originalni, miješaju i sukobljavaju. Tekst je tkivo citata izvučenih iz bezbrojnih centara kulture ⁵(Barthes, 1977:146).

Barthes smatra da ako tekst nužno pripada autoru, onda se tekst ograničava zatvaranjem u okvire autorovih perspektiva. S druge strane, dati djelo čitatelju znači pretvoriti ga u tekst suvremenoga skriptora i prepustiti potpunoj slučajnosti, neponovljivosti i trenutačnosti individualnog pisanja i čitanja (Barthes, u Šporer, 2007:53). Iz tih Barthesovih teza posve je razvidno da se kut promatranja promijenio u odnosu na romantizam.

Današnji se umjetnici u svojim djelima uvijek referiraju na neko drugo djelo. Njihova su djela i plod njihove mašte i plod nasljeđa, misli i djela. Također, umjetnici koriste forme i tehnike koje su naučili od prijašnjih umjetnika. Može se reći da se umjetnost danas više povezuje s invencijom nego s inovacijom. Barthes na kraju svoga eseja autora proglašava mrtvim. Na taj način prednost kreatorova značenja doznačena je čitatelju. U procesu čitanja, čitatelju uvijek nedostaje dio konteksta koji posjeduje autor. Čitatelj te praznine popunjava svojim kontekstom te na taj način djelu daje novo značenje. Takva nova interpretacija, davanje novoga značenja, može se razlikovati od

⁴ The Author, when believed in, is always conceived of as the past of his own book: book and author stand automatically on a single line" divided into a *before* and an *after*. The Author is thought to *nourish* the book, which is to say that he exists before it, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child. In complete contrast, the modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing.

⁵ We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.

prvotne autorove ideje. Na taj način čitatelj preispisuje tekst nužno stvarajući novi tekst. Zbog toga Barthes proglašava autora mrtvim, a moć kreiranja konačnog značenja teksta pripisuje čitatelju.

Iako bi se s takvim Barthesovim stavovima lako mogli složiti, Foucault nudi malo drugačiji pogled na pitanje autora u svom eseju *Što je autor?* Foucault vidi opstanak autora u njegovim funkcijama.

Funkcija autora klasificira tekstove time što određuje njihov status, što diskurse dijeli na važne i nevažne, svakodnevne prolazne, za razliku od onih koji se pamte i čuvaju (Šporer, 2007:57).

Foucault govori kako je ime autora bitno za razumijevanje djela, ali i kako je autorovo ime vrlo problematično. Ime autora nam daje određeni kontekst djela. Činjenica da diskurs ima autorovo ime ukazuje nam na to da taj diskurs nije običan svakodnevni govor koji dolazi i odlazi niti da je nešto što se odmah može konzumirati. Naprotiv, to je govor koji se mora shvatiti na određen način, te koji u određenim kulturama ima i određeni status (Foucault, 1998:211).

Autor nije bitan samo kako bi proizveo novo djelo i njemu dodijelio određeni kontekst, već na temelju postojećeg djela nekog autora može drugi autor razviti svoju kreaciju.

Tako Foucault upozorava na neka djela koja su »bitnija« od drugih jer služe kao temelj za određivanje ideologije i stila pisanja.

S razmišljanjima o Foucaultovu poimanju autora moguće je zaključiti da se pojam »autor« kroz povijest mijenjao od sveznajućih mudraca do Barthesova mrtvaca. No, bez obzira na mijene shvaćanja pojma, pitanje autora kontinuirano opstaje vođeno stalnom težnjom društva za definiranjem toga specifičnog polja ljudskog rada.

3 Kratak povijesni pregled razvoja autorskoga prava

U ovom dijelu rada želio bih prikazati problematiku autorstva kroz povijest zakona o autorskom pravu. Pitanja koja se nameću su sljedeća: Pruža li zakon odgovore na pitanje tko i što je autor? Koje su karakteristike novoga umjetničkog djela? Omogućava li zakon zaštitu djela u svrhu njegova ispravnog korištenja ili tom zaštitom ograničava nove umjetničke prakse?

Pravna regulacija autorskoga djela potvrđuje i značenje samog autora i njegova rada u društvu, umjetnosti i industriji. Na temelju autorova imena djela mogu biti zaštićena. Djelo kojemu je autor nepoznat smatraju se javnim dobrom. S pravnog aspekta određeno se djelo ne može zaštititi od kopiranja i posuđivanja ako iza tog djela ne stoji ime autora, a u današnje vrijeme i izdavača. Iako ljudi već više od četiri tisuće godina svoja djela potpisuju, tj. autoriziraju, potreba da se autorstvo uvrsti u pravnu legislativu pojavila se tek krajem 18. i u prvoj polovici 19. stoljeća, u razdoblju kada se u umjetnosti pojavljuje romantizam. Romantizam je umjetnički pravac u kojemu se na autora gledalo kao na genija, tj. autor je bio izvor svih značenja u umjetničkom djelu. Molly Nesbit smatra da kako bi izmjerili cijeli opseg autorstva, nužno je izaći iz autorove »kuće«. Mora se pronaći pouzdan standard za mjerenje toga opsega. Takav standard postoji i pronalazimo ga u zakonu (Nesbit, 2006:248). Iako se ta tvrdnja čini logičnom, mislim da je zakon o autorstvu doveo do još veće pomutnje o pojmu autora i autorstva. U zakonu se definiraju pojmovi autora i autorskog djela, ali same definicije ostaju isprazne i netemeljite te ne daju odgovore na postojeća problemska pitanja u vezi s autorom⁶ i autorskim djelom⁷.

⁶ Autor djela je fizička osoba koja je autorsko djelo stvorila (Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima str. 4).

⁷ Autorsko djelo je originalna intelektualna tvorevina iz književnoga, znanstvenog i umjetničkog područja koja ima individualni karakter, bez obzira na način i oblik izražavanja, vrstu, vrijednost ili namjenu ako ovim Zakonom nije drukčije određeno (Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima str. 3).

3.1 Počeci pravnih legislativa autorskih prava

David Stopps upozorava kako se prva legislativa o autorskim pravima pojavljuje u Engleskoj 1710. godine, koju kasnije slijede Francuzi 1791. i 1793. godine (Stopps, 2011:26). Prvi pravni akt u Engleskoj 1710. godine popularno je nazvan »Anin statut«, jer je nastao u doba vladavine kraljice Ane. Taj statut daje autorima knjiga pravo da samo oni i izdavač kojeg odaberu imaju pravo tiskati, izdavati i prodavati knjigu koju je autor napisao. To pravo traje četrnaest godina nakon čega djelo spada u javno dobro⁸.

Prvu opsežnu pravnu legislativu o autorskim pravima kreirali su Francuzi. Prema Molly Nesbit, francuski zakon o autorskim pravima vuče korijene iz doba revolucije, točnije iz 1791. i 1793. godine. Nakon tog datuma zakon je dva puta prerađivan, 1957. i 1985. godine (Nesbit, 2006:248). Po tome što je zakon bio čak dva puta prerađivan, može se zaključiti da prvotni zakon nije na adekvatan način pokrивao sve aspekte autorstva te ga je bilo potrebno mijenjati. Zakon iz 1791. godine bio je prvi pokušaj inkorporacije autorstva u pravnu legislativu pa se moglo očekivati de će se morati doradivati i mijenjati s obzirom na promjene koje se s vremenom pojavljuju u umjetničkim praksama. Nesbit kaže:

Zakon iz 1793. daje autoru privilegiju koju običan čovjek nije mogao uživati. Autori svih vrsta, od pisaca, kompozitora i slikara, uživaju doživotno pravo na prodaju i distribuciju svojih djela na teritoriju republike Francuske. Autori su imali pravo ubirati plodove svoga rada čak i kada je njihovo djelo prodano nekome drugome⁹ (Nesbit, 2006:248).

Dakle, prvi put u povijesti autor nekog djela, temeljem zakona, ostvaruje novčanu dobit za svoj kreativni rad. Uz to, samo autor može prodavati svoje djelo te i na taj način zarađivati. Već u prvom zakonu o autorskim pravima može se uočiti da je prvenstveni cilj toga zakona zarada i zaštita prava na zarađivanje a ne zaštita djela, što je, po mom mišljenju, bitan propust. No, propusta ima još. Jedan je od njih da izjednačava sve vrste umjetnosti i sve estetske razine umjetnosti. Nesbit kaže kako zakon nikada nije pokušao

⁸ Anin statut: <http://www.copyrighthistory.com/anne.html>.

⁹ The law of 1793 gave authors privileges that ordinary men did not enjoy: The authors of every kind of writing, the composers of music, the painters and draughtsmen who have their paintings and drawings engraved, will enjoy the exclusive and lifetime right to sell, to have sold and to distribute their work in the territory of the Republic and to cede the same in toto or in part. In other words, authors retained property rights over the fruits of their labor even after their work was sold to somebody else.

uspostaviti granice između dobrog i lošeg djela, niti uspostaviti kriterije za estetsku kvalitetu. Tako se nemarne pogreške ili izobličene reprodukcije pokrivaju istim pravima kao i »remek-djela« (Nesbit, 2006:249). Zašto se u zakonu ne mogu naći odrednice po kojima bi se djela razlikovala po kakvoći? To je pitanje na koje ni kritičke teorije o umjetnosti nisu mogle adekvatno odgovoriti. Po čemu je jedno djelo bolje ili ljepše od nekoga drugog? To su pitanja na koje zakon nikada neće moći dati odgovore. Jedino čime zakon pojašnjava svoj stav jest pojašnjenje da je kulturno polje široko, pa pokriva sve, od kiča, avangarde, niske i visoke umjetnosti jednakim pravima. Smatra se da autor ne mora nužno biti umjetnik. U zakonu, pojam autor ne nosi sa sobom oznaku vrhovnog razlikovanja, niti određuje pojedinu profesiju, kao što je npr. pjesnik. Zakon razlikuje samo određeni način rada za razliku od nekog drugog rada, razlikuje kulturalno od industrijskog (Nesbit, 2006:249).

Kako je vrijeme prolazilo, pojavljivale su se nove umjetničke prakse, kao što su tehničko crtanje i reklamni plakati, koje su se pojavile krajem 19. stoljeća i početkom 20. stoljeća. Te nove prakse nisu bile uvrštene u zakon iz 1791. godine jer tada još nisu ni postojale. Francuski su zakoni bili drastično promijenjeni tek 1957. godine, a promijenjeni su u skladu s odlukama svjetske organizacije za intelektualno vlasništvo, o čijem ću radu govoriti malo kasnije.

Pojavom svake nove tehnologije koja se koristila u umjetničkim praksama morao se zakon o autorskim pravima dopunjavati i modificirati jer, jednostavno, te nove prakse zbog njihova kasnijeg nastanka nije ni mogao uključivati. Nesbit smatra, što se tiče tehnologije, da se zakon ne može modificirati već se mora se ponovno napisati (Nesbit, 2006:251). Ta je tvrdnja veoma bitna jer su prvi zakoni postali svojevrsna platforma za razvoj pravnog mišljenja. Ako se svaki put zakon samo modificira, nove umjetničke prakse zapravo ostaju u sjeni onih prijašnjih praksa koje su prvotno bile objekt pravne zaštite. Dakle, nove tehnologije i nove prakse u umjetnosti mogu toliko promijeniti samu umjetnost i njezine pretpostavke o autorstvu da pravila koja su prije vrijedila prestaju vrijediti. Ako se u tom trenutku ne promjeni i zakon koji štiti umjetnost i autore, može se dogoditi da ih ne štiti na adekvatan način jer se bazira na praksama i tehnologiji koje se više ne koriste u umjetnosti. Usklađivanju umjetničkih praksa sa zakonom počelo se pridodavati više pozornosti u trenutku kada se zakon počeo kreirati na svjetskoj razini.

3.2 Usklađivanje zakona na svjetskoj razini

Počeci prvih usklađivanja zakona na svjetskoj razini pojavljuju se već 1883. i 1886. godine s Pariškom i Bernskom konvencijom (WIPO, 2008). Dakle, nekih sto godina nakon pojave prve pravne legislative u Francuskoj, stoga i ne čudi da je prva svjetska konvencija održana u Parizu. Potreba za internacionalnom zaštitom intelektualnog vlasništva postala je očita kada su strani izlagači odbili sudjelovati na Internacionalnoj izložbi inovacija u Beču 1873. godine jer su se bojali da im ne ukradu djela i ideje.

3.2.1 Pariška konvencija 1883. godine

Punim imenom *Pariška konvencija za zaštitu industrijskog vlasništva* prva je svjetska konvencija koja se bavila pitanjem intelektualnog vlasništva. Na Pariškoj konvenciji glavna su se pitanja vodila oko patenta, zaštitnih znakova i industrijskog dizajna. Jedan je od glavnih ciljeva te konvencije usklađivanje zakona o zaštiti industrijskoga vlasništva u zemljama koje su potpisale konvenciju. Na taj se način osiguravalo da vlasnici industrijskoga vlasništva imaju istu zaštitu u zemljama potpisnicama kao i u svojoj vlastitoj zemlji te im nitko ne može ukrasti ili kopirati patent, zaštitni znak ili dizajn samo zato što nije registriran u drugoj državi. Tu je konvenciju potpisalo jedanaest zemalja (WIPO, 2008).

3.2.2 Bernska konvencija 1886. godine

Punim imenom *Bernska konvencija za zaštitu književnosti i umjetničkih djela*. Cilj je te konvencije bio: dati tvorcima umjetničkih djela pravo da kontroliraju i primaju naknadu za svoja kreativna djela na internacionalnoj razini. Tom su konvencijom pod pravnu zaštitu dospjele: novele, kratke priče, poeme i predstave; pjesme, opere i sonate; crteži slike, skulpture i djela arhitekture (WIPO, 2008).

Navedene konvencije smatraju se najvažnijim događajima za kreiranje prvih internacionalnih zakona o autorskom pravu. Kasnije konvencije i dogovori uglavnom su zakon prilagođavale vremenu i pojavama novih tehnologija. Iako dogovori i pregovori o

zakonima o autorskom pravu traju više od sto godina, zakon konstantno propušta definirati koje su to karakteristike ili elementi djela koje samo djelo čine inovativnim i bitno drugačijim od ostalih djela. Iako se Bernska konvencija održala 20-ak godina prije pojave popularne glazbe, imala je indirektan utjecaj te je stvorila temelje za kreiranje zakona o glazbenim autorskim pravima jer je već tada uključivala zaštitu glazbenih djela kao što su pjesme, opere i sonate.

3.2.3 WIPO

Danas postoji i svjetska krovna organizacija pod nazivom »Svjetska organizacija za intelektualno vlasništvo« ili WIPO¹⁰ (World Intellectual Property Organization), koja se brine za kreiranje i reguliranje zakona o autorskim pravima a također se brine i o tome da zemlje koje su članice organizacije usklade svoje zakone s njezinim odlukama.

WIPO službeno nastaje 1967. godine u Stockholmu a s aktivnim radom počinje 1970. godine transformacijom dotadašnjega BIRPI-a¹¹ u WIPO. WIPO-ova je misija, internacionalnom suradnjom promovirati stvaranje, diseminaciju, korištenje i zaštitu djela ljudskog uma u službi ekonomskog, kulturnog i socijalnog napretka ljudske vrste. Rezultat je pridonosenje balansa između stimulacije kreativnosti širom svijeta, tako da se štite moralni i materijalni interesi stvaratelja, s jedne strane, i osiguravanje socioekonomskog i kulturnog boljitka od takve kreativnosti širom svijeta, s druge strane (WIPO, 2008).

Malo drugačije tendencije mogu se pronaći i u povijesti američkoga nastajanja zakona o copyrightu. Paterson i Lindberg govore kako je »ustavna svrha zakona o copyrightu olakšati protok ideja u interesu učenja... Primarni objekt zakona nije bio nagrada autora, nego osiguravanje društvenog napretka koje je nastalo iz autorove kreacija« (Patterson i Lindberg, 1991:49). Koji god bili razlozi nastanka autorskoga prava, danas postoji okvirni konsenzus o tome što je autorsko pravo i na koji se način djela štite.

¹⁰ World Intellectual Property Organization www.wipo.int.

¹¹ Bureaux for the Protection of Intellectual Property (Ured za zaštitu intelektualnog vlasništva).

3.2.4 Današnja definicija autorskoga prava ili copyright

Copyright (pravo na kopiranje) ili autorsko pravo je pravni pojam koji opisuje prava koja stvaratelj ima nad svojim umjetničkim djelom. Opseg djela koja taj zakon pokriva je širok, a obuhvaća knjige, glazbu, slike, skulpture, film, kompjutorske programe, baze podataka, reklame, karte i tehničko crtanje.

Iscrpna lista djela koja pokriva copyright ne mogu se naći u legislativi. Široko govoreći, djela koja su uobičajeno zaštićena ovim zakonom uključuju:

- književna djela kao što su novele, pjesme, predstave, referentna djela i novinski članci,
- kompjutorski programi i baze podataka,
- film, glazbene kompozicije i koreografije,
- umjetnička djela kao što su slike, crteži, fotografije i skulpture,
- arhitektura,
- reklame, karte i tehnički crteži.

Zaštita copyrighta obuhvaća samo izražaj, a ne ideje, procedure, metode manipulacije ili matematičke koncepte. Copyright može i ne mora biti dostupan mnogim objektima, npr. naslovi, slogani ili logotipi ovisno o tome sadrže li dovoljno autorskih elemenata¹².

Kao što se može zaključiti iz prikazane definicije autorskoga prava, sa svim se umjetnostima jednako postupa, to jest ne uzimaju se u obzir specifičnosti svake pojedine umjetnosti. Svaka umjetnost podrazumijeva svoje specifične tehnike i procedure stvaranja, a takva definicija zakona ne uzima u obzir te specifične tehnike i procedure. Toj definiciji, također, nedostaje preciziranje pojma originalnosti koji se uzima kao temelj za ostvarivanje autorskih prava. Državni zavod za intelektualno vlasništvo Republike Hrvatske, koja je potpisnica WIPO-a i njezini su zakoni usklađeni sa svjetskim zakonima, smatra da je za pojam autorskoga djela kao temeljnog pojma autorskoga prava bitno da se radi o originalnom intelektualnom (kreativnom) ostvarenju, odnosno ostvarenju ljudskoga duhovnog stvaralaštva. Originalnost (izvornost) u smislu autorskoga prava ne zahtijeva apsolutnu novost, već se traži tzv. subjektivna originalnost (izvornost), odnosno novost u subjektivnom smislu. Djelo se

¹² www.wipo.int/copyright/en.

smatra subjektivno originalnim ako autor ne oponaša drugo njemu poznato djelo¹³. David Šporer uočava kako se zakoni i umjetnička praksa razilaze i kaže:

Kako se autorskim pravima štiti intelektualno vlasništvo, autorsko djelo kao »originalna tvorevina individualnog karaktera«, zapravo postaje nužnim odrediti granicu originalnosti djela jer ona služi kao jedan od kriterija za osiguravanje zaštite djela. Tu se pravo i književnost razilaze, i to ne samo zato što snaga književnih i pravnih normi nije jednaka, pa dok su književne norme više preporuke i orijentiri, pravne norme teže apsolutnom važenju: kod prvih za kršenje normi nema sankcija, a kod drugih ima. Pored toga, dio književnih analitičara smatra pravne norme reduktivnima u definiranju originalnosti, što se izvodi iz povijesnog procesa povezivanja originalnosti i intelektualnog vlasništva. A tu dolazi do razmimoilaženja u tumačenjima i s obzirom na kronologiju i s obzirom na metodologiju (Šporer, 2008:2).

Šporer je usporedio književnost sa zakonskom legislativom jer se u književnosti, za razliku od drugih umjetnosti, koncept pojma autor problematizira već dugi niz godina. Književna kritika je jedna od prvih koja se bavila proučavanjem autora i svih problema koji dolaze uz taj pojam. Slični problemi neusklađenosti umjetničkih praksa i pravne legislative pojavljuju se i u popularnoj glazbi koja se iz dana u dan razvija i mijenja. Zakoni se, za razliku od umjetnosti, mijenjaju sporo i često ne prate napredak same umjetnosti te zbog toga često ne reguliraju stvari i pojave u umjetnosti na adekvatan način.

Konkretnu povezanost autorskoga prava i popularne glazbe prikazat ću nakon što pojasnim što je to popularna glazba i na koji se način utvrđuje pojam autora i autorstva unutar područja popularne glazbe.

¹³ Originalnost www.dziv.hr/hr/intelektualno-vlasnistvo/autorsko-pravo/autorsko-djelo.

4 Popularna glazba i autorstvo

4.1 Popularna glazba

Kako bi popularnu glazbu smjestili u koncept autorstva, potrebno je pojasniti što je to uopće popularna glazba i otkud joj pridjev »popularna«. Iako su u popularnoj glazbi tekstualni elementi i glazbeni elementi (harmonija, melodija...) jednako bitni, razmatranje popularne glazbe započeo bih definicijom glazbe jer smatram da je to element koji je veoma bitan kada se govori o autorstvu. Definiciju glazbe isto tako smatram bitnom jer se pri autoriziranju neke popularne skladbe autorizira tekst, glazba i aranžman. Upravo dijelovi kao što su glazba i aranžman jesu sporni dijelovi kada dolazi do sudskih parnica u kojima se stranke tuže zbog krađe glazbenoga djela.

Jedna od definicija glazbe jest da je glazba umjetnost čiji je materijal zvuk¹⁴. Pod zvukom se smatra titranje čestica zraka koje pokreću ljudske slušne organe, uši. Zvuk sa sobom nosi značenja i informacije pa se zvuk može smatrati i medijem¹⁵. Iako razni zvukovi postoje i u prirodi, sâm zvuk ne možemo nazvati glazbom jer je za glazbu potreban sklad. Tako glazbeni stvaraoci kombinacijom zvukova koje dobivaju na razne načine pokušavaju stvoriti zvukovni sklad, tj. zvukovnu ljepotu. To i jest jedan od glavnih ciljeva autora popularne glazbe: stvoriti skladno glazbeno djelo za koje smatra da bi se svidjelo velikom broju slušalaca. Može se zaključiti da je glazba aktivnost koja na neki način oblikuje zvuk ili kombinacijom raznih zvukova stvara nove i drugačije zvukove što rezultira skladnom kompozicijom, tj. umjetničkim djelom.

Uz definiciju pojma glazba, ostaje nam za definirati njezin pridjev »popularna«. Nekoliko kratkih definicija popularne glazbe nudi Middleton:

Normativna definicija – popularna glazba je inferiornog tipa.

Negativna definicija – popularna glazba je glazba koja nije nešto drugo (uobičajeno »narodna« ili art-glazba).

Sociološka definicija – popularna glazba povezana je s određenom društvenom grupom.

¹⁴ Muzička enciklopedija, 1963. Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, str 281.

¹⁵ »Music is an art form whose medium is sound and silence«, <http://en.wikipedia.org/wiki/Music>.

Tehnološko-ekonomska definicija – popularna je glazba diseminirana od strane masovnih medija i/ili masovnog tržišta (Middleton, 2011:44).

Shuker kaže kako je pojam *popularno* sporan termin. Za neke jednostavno znači dopadljiv ljudima, dok za druge znači nešto temeljeno na ljudima i od ljudi (Shuker, 2001:3). Dakle, iz naprijed rečenog, ono što je problematično u popularnoj glazbi jest pojam »popularno«. Koja je glazba popularna glazba i kome je ta glazba popularna? To pitanje implicira postojanje nekoga tko sluša glazbu. U slučaju popularne glazbe to je publika. Shuker smatra da se u središtu teorijskih debata ističe publika kao aktivni određujući faktor kulturne proizvodnje i proizvodnje socijalnih značenja. Glazba je način komunikacije, a popularna glazba ima određenu publiku s kojom komunicira (Shuker, 2005:13). Dakle za popularnost neke glazbe potrebna je publika, i to u velikom broju, jer ako nekog izvođača sluša i slijedi mali broj ljudi, bez obzira na žanr ili kvalitetu glazbenoga izričaja, ta se glazba ne može nazvati popularnom. Dakle, popularnost popularne glazbe definiraju brojke. Broj ljudi koji je prati, broj prodanih albuma, ostvarenog profita, posjećenost koncerata. Kako kaže Antoine Hennion:

Snimka popularne glazbe ne treba nikakvu legitimaciju osim njene prodaje.

Nemaju potrebe braniti se od publike gradeći povijesno ili estetsko opravdanje¹⁶ (Hennion, 2004:129).

Simon Frith vidi važnost popularne glazbe u odnosu na publiku, pa kaže da je popularna glazba bitna za ljude u okviru društvenih uloga glazbe. Prema Frithu, četiri su društvene uloge koje ima popularna glazba u životu svakoga pojedinca.

Prva uloga je kreiranje identiteta. Frith smatra da je razlog zbog kojega uživamo u glazbi njezina pomoć pri razrješavanju pitanja identiteta: koristimo popularnu glazbu kako bismo se na neki način odredili, stvorili si mjesto u društvu. Užitak koji nam popularna glazba pruža užitek je identifikacije.

Druga društvena uloga glazbe sastoji se u tome što nam ona pruža način da održimo vezu između svog javnog i svog osobnog emocionalnog života.

Treća uloga popularne glazbe je oblikovanje popularnog sjećanja, organiziranje našeg osjećaja vremena. Jasno je da je jedan od učinaka svake glazbe jačanje našeg iskustva sadašnjosti. Jedan od načina mjerenja dobre glazbe jest upravo njezina »sadašnjost«, njezina sposobnost zaustavljanja vremena.

¹⁶ Pop records need no legitimation other than their sales. There is no need for them to protect themselves from the public by forging historical or aesthetic justifications.

Četvrta uloga popularne glazbe je mogućnost da je posjedujemo. Ta se uloga može povezati s prvom ulogom, jer kada »posjedujemo« glazbu, ona postaje dio našeg identiteta i osjećaja jastva (Frith, 2011:34-35).

Promatrajući te društvene uloge koje navodi Simon Frith, možemo vidjeti kako je popularna glazba veoma bitna za razvoj pojedinca unutar društva. Publika do te mjere upija popularnu glazbu da je do određene mjere smatra svojim vlasništvom, o čemu Frith govori u četvrtoj društvenoj ulozi. Može se reći da, na sociološkoj razini, publika otima vlasništvo autoru te prisilno pjesmu stavlja u javnu domenu. Kao primjer za tu situaciju naveo bih događaj iz 2010. godine kada je domoljubna pjesma »Moja domovina« upotrijebljena u reklami jedne telekomunikacijske kuće te je u tu svrhu preimenovana u »Moja satelitska«¹⁷. Iako je legalni autor dozvolio da se to napravi, ostali izvođači koji su sudjelovali u pjesmi i dio publike burno su reagirali. Po njihovoj reakciji može se zaključiti kako se tim činom dirnulo u nečiji privatni prostor, to jest u nečije vlasništvo, vlasništvo publike.

Popularna glazba temelji svoju vrijednost u odnosu na publiku. Uporaba pridjeva *popularno* upućuje na nešto što se sviđa ili što odobrava publika ili sveopća javnost. Kada bi se pojam primijenio na medije, to bi značilo da se televizijski program, filmovi, snimke, knjige i časopisi konzumiraju u velikoj količini (Shuker, 2001:3). Takvo poimanje popularnoga pokazuje kako je proizvod popularne kulture namijenjen prodaji i kupnji na tržištu, što ga automatski čini robom te ga izjednačuje s bilo kojim drugim proizvodom koji se nudi na tržištu. U ovom slučaju pojam popularno izjednačuje se s pojmom komercijalno. Blacking smatra da je "glazba, kao i sve umjetnosti, namijenjena korištenju, a bit umjetničkog procesa mora biti uvježban kako od izvođača i slušatelja tako i od glazbenog stvaratelj"¹⁸(Blacking, 2004:9). Često se zna desiti da se brka popularna glazba s pop-glazbom. Pod popularnu glazbu spadaju svi žanrovi glazbe pop, rock, funk, soul, metal, house, dance, hip-hop, pa i klasika. Prema tome, danas je sva glazba popularna ili to želi biti. Svaka je glazba nekome popularna. Tako npr. klasična glazba ima dovoljan broj sljedbenika da bismo je mogli smatrati popularnom, dok su

¹⁷ Pretvorila se »Moja domovina«, uz punu suglasnost svoga kreatora, u »Moju satelitsku«, prometnula se reklama za hrvatsko domoljublje u reklamu za B.net, a onih opjevanih »tisuću generacija« što »noćas ne spava« više nisu metafora za naraštaje ustale iz grobova da bi bdjeli na braniku domaje nego za konzumerističku populaciju koja bdije pred televizorom (Lucić, 2010).

¹⁸ Music, like all art-object, is available for use; and the essence of the artistic process is that it must be exercised as much by performers and listeners as by the original creators.

određeni oblici popularne glazbe, poput thrash metala, veoma isključivi kada je u pitanju publika (Shuker, 2011:5). Frank Zappa je u jednom intervjuu rekao:

Najvažniji razvoj u suvremenoj glazbi pretvaranje je glazbe u biznis. Nalazimo se u trenutku u kojem je nemoguće jednostavno sjesti i skladati zbog toga što to umijete i volite, zbog toga što znate da će vas prije ili kasnije netko poslušati jer voli slušati, a možda će vas netko i svirati jer želi svirati vašu glazbu. Toga više nema. Danas, tko god se primi skladateljskog posla, mora se baviti i mehanicizmom izvedbenog aspekta, koji je osobito izražen u američkom društvu, i to nužno ima golem utjecaj na ono što će skladati. Primjerice, prema jednoj od mojih najdražih teorija, glavni pokretač minimalizma smanjeni je budžet za probe i veličinu ansambla. Recimo, neki tip želi nešto skladati i zna da će imati samo nekoliko minuta za probu – nema šanse da napiše neko opsežno djelo za veliki orkestar. Nema poticaja, jer se tako nešto nikad neće nikada izvesti, čak niti probati. Kako da razbijamo glavu atonalnošću i tonalitetom kad je goruće pitanje kako uopće išta predstaviti, o čemu god se radilo (Zappa, u Volpaccio, 2011:209).

Može se zaključiti kako popularna glazba postoji zbog publike i zbog tržišta. Kada bismo odstranili publiku, ostala bi samo glazba koju nitko ne bi slušao, a kada bismo odstranili tržište, ostali bismo bez potrebnih materijalnih sredstava za stvaranje glazbe, jer za stvaranje popularne glazbe potrebna je tehnologija, a ona ima svoju cijenu.

Kao i u svakoj umjetnosti, za stvaranje umjetničkih djela bitan je autor. Osoba autora nije bitna samo zato da stvori umjetničko djelo već i da glazbi pa i cijelome stilu stvori kontekst. Problem autorstva može se promatrati sa dva aspekta, sociološkog i glazbenoumjetničkog. Unutar sociološkog aspekta problematiziraju se odnosi između autora i publike. Glazbenoumjetnički aspekt autorstva u popularnoj glazbi problematizira procese nastajanja autorskoga djela, način korištenja glazbenoga materijala, izražavanje ideja i sudjelovanje umjetnika i njihove uloge u procesu stvaranja. Oba aspekta smatram jednako bitnima kako bi se stvorila potpuna slika autora i autorstva u popularnoj glazbi.

4.2 Sociološki aspekt autorstva u popularnoj glazbi

Laura Ahonen smatra da autorstvo ima središnju ulogu u svim područjima popularne glazbe, bilo to stvaranje, marketing i vrednovanje umjetnika i njihova djela, a da se glavno pitanje, ono o autorstvu, često smatra kao samorazumljiva stvar. Prema studijama o popularnoj glazbi, autorstvo je nešto što postoji, ali se tome ne pridaje dovoljno pozornosti, barem ne s teoretskog ili filozofskog gledišta (Ahonen, 2007:13). Može se primijetiti da se, za razliku od glazbe, pitanje autorstva puno više proučavalo u književnosti i filmu. I na početku ovoga rada predstavljen je koncept autora uglavnom s pozicije književne kritike. Kako nedostaju razmatranja o pitanju teorije autora u popularnoj glazbi, tako i u zakonu nedostaje mjesto na kojemu bi se autori svake pojedine umjetnosti razdvojili i promatrali posebno, a ne zajedno kako ih trenutni zakon doživljava. Ahonen smatra kako bi za popularnu glazbu bio velik izazov kada bi se osmislila definicija autorstva koja je karakteristična samo za kreiranje popularne glazbe, za razliku od ostalih tradicija i načina na koji oni autoriziraju svoja kulturna djela (Ahonen, 2007:14). U svim umjetnostima može se naći sličnosti u kreiranju autorstva, toliko je svaka umjetnost drugačija u toj mjeri da bi i definicija autorstva trebala uzeti u obzir posebnosti svake vrste umjetnosti zasebno. Popularna se glazba razlikuje od slikarstva ili čak i od klasične glazbe po tome što u procesu njezina stvaranja ne sudjeluje samo jedan autor već više njih. Kad je riječ o autoru, popularna glazba može se usporediti s filmskom umjetnosti i procesom stvaranja filma. Iako bi se autorske zasluge trebale pripisivati svakom članu tima koji sudjeluje u procesu glazbe, neki se pojedinci ipak izdvajaju i njihove se uloge smatraju bitnijima od drugih. Shuker kaže kako se autorstvo primarno pripisuje izvođačima, posebno kantautorima, ali i producentima, tekstopiscima i DJ-ima (Shuker, 2005:15).

Pojam autora i autorstva u popularnoj glazbi najviše se veže uz pojam *autentičnosti*. Shuker pod autentičnošću smatra da je onaj tko proizvodi glazbu preuzeo kreativni rad na sebe, da u tom radu ima elementa originalnosti i da je prisutna kreativnost, zajedno s konotacijama ozbiljnosti, iskrenosti i jedinstvenosti, te da je, dok su prepoznatljivi inputi drugih sudionika u procesu stvaranja, uloga muzičara od glavnog značenja (Shuker, 2005:17). Autentičnost pojedinog autora ili benda koristi se kako bi se na tržištu stvorio brend. Određena estetika, način oblačenja, način ponašanja u javnosti, a

najviše stil glazbe privlače publiku kojoj se ti obrasci sviđaju jer se s njima može poistovjetiti. Shuker primjećuje kako je izvođač koji radi u popularnom žanru pod stalnim pritiskom da pruži publici sve više glazbe koja je na početku i privukla prvotnu publiku. To objašnjava zašto su promjene u glazbenom smjeru često uzrokovale gubitak publike (Shuker, 2005:16).

Pitanje autorstva u popularnoj glazbi ne veže se samo uz problem tko je napravio neko glazbeno djelo već i s time tko je publici prezentiran kao autor i na koji je način prezentiran. U popularnoj glazbi postoje autori koji se nazivaju kantautorima. Oni najčešće izvode pjesme koje su sami napisali, skladali i aranžirali. Za njih se može reći da su kompletni autori svoga djela. Ahonen primjećuje kako postoje i izvođači čiji je kreativni input ograničen samo na javno izvođenje glazbe koju je netko drugi napisao za njih. I dalje kaže kako se slika autora u popularnoj glazbi često gradi oko persone *javnog umjetnika*, dok input producenta, inženjera i studijskih glazbenika ostaje izvan područja javnog interesa. Fokuserajuću pozornost na jednu individuu, autorova slika najčešće predstavlja umjetnika kao fascinantnu osobu, mitološku zvijezdu (Ahonen, 2007:18). Prema Ahonen, postoje tri slike autora u popularnoj glazbi: *Prezentirana slika autorova* je slika stvorena od strane glazbenog djela ili od strane autora i njegovih komentara na glazbu. Koncept prezentirane autorove slike predstavlja sliku koja je konstruirana od strane umjetnika ili od strane marketinške mašinerije. Marketinška mašinerija pokušava stvoriti jedinstvenu i prepoznatljivu sliku kako bi glazbeni proizvod mogao biti na određen način označen. *Medijalizirana slika autorova* je slika konstruirana od strane medija (novine, televizija, radio i internet). Posao medija je da pojača svijest o umjetniku i njegovim djelima kako bi se povećala prodaja. *Sastavljena slika autora* je ona slika koju kreira publika. Prezentirana i medijalizirana slika autora spajaju se u publici te se miješaju sa stajalištima i mišljenjima publike (Ahonen, 2007:19).

Te tri slike autora mogu se prikazati medijima koji ih kreiraju:

(1) *Prezentirana autorova slika*: snimke, javni nastupi, glazbeni video, intervjui, autobiografije, službene internetske stranice, fotografije u novinama, priopćenja za tisak, informacije na albumima;

(2) *Medijalizirana autorova slika*: recenzije albuma, članci, biografije, dokumentarni filmovi, novosti, istaknute anegdote;

(3) *Sastavljena autorova slika*: konstrukcija bazirana na prezentiranoj i medijaliziranoj slici autora (Ahonen, 2007:21).

Iz te tri slike autora može se zaključiti kako autor u popularnoj glazbi ne stoji sam za sebe već je u dijalektičkom odnosu s medijima i publikom. Autor u popularnoj glazbi postoji kao društveni konstrukt, jer je određen publikom. Dakle autor je onaj kojeg publika vidi kao autora, a ne onaj koji je zaista stvorio neko glazbeno djelo. U popularnoj glazbi veliku važnost ima taj medijalizirani autor, a u popularnom žargonu to je *zvijezda*. Zvijezda, tj. izvođač, prodaje glazbu. Uz svu medijsku i marketinšku mašineriju koju danas kreativna industrija poznaje, zvijezda je još uvijek najbolji kanal za reklamiranje glazbenih proizvoda.

Will Straw smatra kako se ideja autorstva veže za komodifikacijski status glazbe na mnogo načina. Jedan od bitnijih je taj da kontinuitet izvođačeve ili autorove karijere dugoročno dovodi u red glazbeno tržište uvodeći u njega neku vrstu predvidljivosti (Straw, 1999:203).

4.3 Glazbenoumjetnički aspekt autorstva u popularnoj glazbi – proces stvaranja glazbenoga djela

U ovom dijelu svoga rada prikazat ću sve korake u kreativnom procesu nastajanja jednoga glazbenog djela, od početne ideje do konačnog proizvoda koji se može kupiti na policama CD-shopova ili na internetskim stranicama izdavačkih kuća i bendova. Ovaj prikaz smatram vrlo važnim jer se jedino iz detaljnog prikaza cijeloga procesa može uočiti autorski input svih pojedinaca koji sudjeluju u procesu stvaranja pjesme. Ovim prikazom želim upozoriti i na korištenje tehnologije u procesu snimanja, jer smatram da se jedino na taj način može utvrditi ukupni utjecaj tehnologije na autentičnost glazbe i eventualni gubitak »aure«. Prije nego što počnem sa prikazom nastanka kreativnog procesa stvaranja pjesme ukratko bih objasnio što je to kreativnost i zašto je razumijevanje kreativnosti bitno za autorstvo.

Iako ne postoji jednostavna definicija kreativnosti koja obuhvaća sve različite dimenzije tog fenomena. Na području psihologije, u kojemu je i fenomen najviše bio proučavan, ne postoji zaključak o tome je li kreativnost karakteristika ljudi ili procesa u kojemu su originalne ideje ostvarene (UNCTAD 2008:9). Ukratko:

Kreativnost (stvaralaštvo) je pojam koji se u naučno-tehničkoj literaturi koristi na sličan način kao i u svakodnevnom jeziku za označavanje misaonih procesa kojima se dolazi do rješenja, ideja, umjetničkih oblika, teorija ili proizvoda koji su jedinstveni i novi. Kreativnost je aktivnost koja daje nove, originalne proizvode, bilo u materijalnoj ili duhovnoj sferi, pri čemu se ti proizvodi ne mogu pripisati imitaciji već ranije postojećih proizvoda jer su od njih bitno drugačiji. Ti novi proizvodi, nastali kreativnim procesom, trebali bi bolje, uspješnije i racionalnije udovoljavati individualnim i društvenim potrebama od ranije postojećih proizvoda.¹⁹

Kreativnost se može podijeliti prema poljima ljudskog djelovanja u kojima se pojavljuje. Tako razlikujemo *Umjetničku kreativnost* koja uključuje imaginaciju i kapacitet za stvaranje originalnih ideja i novih načina za interpretiranje svijeta, izraženu u tekstu, zvuku i slikama. *Znanstvena kreativnost* uključuje znatiželju i volju za eksperimentiranjem i stvaranjem novih veza u rješavanju problema. *Ekonomska kreativnost* je dinamični proces koji vodi ka inovaciji u tehnologiji, poslovnim praksama, marketingu... Sve navedeno uključuje tehnološku kreativnost (UNCTAD 2008:9).

Iako se čini kako bi se kreativnost mogla pronaći u ljudskome umu, kada pojedinac stvara nešto iz svoje mašte te izrazi to u nekom obliku umjetnosti kao što je književnost, glazba, slika, ili bilo koja druga vrsta umjetničkog izražavanja, Peter Tschmuck smatra da ako kreativnost interpretiramo kao rezultat socijalnih i kulturnih procesa, moramo zaključiti kako individua može biti kreativna samo u odnosu na svoj socijalni kontekst. Ne možemo proučavati kreativnost izolirajući pojedinca i njegova djela iz povijesnog i socijalnog miljea. Kreativnost ne možemo pronaći u glavi čovjeka niti u utjelovljenim artefaktima, kreativnost proizlazi iz interakcija između mišljenja osobe i sociokulturnog konteksta (Tschmuck 2003:128).

¹⁹ Kreativnost www.znanje.org/psihologija/01iv0617/03/kreativnost.htm

Ovakav stav o kreativnosti može se povezati sa Bourdieovim pojmom *habitus*. Bourdieu govori o »habitusu« kao setu strukturnih dispozicija stečenih od strane umjetnika u toku njegovog života i o »polju kulturne proizvodnje« kao pravilu i hijerarhiji koja uređuje svijet umjetnosti. Načinom na koji se habitus spaja sa poljem, autor izabire mogućnosti iz opsega mnogih mogućnosti« (Bourdieu u Tonybee, 2003: 42). To bi značilo da glazbeni umjetnik ne stvara glazbu iz svoje glave već iz niza naučenih fraza, kombinacija melodija i harmonija koje slaže na novi način. Uz ovakvo tumačenje možemo se nakratko vratiti i ponovo spomenuti pojam skriptor i Barthesovo viđenje kreativnosti kao stvaranje niza odluka o tome kako selektirati i organizirati tekstualni materijal i prezentirati ga publici kao krajnji rezultat. Dakle može se uvidjeti veza između autora popularne glazbe i Barthesove ideje scriptora. Backer, pak, smatra kako su izbori oni koji daju djelu završni oblik. Umjetnik djeluje kroz niz alternativa u procesu stvaranja. Dokaz za to se može naći u bilješkama i nacrtima, dijelovima teksta kojih je autor bio svjestan, ali ih nije uključio u tekst (Backer u Tonybee 2003:41). Iz svih ovih teza može se zaključiti kako se kreativnost ne temelji na nekakvoj božanskoj sposobnosti umjetnika da iz ničega stvori nešto. Kreativnost proizlazi iz svih neformalno i formalno stečenih kompetencija, dakle iskustva i školovanja koje je umjetnik prošao u svome životu. Može se zaključiti kako kreativnost nekog umjetnika proizlazi iz njegove pozadine, mladosti, odrastanja u određenim ekonomsko – historijskim uvjetima, školovanju, kolanju ideja u razdoblju njegovog razvoja i svemu što je prošao kroz život, kako umjetnički život tako i privatni intimni život.

U popularnoj glazbi se jasno može razaznati kako su određeni stilovi utjecali na pojavu i razvoj novih stilova, na način da su se pojedini elementi posuđivali. Na samom početku povijesti popularne glazbe postojao je *blues*, koji je zapravo i prva forma glazbe koju možemo smatrati popularnom. Kasnije su bijelci od crnaca »ukrali" formu i stvorili *Rock and Roll*. Jedan primjer iz novije povijesti je nastanak *drumm and bass* glazbe čiji se početak i kasniji razvoj bazira na jednom jedinom bubnjarskom prijelazu koji traje 6 sekundi, posuđenom sa jedne soul ploče benda *The Winstons*. Radi se o poznatom Amen Break-u²⁰. Dakle, cijela je povijest popularne glazbe povijest posuđivanja i prerađivanja.

²⁰ Amen Break www.youtube.com/watch?v=5SaFTm2bcac



Slika 1. Notni prikaz amen break-a

Tonybee smatra kako je »selekcioniranje, editiranje i kombiniranje glasova mjesto u kojemu se pojavljuje kreativnost glazbenog stvaratelj« (Tonybee 2003:42). Tschmuck smatra da je inovacija rezultat kreativnog djelovanja kao "iznošenja novih kombinacija", ekonomskih mogućnosti i kompetitivne eliminacije starih kombinacija (Tschmuck 2003:129).

4.3.1 Prikaz procesa stvaranja pjesme

Autor teksta

Iako tekst u pjesmi nije dio glazbenoga materijala, većina popularnih pjesama započinje svoj proces izrade dobrim tekstom. U ovom radu je tema glazba, ali mora se priznati kako su riječi pjesme prva komponenta koju slušatelji primjećuju, a riječi najbolje povezuju pjesmu i slušatelja na emocionalnoj razini. Po karakteru riječi i po emocijama koje one pokušavaju dočarati, gradi se cijela pjesma. U slučajevima kada se ne obraća dovoljno pozornosti na riječi, dešava se da su riječi pjesme i glazba nepovezani pa u tekstu netko tuguje za izgubljenom ljubavi i srce ga boli, a glazbena pratnja teksta je veselog karaktera. Kada bismo slušali samo glazbu, ne bi uopće mogli pretpostaviti da pjesma zapravo govori o tuzi i bolu. Tekst najčešće piše jedna osoba dok u nekim slučajevima na tekstu rade dvije osobe, najčešće tekstopisac i pjevač. Autoru teksta uvijek dobro dođe pomoć autora glazbe jer neke riječi, zbog svoje konstrukcije, jednostavno nisu prikladne za pjevanje. Riječi s puno samoglasnika najzahvalnije su za uglazbljivanje i pjevanje.

Autor glazbe ili melodije

Melodija je najprepoznatljiviji dio pjesme. Melodija može učiniti pjesmu hitom ili je totalno upropastiti. U proizvodnji popularne glazbe koristi se izraz »Catchy«, a to se odnosi na onu melodiju koja kod prvoga slušanja ostaje u uhu i doslovno danima zaokuplja slušatelja. Melodija se sastoji od tonova, fraza i melizama. Melodije se mogu sastojati od niza različitih tonova velikoga raspona, ali i od ponavljanja jednog te istog tona kada melodija nalikuje govoru. Po završetku stvaranja melodije, na red dolazi pjevačeva interpretacija koja, najčešće, pjesmi daje karakter. Pjevači mogu utjecati i na samu melodiju, tako da u procesu snimanja vokala, dodajući melodiji fraze i melizme iz vlastitog vokabulara malo izmjene osnovnu melodiju iz notnog zapisa kompozitora. Tako se određuje stil i prepoznatljivost pjevača.

Autor aranžmana

Kreiranje glazbenih aranžmana razlikuje se od žanra do žanra. Dok u rock-glazbi i svim njenim podžanrovima aranžman najčešće izrađuju članovi benda, zajednički, u tijeku vježbanja, u popularnoj glazbi aranžman izrađuje jedna ili dvije osobe, najčešće su u taj proces uključeni skladatelji i producenti. Do trenutka stvaranja aranžmana pjesma je bila određena samo tekстом i melodijom. U procesu kreiranja aranžmana se odlučuje prema kojem će žanru pjesma najviše naginjati. Hoće li to biti rock, hip-hop, R&B, elektro pop ili bilo koji drugi žanr. Žanr se najviše određuje prema već postavljenim stilovima određenog pjevača ili benda. Nakon što se žanr definira, aranžer može početi sa stvaranjem aranžmana. S obzirom na stil glazbe, aranžer koristi glazbene harmonije, pa tako ako se radi o punk-pjesmi, akordi će biti jednostavni; ako se radi o R&B-pjesmi, koristit će se puno harmonijskih supstitucija pomicanja osnovnih tonova u bas-liniji i dr. Svaki od žanrova ima svoje male posebnosti koje, ako se ne koriste, mogu dovesti do toga da pjesma zvuči neautentično. Naprimjer, u punk-pjesmi nikada se neće koristiti akord s velikom septimom, dok će se u jazz-pjesmi ili R&B-pjesmi takvi akordi upotrebljavati stalno. Melodija u punk-pjesmi najčešće je izravna i jednostavna, dok se u R&B-glazbi koristi puno melizama i fraza. S obzirom na odabir stila glazbe, odabiru se i instrumenti. Tako će u punk-pjesmi najčešće biti samo bubanj, bas, gitara i vokal. U rock-pjesmama mogu se pojaviti dvije ili više gitara, orgulje i klaviri, dok se u soul-glazbi i R&B-glazbi u pravilu tu nalazi više pratećih vokala, puhačka sekcija, bas,

gitara, električni pijano i bubanj. Kako navedeni, tako i svi ostali stilovi glazbe koriste neke svoje specifične instrumente na kojima baziraju svoj zvuk.

U procesu stvaranja popularne glazbe nema pravila. Pjesme mogu nastajati u bilo kojoj od gore prikazanih faza stvaranja. Neke pjesme počinju s melodijom pa se za tu konkretnu melodiju pišu riječi, a neke započinju svoj put s dobrom bas-dionicom ili gitarskim rifom. Jedini je cilj snimiti pjesmu koja će zvučati kompaktno i koja će kod slušatelja potaknuti određenu reakciju ili emociju, kao što su suze, smijeh, želja za plesom... Zbog takvog utjecaja slušatelji će poželjeti slušati glazbu opet iznova, pa možda i kupiti primjerak snimke za sebe.

U procesu stvaranja popularne glazbe donosi se niz odluka o odabiru pojedinih elemenata u čemu, u pravilu, sudjeluje više osoba. Dakle, već u ovome trenutku može se zaključiti kako popularna glazba nije djelo jedne osobe, jednog autora genija, već se glazba stvara timski u suradnji više ljudi. Iako tekst, glazba i aranžman mogu biti djelo jedne osobe, što je vrlo rijetko, za snimanje pjesme potrebna je suradnja stručnih studijskih tehničara i tonskih majstora, pa u procesu nastanka glazbenog djela sudjeluje tim od više ljudi.

Studijsko snimanje, timski rad i završna produkcija zvuka

Ovdje bih želio upozoriti na to da je dosadašnji proces kreiranja pjesme pretpostavljao neke glazbene prakse koje postoje već stoljećima, a to su note, harmonije, melodije, tehnike sviranja... Sljedeća faza stvaranja popularne pjesme, studijsko snimanje, bitno je drugačija od dosad prikazanih procesa stvaranja glazbenog djela. Pri snimanju pjesme koriste se razni tehnološki izumi, kao što su mikrofoni, pojačala, kompresori, efekti i sl. Materijal kojim se bave studijski tehničari je frekvencija. Zapravo, događa se to da se u tehnički najsofisticiranijem dijelu stvaranja glazbe vraćamo prirodi glazbe, a to je frekvencija. Sad bi želio naglasiti važnost definicije glazbe unutar pojma »popularna glazba« koju sam prije iznio. U prirodi ne postoje note, ne postoje instrumenti, ne postoje tonovi, u prirodi postoje frekvencije. Cilj je dobre studijske snimke dovesti prethodno sastavljeni aranžman u frekvencijski balans. U procesu snimanja još uvijek ima mjesta za izmjene u aranžmanu ako se dođe do zaključka da neki dijelovi aranžmana stvaraju pomutnju u cijeloj zvučnoj slici.

Dosad smo spomenuli četiri osobe koje sudjeluju u procesu stvaranja pjesme, a to su pjevač, tekstopisac, aranžer i producent. U procesu studijskoga snimanja upoznat ćemo ostale sudionike, a to su instrumentalisti, od kojih su najčešći: bubnjar, basist, gitarist, klavijaturist i prateći vokali. Tih pet instrumenta jesu baza za svaku pop-pjesmu. S obzirom na žanr i na potrebe aranžmana, dodaju se ostali instrumenti. Iz toga proizlazi kako se baza pop-glazbe bazira na rock-bendu jer su svi navedeni instrumenti dio standardnog rock-benda. Ostatak tima u studiju čine studijski tehničar i tonski majstor. Možemo zaključiti kako je za stvaranje jedne pjesme potrebno deset osoba, od kojih je svaka osoba stručnjak u svom području.

Autorstvo kao timski rad u studiju

U ovom odjeljku želio bih govoriti o tome kako se rad u glazbenom studiju temelji na suradnji između pojedinaca unutar tima. Svaki izvođač pojedinog instrumenta, kao i tonski tehničar, pridonosi stvaranju pjesme na svoj način. Krajnji proizvod ne možemo pripisati samo jednoj osobi već cijelom timu.

Pjesma se može snimati na više načina. Prvi način je onaj koji se koristi već više od sto godina, a to je da se svi instrumenti snimaju istodobno. Jedina je razlika u tome što su prije sto godina svi instrumenti bili snimani s jednim ili eventualno dva mikrofona, dok se danas svaki instrument ozvučuje posebnim mikrofonom i za svaki pojedini instrument koriste se mikrofoni sa specifičnim karakteristikama kako bi najbolje uspjeli uhvatiti zvuk instrumenta. Za takvo snimanje potrebna su dva glavna preduvjeta. Prvi je dovoljno velika prostorija u koju stanu svi instrumenti i glazbenici, a drugi je uvježbanost instrumentalista kako bi se snimka snimila u najkraćem mogućem vremenu. Drugi način snimanja je taj da se svaki instrument svira posebno. Za takav način snimanja nije potrebna ni velika prostorija ni uvježbani bend. Takav pristup snimanju najčešće se koristi u malim studijima ili u kućnim studijima. Iako je taj drugi način snimanja praktičniji i jeftiniji, u posljednje se vrijeme bendovi vraćaju zajedničkom snimanju kako se na bi izgubila doza kompaktnosti i kako snimka ne bi zvučala anemično i bez energije. Želio bih se zadržati na pojmu energija i naglasiti da se sad prvi put susrećemo s jednom negativnom stranom tehnologije, a to je da mogućnost odvojenog snimanja može utjecati upravo na energiju same pjesme. Dakle, ovdje se može zaključiti da pjesma nešto gubi. Pravi profesionalni studijski glazbenici toliko

razumiju samu glazbu i veoma su upućeni u moguće posljedice odvojenog snimanja da svojim iskustvom uspijevaju kompenzirati sve manjkavosti ovog načina snimanja i to postaje jedan od glavnih aduta studijskih glazbenika te ih zbog tih kvaliteta i unajmljuju.

U trenutku kada se ulazi u studio i kada se glazbenici pripremaju snimiti svoje dionice, pjesma je još uvijek podložna promjenama, a svaki instrumentalist u pjesmu ubacuje dijelove, fraze i trikove iz vlastitog vokabulara. Vokabular glazbenika podrazumijeva opseg znanja i tehnika koje posjeduje glazbenik. Glazbenik razvija svoj vokabular kako standardnom glazbenom edukacijom tako i učeći i posuđujući fraze i trikove od svojih glazbenih idola. Na temelju naučenih fraza i trikova glazbenik razvija svoje vlastite fraze i trikove tako što kombiniranjem miješa stilove raznih uzora.

Bubanj

Bubnjari najčešće dobiju kao predložak osnovni ritam ili »groove« koji bi trebao biti u pjesmi, pa s obzirom na taj ritam dodaju detalje, tihe note i prijelaze, te na taj način kreiraju bubnjarsku dionicu koja je specifična samo za tu pjesmu.

Gitare

Ako akustična gitara nije dominantan instrument u pjesmi, pri snimanju gitara najčešće se koristi akustična gitara kao podloga i pomoću nje se puni zvukovna slika. Kada se pjesmi želi dodati energija, to se najčešće radi nasnimavanjem »zida« električnih gitara. Slušatelj u snimci ima osjećaj da sluša jednu veliku moćnu gitaru. Zapravo se radi o iluziji. Radi postizanja takvog efekta snimaju se dvije, tri ili više traka gitara koje, kada se zajedno izmiksaju, daju privid jedne gitare. U rock-pjesmama, ali i u drugim žanrovima, električna gitara koristi se kao instrument na kojemu se svira »solo«. Solo je dio pjesme u kojemu je pažnja s vokala prebačena na neki instrument. Gitaristi koriste solomoment kako bi izrazili svoju umjetničku viziju. Na taj način neki gitaristi uspijevaju sagraditi svoj umjetnički identitet do te mjere da se u svakoj pjesmi u kojoj sviraju gitaru prepoznaje da su to upravo oni, a ne neki drugi gitaristi. Kao primjer mogu se uzeti Slash, Dimebag, Santana, Joe Satriani, Eddie Van Halen, John Sofield.

Bas-gitara

Bas gitara je možda jedan od najmanje dojmljivih instrumenata u pop-glazbi i često služi samo za popunjavanje u prostorima niskih frekvencija. Iako je to najčešća funkcija bas-gitare, ona vodi glavnu riječ u ritmičnosti pjesme zajedno s bubnjevima. Neki žanrovi, kao što je soul, reage ili funk zahtijevaju da bas-dionice budu dojmjive i inovativne. Kao i kod gitarista, neki basisti izgrade svoj određeni stil te se na snimkama uvijek može čuti da su to oni, a ne neki drugi basisti. Dionica bas-gitare često zna biti podebljana synth basom u toj mjeri da dionicu učini moćnijom, ali da ne prevladava.

Vokal

U snimanju vokala također postoje trikovi. Kao i kod gitara, jedna se dionica snima više puta pa u snimci vokal zvuči kao da pjevač pjeva u slušateljevoj glavi. Tim se tehnikama postiže da se slušatelji povežu s pjevačem i njegovim glasom.

Klavijature

Na kraju dolazimo do klavijaturista koji najčešće sviraju klavir, električni klavir, orgulje ali i synthesizer. Danas se, za snimanje klavirskih dionica, gotovo uopće ne koriste pravi akustični klaviri i orgulje. Digitalna je tehnologija toliko uznapredovala da su zvukovi na synthesizeru toliko vjerodostojni da mogu zamijeniti bilo koji prije navedeni instrument. MIDI-tehnologija je omogućila sviračima klavira imitiranje bilo kojeg instrumenta, od bubnja preko gitara pa do gudačkih i puhačkih instrumenata. Posljednjih godina sve su popularniji kompjutorski programi koji putem MIDI-tehnologije mogu imitirati bilo koji instrument do takve razine vjerodostojnosti da većina slušatelja jednostavno ne može prepoznati razliku između akustičnog bubnja i MIDI-bubnja, između akustičnog čela i MIDI-čela. Klavijaturist se uključuje na kraju kada treba popuniti rupe u aranžmanu i kada, u nedostatku pravih instrumenata, treba odsvirati dionice puhača ili gudača.

Producent i proces miksanja zvuka pjesme

U cijelom procesu stvaranje pjesme odvija se suradnja glazbenika i producenta. Kako glazbenici u svaku pjesmu dodaju neke detalje koji nisu prvotno bili zamišljeni u

aranžmanu, producent stoji kao autoritet koji će odlučiti koji detalji ulaze u snimku a koji će biti izbačeni. U glazbenoj produkciji producent često preuzima ulogu tonskog tehničara ili u suradnji s tonskim tehničarom izrađuje miks.

Miks je proces u kojemu se sve snimljene dionice stapaju u jednu cjelinu. U miksu se odlučuje koliko će pojedini instrumenti biti smješteni lijevo ili desno u zvukovnom prostoru. Taj se postupak zove paniranje, tj. određivanje panorame. Dalje se određuje koliko će pojedini instrument biti glasan. U miksu se dodaju simulacije prostora kao što su reverb i delay. Proces miksanja pjesme je složen i u njemu je ponekad potrebno sudjelovanje svih koji su dotad radili na snimanju pjesme, zajedno s aranžerima i skladateljima. Često se događa da predviđena ideja miksa ne funkcionira pa se onda miks »ruši« i sve se počinje iz početka.

Proces miksanja glazbe pokazuje koliko zvuk pojedine pjesme ovisi o tom završnom činu. U tom se procesu snimke pojedinih instrumenata mogu izobličiti do neprepoznatljivosti, ali ako takav zvuk pristaje u cjelinu, onda cilj opravdava sva sredstva. Zapravo se može zaključiti da je uloga tonskog tehničara i producenta odlučujuća u konačnom zvuku pojedine pjesme, tj. cjelokupnom rezultatu prethodnog procesa rada svih sudionika.

Mastering

Nakon procesa miksanja slijedi mastering. To je postupak u kojem se snimka priprema za tiskanje. U procesu masteriziranja snimka se dovodi do određene glasnoće koja je potrebna kako bi proizvod bio prikladan za radijske postaje i kućne sustave. U masteringu se rade i zadnje frekvencijske prepravke kako bi se još više izbalansirao zvučni spektar pjesme.

Iz ovog prikaza cijeloga procesa snimanja glazbe može se vidjeti koliko svaki pojedini član kreativnog tima ima utjecaja na završni proizvod. Može se, također, zaključiti kako u popularnoj glazbi stvarno ne postoji jedan autor već svaki član tima pridonosi svojim idejama kako bi se na kraju sve te ideje spojile u jednu cjelinu. U procesu snimanja pjesme koriste se trikovi u svrhu postizanja određenoga efekta. Tim trikovima stvaraju se potpuno novi zvukovi, do te mjere da glazbena snimka zapravo ima više poveznica s fikcijom nego sa stvarnošću. Kada se zbroje umjetnički inputi svih sudionika u samom procesu, očito je da se kombinacijom fragmenata, bilo oni izmišljeni ili naučeni, tj. uzeti

od nekoga drugog umjetnika, stvara nova umjetnička tvorevina koja funkcionira kao nerazdvojna cjelina.

Iz prikazanog procesa stvaranja pjesme može se zaključiti kako veliku ulogu u stvaranja pjesme i kreiranju zvuka ima tehnologija, koja umjetnicima omogućava stvaranje i manipuliranje zvuka. Bez visoko tehnološki opremljenog studija stvaranje popularne glazbe bilo bi nezamislivo. Benjaminova glavna zamjerka tehničkom reproduciranju glazbe jest ta da se gubi »ovdje i sada«: »Ono što ovdje nestaje može se sažeti u pojam *aure* i reći: u doba tehničke reprodukcije umjetničkog djela propada njegova aura« (Benjamin, 1986:129). U procesu snimanja jedne pjesme, »ovdje i sada« nije u javnom izvođenju već se seli na snimku. Snimka je zapravo original na kojoj se bazira nastup uživo. Često se događa da izvođači moraju iz početka učiti svoje pjesme koje su snimali u studiju, pa se događa da mnogi bendovi ne uspijevaju na nastupu uživo postići zvuk i energiju koju su postigli na ploči. U njihovu nastupu gubi se snaga one »aure« koja je privukla slušatelje upravo toj glazbi. John Blacking smatra kako nas »slušanje snimki može više osvijestiti o glazbi nego slušanje nastupa uživo, jer je slušamo u intimnom okruženju i bez smetnji sa strane (Blacking, 2004:8).

Može se, dakle, zaključiti kako se kreativnost u popularnoj glazbi bazira na kombinaciji starih elemenata, vlastitih ili tuđih, u svrhu kreiranja nove jedinstvene cjeline. Na autora popularne glazbe možemo gledati kao na autora iz doba renesanse o kojemu govori Pease, kojeg sam spomenuo u poglavlju *Povijest pojma autor*, ili pak na autora suradnika iz perioda velikih otkrića nakon srednjega vijeka. Također ga možemo usporediti s Barthesovim skriptorom te zajedno s njim proglasiti smrt autora iz doba romantizma.

5 Popularna glazba i autorska prava (odnos detalja i cjeline)

Iz definicije autorskoga prava²¹ može se zaključiti kako se štiti glazbeno djelo kao cjelina. Dakle, autor može zaštititi glazbeno djelo kao cjelinu dok pojedine dijelove fragmente, rifove i fraze, tj. detalje ne može zaštititi. Uzevši u obzir Adornovu kritiku popularne glazbe, može se vidjeti kako su u popularnoj glazbi baš ti detalji, koji se autorskim pravom ne štite, najvažniji. Theodor Adorno smatra da je popularna glazba standardizirana kao i proizvodi u tvornici. Struktura glazbe je standardizirana, dolazi do standardizacije općih značajki i detalja, kao npr. refren od 32 takta u kojem je raspon ograničen na oktavu unutar pjevačke melodije; tipovi hita su također standardizirani; harmonijski temelj svake pjesme iscrpljuje se iz standardne sheme (Adorno, 1998:198). Adorno smatra kako su standardizirani detalji skrivena mjesta lažnih »efekata«. To su majstorske tajne, recepture koje, kad ih se shvati, omogućuju nekome da postane autor. One su formule za djelovanje na slušatelje (Adorno, 1998:198). Kada govori o popularnoj glazbi, Adorno je uvijek uspoređuje s ozbiljnom glazbom. Smatra kako u ozbiljnoj glazbi svaki detalj proizlazi iz cjeline, nije puki akt, i stoga je neodvojiv od cjeline. U popularnoj glazbi odnos detalja i cjeline je slučajan, tj. detalj ne nosi cjelinu, cjelina se ne mijenja prema detaljima, stoga detalji ostaju po strani, nezapamćeni. Detalj kojemu nije dopušteno da se razvije postaje karikatura svojih mogućnosti (Adorno, 1998:200). Adornova kritika popularne glazbe nipošto nije zanemariva, ali ima jednu veliku manu, a to je komparacija popularne glazbe i klasične, koja umnogome ide na štetu popularne glazbe. Takav pristup anulira različitosti, funkcionalne i estetičke, nezaobilazne u definiranju kritičkih pristupa.

Iako Adorno detalje u popularnoj glazbi naziva lažnim efektima, iz njegovih teza može se zaključiti kako autorstvo u popularnoj glazbi ovisi o detaljima kao i o cjelini. Autor popularne glazbe koristi detalje koje slaže, na svoj specifični način, u novu cjelinu. Tim glazbenika, snimajući glazbeni materijal, nerijetko dolazi do konačnog izbora tijekom nasumičnih »prosviravanja«, tj. improvizacija tijekom kojih nastaju spontana glazbena rješenja koja se u popularnoj glazbi vrednuju kao autentični izrazi. Tako se u pola snimanja dogodi da detalj postaje novi smjerokaz promišljanja uratka, oblikovanja i

²¹ Vidi poglavlje »Današnja definicija autorskog prava ili copyright«.

produkcije. Dakle, detalji i cjelina su u veoma zavisnom odnosu i jedno bez drugoga ne funkcioniraju.

Autori popularne glazbe ne moraju pri kreiranju novih pjesama upotrebljavati nužno svoje vlastite snimke već se mogu koristiti elementima iz tuđih pjesama, ali, kako kaže David Stopps:

Ako umjetnik želi posuditi mali dio nečije tuđe snimke kako bi je inkorporirao u svoju snimku, mora nabaviti dozvolu iz najmanje dva izvora. Dozvola se mora dobiti od osobe koja posjeduje prava nad snimkom, najčešće proizvođač fonograma, i od osobe koja posjeduje prava nad djelom, najčešće su to izdavač i autor. Dok god ne dobije te dvije dozvole, ne smije koristiti uzorak koji je želio staviti u svoju snimku²² (Stopps, 2011:29).

Promatrajući tu problematiku, moguće je stvari promatrati iz sljedeće perspektive: Ako glazbenik mora tražiti dozvolu za svaki posuđeni materijal, to može loše utjecati na kreativan proces. Kao prvo, popularna se glazba u principu stvara intuitivno »kako nešto vozi«. Ako glazbenik u svom procesu stvaranja stvori »remek-djelo«, ali je u to djelo inkorporirao nečiji tuđi dio pjesme, bio to ritmički obrazac, bas-linija ili dio melodije, to djelo jednostavno ne funkcionira bez tih posuđenih dijelova. Može se desiti da glazbenik, po svim propisima traži dozvolu od vlasnika dijela pjesme ali je ne dobije. U tom trenutku cijela glazbena konstrukcija novonastalog djela propada, a društvo biva lišeno jednoga glazbenog djela koje bi možda imalo potencijala pokrenuti cijeli jedan pravac u glazbenoj umjetnosti. Može se zaključiti kako u određenim okolnostima pravna legislativa može negativno utjecati na razvoj kulture i društva. U svom eseju *Zvukovni polaroidi* Scanner smatra kako je copyright najvažniji problem u stvaranju glazbe.

Mislim da svi imamo prava na naš osobni način. Vi imate vaša vlastita osobna prava. Vjerujem u pristojnost, vjerujem u pristojno ponašanje, tako da bi bilo pristojno da, ako te netko semplira, da ti pošalje kopiju tog rada za tvoju zbirku

²² For example, if an artist wanted to 'borrow' a small section of someone else's recording and incorporate it into one of his/her recordings, as is often done in modern recording (referred to as a 'sample' or 'sampling'), the artist would need to obtain permission from not one, but at least two different rights holders. Permission would be necessary from whoever owns the rights in the recording (usually a phonogram producer or CMO) but also from whoever owns the rights in the work (usually a publisher or CMO). Not until an artist has received both of these permissions can he/she legally go ahead and use the sample.

ili nešto takvo. Ili možda da te pita za dopuštenje, ako je to glavni problem. Samo da kaže: »Slažeš li se s tim?« Istovremeno, zaista mi se sviđa oslobađajuća ideja da možemo uzeti zvukove odasvud, slike odasvud i stvoriti i iznjedriti nešto novo. Rekontekstualizirati sve to i iznijeti novi rad pred publiku koja će to doživjeti na novi način (Scanner, 2002:318).

Na kraju se može zaključiti kako u slučaju posuđivanja dijelova pjesama zakon prebacuje odluke na samog autora i na izdavačku kuću koja je djelo izdala i na taj način daje prava izvornom autoru. Nositelj prava može i ne mora odobriti korištenje dijela svoga rada. U tom se slučaju brane prava autora, ali se istodobno ograničavaju prava i slobode autora koji želi kombinacijom dijelova stvoriti novo umjetničko djelo. Takav zakon zapravo potvrđuje staru izreku o slobodi: »Gdje nečije slobode počinju, tuđe završavaju.«

5.1 Kratak opis odnosa pravne legislative prema sudionicima u procesu stvaranja pjesme

U ovom ću poglavlju ukratko prikazati kako pravna legislativa promatra sve sudionike u procesu stvaranja jedne pjesme, a koje sam prije prikazao u poglavlju *Glazbeno-umjetnički aspekt autorstva u popularnoj glazbi*. Smatra li zakon sve sudionike jednako važnima ili neke smatra više a druge manje bitnima za nastanak glazbenoga djela. Jesu li svi sudionici uopće uključeni u pravnu legislativu? Kako bi što bolje prikazao zakon u odnosu na sudionike u procesu snimanja, krenut ću istim redoslijedom kao i u prikazu procesa stvaranja pjesme, a svoje tvrdnje temeljit ću na hrvatskom zakonu. Moram naglasiti da je Hrvatska potpisnica WIPO-a, čime su njezini zakoni usklađeni s odlukama svjetske organizacije.

Zakon u Hrvatskoj dijeli sudionike u stvaranju pjesme na dvije grupe. Prva grupa su autori, a pod tim se smatraju osobe koje su kreirale glazbu, tekst i aranžman. Zakon koji štiti prava ovih autora zove se »Zakon o autorskim muzičkim pravima« ili ZAMP. Taj zakon smatra da se svi nositelji prava na djelo međusobno mogu dogovoriti oko svojih udjela. Ako to ugovorom nije uređeno, primjenjuju se odredbe pravilnika po kojem skladatelju pripada 65% udjela u djelu, a autoru teksta 35%. Aranžer glazbenog djela može imati udio u djelu isključivo ako ga je prijavio skladatelj, a koji uobičajeno iznosi

25% od skladateljskog udjela. Ako svi autori glazbe ne supotpisu prijavu djela, aranžer ima pravo samo na udio koji pripada onim autorima glazbe koji su ga prijavili²³. Dakle, aranžera se može i ne mora prijaviti. Uzevši u obzir postotke koje predlaže zakon, može se uočiti kako se autore ne smatra jednako vrijednima, ali objašnjenja za to nema. Iako se input koji svaki od sudionika ulaže u pjesmu ne može ničim izmjeriti, zakon ipak pravi razliku među njima. Smatram da to nije dobro jer je za konačan rezultat i kvalitetu kompozicije svaki član tima važan. Dakle, može se zaključiti kako je, prema zakonu, za nastanak glazbe najbitniji skladatelj.

Druga grupa su izvođači, a izvođačima se smatraju svi instrumentalisti i pjevači koji sudjeluju u procesu snimanja pjesme. Izvođače štiti HUZIP ili »Hrvatska udruga za zaštitu izvođačkih prava«. Oni ne dijele nikakav postotak već samostalno ostvaruju prava od izvođenja pjesama u kojima su sudjelovali²⁴. Važno je naglasiti kako su primanja koja ostvaruju izvođači puno manja od primanja koja ostvaruju autori. Izvođačima se ne smatraju osobe koje sudjeluju u miksanju i masteringu. Dakle, te se osobe ne smatraju autorima i njihov se rad ne štiti. Iz prije prikazanog procesa stvaranja pjesme može se vidjeti da je posao koji obavljaju tonski majstor i mastering majstor vrlo važan, po mom mišljenju čak i jednako bitan kao i posao skladatelja ili bilo kojeg instrumentalista jer oni daju završni oblik zvuka pjesmi.

5.2 Slučaj »Blurred lines«

Iako se u definiciji autorskoga prava djelo štiti kao cjelina, a detalji se ne uzimaju u obzir kao elementi koji podliježu autorskoj zaštiti, primjeri iz prakse pokazuju drukčiji odnos zakona prema detaljima u pjesmama. Kada se dogodi da jedan autor tuži nekoga drugog autora za krađu pjesme, onda sudski vještaci, u ovom slučaju muzikolozi, upravo te elemente pregledavaju kako bi zaključili je li pjesma ukradena, što ću prikazati na primjeru slučaja »Blurred lines«.

Radi se o suđenju u kojem su optuženi veoma popularni glazbenici, Robin Thicke i Pharrell Williams, da su u svojoj pjesmi »Blurred lines« upotrijebili elemente pjesme »Got to Give It Up« pokojnoga pjevača Marvinu Gayea, a tužbu je podnijela obitelj

²³ ZAMP <http://www.zamp.hr>.

²⁴ HUZIP <http://www.huzip.hr>

Marvina Gayea koja trenutačno ostvaruje prava nad njegovim pjesmama. Taj slučaj smatram veoma bitnim jer presuda koja je završila na strani obitelji Marvina Gayea nije dovela u pitanje samo kredibilitet osuđenih autora nego je napravila presedan zato što je osudila glazbenike na temelju sličnosti, a sličnost nije karakteristika koja se može uzeti kao krađa, jer onda bi svaka druga popularna pjesma mogla biti osuđena kao plagijat ili krađa. Tom se presudom gađa u srž autorstva u popularnoj glazbi jer se dovodi u pitanje cijeli kreativni proces stvaranja glazbe koji se temelji na posuđivanju i modificiranju detalja.

Judith Finell, koja je bila sudski vještak, ponudila je temelje za optužbu. Optužba se temeljila na osam elemenata sličnosti koji se pojavljuju u te dvije pjesme. Tih osam sličnosti pojavljuju se u vokalnoj melodiji i u instrumentalnim dijelovima (Finell, 2013). Kao primjer prikazat ću jedan element koji je iznesen kao dokaz o sličnosti, a radi se o maloj melodijskoj frazi koju smatram najkritičnijom u ovom slučaju. Radi se točno o četiri note, a na prvi se pogled vidi da su fraze samo slične, ali nisu iste. Finell je strelicama označila note koje se nalaze na istim mjestima, ali između druge i četvrte note nalazi se još jedna nota koja čini razliku. Glazbena figura bez te izbačene note nije ista. Moram napomenuti kako je muzikologinja Finell te dvije fraze stavila u isti tonalitet kako bi se vidjela njihova sličnost, a pjesme su u originalu u potpuno različitim tonalitetima.

Glazbeni primjer 2A "Got to Give it Up"

Glazbeni primjer 2B "Blurred lines"

The image contains two musical examples, 2A and 2B, both in 4/4 time and A major. Example 2A, titled "Glazbeni primjer 2A 'Got to Give it Up'", shows a four-note phrase: G4 (fingering 6), A4 (fingering 1), B4 (fingering 2), and C5 (fingering 1). The lyrics "Keep on dan - in'" are written below the notes. Example 2B, titled "Glazbeni primjer 2B 'Blurred lines'", shows a four-note phrase: G4 (fingering 6), A4 (fingering 1), B4 (fingering 1), and C5 (fingering 1). The lyrics "take a good girl" are written below the notes. Both examples have a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Slika 2. Primjer dviju fraza iz pjesama *Got to give up* i *Blurred lines*

Još jedan argument koji je optužba iznijela je taj da i laik može shvatiti kako se radi o veoma sličnim pjesmama, to jest kako su pjesme toliko slične da se ne treba raditi muzikološko istraživanje koje bi dokazalo da su pjesme slične. U ovom trenutku moram naglasiti kako pjesme koriste slične instrumente na sličan način, ali svaka pjesma u pojedinom instrumentu ima drugačiju melodiju. U te dvije pjesme primjećujem dva elementa koji ljude mogu ponukati da pjesme smatraju sličnima ili istima, a to su upotreba električnog klavira za bas-liniju, što je veoma neobično i ne upotrebljava se često, te upotreba instrumenta koji se zove clave i zvona koji zajedno s bubnjem stvaraju ritmički obrazac. Dionice tih instrumenata u ove dvije pjesme potpuno su drugačije. Također moram naglasiti kako slična upotreba instrumenata ne može biti predmet spora jer mnogo autora i izvođača koriste iste instrumente na sličan način.

Sandy Wilbur je muzikologinja koja je svjedočila i pružila muzikološku analizu za Robina Thicke i Pharrella Williamsa na sudu i ona kaže da su pjesme same po sebi vrlo različite, koriste drugačije strukture, harmonijske obrasce, melodije riječi i melodijske i harmonijske ritmove. Od osam sličnosti koje je navela suprotna strana, samo njih tri ulaze u polje copyrighta. Unutar ta tri, uglavnom melodijska elementa (frazе, motivi i bas-dionica), nema niti jednog tona u bilo kojem dijelu pjesme koji se pojavljuje na istom mjestu i koji jednako dugo traje. Ostalih pet elemenata – odabir perkusija, dionica klavira, harmonije i prateći vokali i njihove harmonije – dio su aranžmana, odabira, osjećaja i ritma, a ti se elementi ne mogu zaštititi (Wilbur, 2015).

Nakon presude Thicke i Williams su izjavili: »Iako poštujemo pravni postupak, iznimno smo razočarani današnjom presudom koja je užasan presedan za razvoj glazbe i kreativnosti« (Grow, 2015).

Taj slučaj dokazuje kako je zakon o autorskim pravima vrlo sklizak i nepotpun. U zakonu nije jasno što se to točno štiti jer u samom zakonu piše da se štiti cjelina, a u sudskim parnicama gledaju se detalji, što je kontradiktorno.

6 Kreativne industrije današnjice i autorstvo

Razumijevanje kreativnih industrija može nam pomoći kako bismo locirali mjesto u kojemu se pravo i umjetnost spajaju. To mjesto je tržište i industrija. Kreativne industrije baziraju se na kreativnosti autora i pravnoj zaštiti autorova djela. Ta dva segmenta spajaju se u kreativnim industrijama, to jest cijelo se tržište kreira oko kreativnih autorskih uradaka i njihova plasiranja na tržište. Posljedično tome, potrebna je i njihova pravna zaštita. Ta pravna zaštita autorskih djela, unutar kreativnih industrija, čini još jedno polje iz kojeg se može stvarati profit. U ovom dijelu želio bih prikazati kako je došlo do kreativnih industrija i na koji je način industrija povezana s problematikom autora. Kreativnim industrijama prethodile su kulturne industrije koje su uglavnom promatrane sa stajališta sociologije i filozofije. Iz socioloških i filozofskih saznanja kasnije se razvijaju kreativne industrije čije su ideje više usmjerene stvaranju tržišta i konvergenciji umjetnosti i konzumerizma. Glazbena industrija samo je jedna od grana unutar kreativnih industrija, a točka koja ih povezuje jest zaštita autorskih prava.

6.1 Kulturne industrije: sociološka perspektiva

Početak razvoja kreativnih industrija veže se uz pojavu kulturnih industrija u drugoj polovici 20. stoljeća. Pojam *kulturna industrija* pojavljuje se u poslijeratnom periodu kao radikalna kritika masovne zabave od strane članova Frankfurtske škole koji su bili predvođeni Theodorom Adornom i Maxom Horkheimerom. U to je vrijeme pojam bio namijenjen da šokira jer su se kultura i industrija smatrale suprotnostima, a pojam se koristio kako bi se polemizirala ograničenja modernoga kulturnog života. Jedna od glavnih karakteristika kulturne industrije jest da se putem masovne distribucije umjetničkih djela pružaju robe za zabavu. »Zabava i svi elementi kulturne industrije postojali su davno prije nje. Ipak, kulturna industrija može se pohvaliti da je odlučno provela često nespretnu transpoziciju kulture u sferu potrošnje« (Horkheimer, Adorno 2002:107). Kako vidimo, početkom 20. stoljeća i razvojem tehnologije za masovnu reprodukciju umjetnost je polako počela ulaziti u područje industrijske proizvodnje, što je dovelo do promjene uloge autora, kako u glazbi tako i u umjetnosti općenito. Autor više nije samo osoba koja izražava svoj pogled na svijet putem umjetnosti. Iz

industrijske perspektive autor postaje proizvođač robe, proizvođač autorskih djela i nositelj autorskih prava. Autor postaje bitna karika u industrijskoj proizvodnji i, konačno, stvaranju kapitala. Do polovice 20. stoljeća tehnologija reproduciranja toliko se razvila da su postali vidljivi utjecaji masovno reproducirane kulture na društvo. Max Horkheimer i Theodor Adorno kažu da interesenti rado pojašnjavaju kulturnu industriju tehnologijski. Kažu da sudjelovanje milijuna traži načine reprodukcije zbog kojih je neophodno na bezbrojnim mjestima istim potrebama dobavljati standardna dobra. Kaže se da su standardi izvorno proizašli iz potreba konzumenata; stoga se, navodno, i prihvaćaju bez otpora (Horkheimer, Adorno, 2002:95).

Prigovor Horkheimara i Adorna je taj da se u kulturnim industrijama djela umjetnosti izjednačavaju sa industrijskim proizvodom. Zbog toga i sama kreacija umjetničkih djela postaje sve više slična industrijskoj proizvodnji, tj. postaje standardizirana. Dalje, smatraju kako se u kulturnoj industriji gubi stil, a oni stil vide kao obećanje umjetnosti. »U svakom je umjetničkom djelu njegov stil obećanje; time što ono što je izraženo posredstvom stila ulazi u vladajuće forme općenitosti, muzikalni, slikarski i verbalni jezik treba se pomiriti s idejom pravilne općenitosti« (Horkheimer, Adorno, 2002:103). Smatraju da kulturna industrija postavlja imitaciju kao apsolut. Usporedimo li te teze s glazbom, možemo zaključiti kako Horkheimer i Adorno smatraju da su zapravo sve pjesme popularne glazbe, unutar industrije, zapravo iste. Kako im je forma standardizirana a detalji unutar cjeline mehanički, svaka je pjesma samo kopija neke druge pjesme. Ako su sve pjesme u popularnoj glazbi iste, kako onda možemo razmatrati autorsku kreativnost unutar popularne glazbe. Danas postoje mnogi autori popularne glazbe koji štite svoja djela i na njih ostvaruju autorska prava, i ta svoja glazbena djela smatraju novima i drugačijima od ostalih glazbenih djela. Prema tezama Horkheimera i Adorna, popularna glazba ne bi trebala podlijegati zaštiti autorskih prava jer autori popularne glazbe ne stvaraju ništa novo već samo reproduciraju i kombiniraju već stvorene glazbene obrasce i strukture.

U kulturnim industrijama pojavljuje se fenomen koji Adorno naziva socijalni cement, a on se manifestira tako što putem zabave onesposobljuje ljude za kritičko razmišljanje i napredak društva. Kulturna industrija ostaje pogon za zabavu. Njeno odlučivanje o potrošačima posredovano je zabavom, a snaga je u njezinom jedinstvu s proizvedenim potrebama. Zabava je u uvjetima poznog kapitalizma produžetak rada. Zabavu traži onaj

koji želi pobjeći mehaniziranom radnom procesu da bi iznova dorastao. Radni proces u tvornici i uredu može se zaboraviti time što će se u dokolici kopirati. To je neizlječiva bolest zabave (Horkheimer, Adorno, 2002:108).

Adorno popularnu glazbu vidi kao glazbu za zabavu te u njoj vidi ono što naziva socijalni cement. Uživajući u popularnoj glazbi, slušatelj biva očaran ili ritmom ili melodijom te to na njega djeluje hipnotizirajuće. Na taj način u uživanju glazbe dobivamo privid da smo slobodni i kroz glazbu se rješavamo svih problema koji nas muče u realnom svijetu. Također smatra kako popularna glazba ne nudi rješenje naših problema već samo mali izlazak iz njih te nas na trenutak oslobađa kako bi nas pripremila za ponovno vraćanje u realni svijet koji zbog glazbe lakše podnosimo, umjesto da ga mijenjamo (Adorno, 1998:206). Socijalni cement nije karakteristika samo popularne glazbe već sve glazbe, pa tako i ozbiljne glazbe. Način na koji danas ljudi konzumiraju klasičnu glazbu vrlo je sličan načinu na koji se konzumira popularna glazba. Ozbiljna glazbe sve se više supsumira pod trendove popularne glazbe te se eksploatira i konzumira na isti način kao i popularna glazba. Danas autori klasične, ozbiljne glazbe koriste iste aparate zaštite, reprodukcije, diseminacije i reklamiranja svojih djela kao i autori popularne glazbe. Može se reći da se na razini industrije i tržišta sva glazbena djela izjednačavaju. Za industriju ne postoje razlike u stilu, postoje samo razlike u isplativosti i mogućnosti zarade. Sve to diktira tržište, u slučaju glazbe publika. Ako publika neku vrstu glazbe želi konzumirati, ta će se vrsta glazbe i proizvoditi, a autori će ili prilagoditi svoj stil tržištu ili propasti. Može se zaključiti kako autorsku kreaciju, na neki način, diktira publika.

Na kraju svoje kritike kulturne industrije Horkheimer i Adorno zaključuju kako je sloboda izbora koju industrija nudi fiktivna. Kulturna industrija zapravo nam nudi stalno jedan te isti proizvod za zabavu pod krinkom da je to što konzumiramo u potpunosti nešto novo i drugačije nego što smo dosad probali. Ta fiktivna »novotnost« proizlazi iz sposobnosti autora, ali i cijeloga industrijskog aparata, da glazbeno djelo prikažu kao nešto potpuno novo.

Na sličan način kulturnu industriju vidi i Justin O'Connor kada kaže: »Kulturna industrija traži površinske efekte povezane s popularnom kulturom i visokom umjetnosti. Dakle traži načine privlačenja i zavođenja, stimuliranja želje bez djelovanja, osiguravajući odvratanje pozornosti na uštrb misli i razmišljanja« (O'Connor, 2010:11).

Slično kao i Adorno i Horkheimer, O'Connor smatra da blještava novina maskira beskrajno ponavljanje i beskrajno razočaranje. Kao takva, kulturna industrija je produžetak novih industrija masovne reprodukcije i distribucije koja je započela krajem 19. stoljeća (O'Connor, 2010:11).

Iz tih kritika može se zaključiti kako kulturna industrija pronalazi svoju svrhu kada se integrira u novi sustav monopola kapitalizma, koji je namijenjen za totalnu kontrolu masa. Još jedan dokaz da je težnja kapitalizma da pomalo sve elemente ljudskoga života supsumira pod sustav kapitalističke proizvodnje i potrošnje. Tako su u kapitalistički sustav proizvodnje dospjeli i svi oni koji sudjeluju u stvaranju glazbe, od autora do izvođača i svih ostalih koji sudjeluju u kreativnom procesu. U takvoj situaciji, tim ljudi koji stvaraju glazbena djela postaje »glazbeni servis« koji servisira publiku, tj. publici pruža glazbu kakvu ona želi. Rijetki su glazbeni autori koji uspijevaju stvoriti svoj prepoznatljivi stil, a da pritom imaju kritičnu masu publike i da su ravnopravni sudionici u tržišnim utakmicama glazbene industrije te da od svoga prepoznatljivog i drugačijeg glazbenog stila mogu živjeti.

Jednu veoma neutralnu definiciju kulturnih industrija složio je UNESCO:

Kulturne industrije su one industrije koje kombiniraju stvaralaštvo, proizvodnju i komercijalizaciju sadržaja koji je kulturne prirode. Ti sadržaji su često zaštićeni autorskim pravima²⁵ (UNCTAD, 2008:11).

Iz te definicije možemo zaključiti kako je zaštita intelektualnoga vlasništva temelj kulturne industrije. Iz zaštite intelektualnog vlasništva svi sudionici stvaraju profit. Glazbeni umjetnici, autori i izvođači, stvaraju profit iz naplaćivanja rente za korištenje svojih djela, korporacije i izdavačke kuće zarađuju od prodaje tih djela potrošačima, mediji također zarađuju reklamiranjem umjetničkih djela, a na kraju cijeloga tog lanca zarađuju odvjetnici koji su kreirali zakon o autorskim pravima tako da ih je uvijek potrebno pojašnjavati te su na taj način sebi osigurali mjesto u industriji kao tumači zakona. Odvjetnici, također, zarađuju u slučajevima tužbi koje su sve češće i češće, a posljedica su konstantnog ponavljanja obrazaca i elemenata unutar pjesama za koje

²⁵ The cultural industries are regarded as those industries that “combine the creation, production and commercialisation of contents which are intangible and cultural in nature. These contents are typically protected by copyright and they can take the form of goods or services”.

njihovi autori smatraju da su potpuno nove i drugačije. Može se zaključiti kako je zakon o intelektualnom vlasništvu zapravo jako unosan biznis.

6.2 Kreativne industrije: ekonomska perspektiva

Pojam kreativne industrije relativno je nov i varira od zemlje do zemlje. Nastaje u Australiji 1994. godine izdavanjem izvješća *Creative Nation*. Iako se počeci definiranja kreativnih industrija pojavljuju u Australiji, prvu definiciju dao je britanski DCMS²⁶ koja glasi:

Kreativne industrije su one industrije koje se baziraju na individualnoj kreativnosti, umijećima i talentu. Također to su i one industrije koje imaju potencijala stvoriti bogatstvo i poslove kroz razvoj intelektualnog vlasništva. Kreativne industrije uključuju: oglašavanje, film i video, arhitekturu, glazbu, umjetnine, performanse, kompjutorske igre i video igre, izdavaštvo, rukotvorine, softvere, dizajn, televiziju, radio i dizajnersku modu²⁷ (Hartley, 2007:10).

Iako se u definiciji navode aktivnosti koje se smatraju kreativnim industrijama, prvi dio definicije može uključivati i sve druge kreativne aktivnosti čovjeka, od kreativnosti u znanosti do kreativnosti u marketingu.

NESTA²⁸ odbacuje DCMS-ovu definiciju kako bi razvila model kreativnih industrija kao industrijski sektor, a ne kao skup kreativnih aktivnosti koje se baziraju na individualnom talentu. NEST-in model grupira kreativne industrije po tipu aktivnosti i organizacijskim karakteristikama tvrtki; pružatelji usluga, proizvođači sadržaja, pružatelji iskustva i proizvođači originala (Hartley, 2007:13).

Ta druga definicija pruža nam uvid u to kako se kreativne aktivnosti mogu organizirati po ekonomskim i tržišnim standardima. Uzimajući u obzir tu NEST-inu podjelu, ne može se definirati pod koju bi kategoriju pripala popularna glazba. U glazbenoj

²⁶ Odjel za kulturu, medije i sport.

²⁷ The creative industries are those industries that are based on individual creativity, skill and talent. They are also those that have the potential to create wealth and jobs through developing intellectual property. The creative industries include: Advertising, Film and video, Architecture, Music, Art and antiques markets, Performing arts, Computer and video games, Publishing, Crafts, Software, Design, Television and radio, Designer fashion.

²⁸ NESTA je dobrotvorna organizacija čija je misija pomaganje ljudima i organizacijama da realiziraju svoje ideje www.nesta.org.uk/about-us.

industriji proizvode se originali, proizvode sadržaji, pružaju usluge i pružaju iskustva. Ta definicija kreativnih industrija još je nejasnija od one DCMS-ove definicije.

Galoway i Dunlop smatraju kako je većina definicija kulturne industrije bazirana na kombinaciji pet glavnih kriterija, a to su, kreativnost, intelektualno vlasništvo, simbolička značenja, uporabna vrijednost i metode proizvodnje (Galoway, Dunlop, 2007:19).

Kreativne industrije proširuju područje kulturne industrije tako što obuhvaćaju sve vrste kulturne ili umjetnička proizvodnje. Kreativne industrije obuhvaćaju nastupe uživo, pojedinačne kulturne proizvode, kulturno nasljeđe i »visoku umjetnost«. Također uključuju i sve ostale industrije koje prate navedene kulturne industrije, a to su proizvodnja, distribucija, prodaja i zaštita autorskog djela (UNCTAD, 2008:144). Dakle, kreativne industrije ne obuhvaćaju samo one dijelove ljudske aktivnosti koje se bave kreativnim radom već i sve one aktivnosti koje su potrebne da bi taj kreativni rad ušao na tržište i postao financijski isplativ.

Iz perspektive WIPO-a, kreativne industrije mogu se podijeliti u četiri skupine po stupnju korištenja autorskih prava, a to su: osnovne industrije, međuovisne industrije, parcijalne industrije i nenamjenske industrije. Za proučavanje autorstva unutar polja industrija najvažnije su osnovne industrije, koje se smatraju sinonimom za industrije bazirane na zaštiti autorskih i srodnih prava: film i video, glazba, izvedbene umjetnost, izdavaštvo, softveri i baze podataka, televizija i radio, oglašavanje, organizacije za prikupljanje tantijema, vizualne i grafičke umjetnosti, uključujući i fotografije. Osnovne industrije u cijelosti sudjeluju u stvaranju i proizvodnji performansa, emitiranju i izlaganju, ili distribuciji i prodaji zaštićenih djela (UNCTAD, 2008:143).

John Hartley kaže kako se kreativne industrije mogu promatrati sa tri stajališta.

Kreativna industrija kao umjetnost – generira negativni ekonomski model; kreativnost kao domena neuspjeha tržišta. Umjetnost zahtijeva subvenciju od strane ostatka ekonomije. Politički odgovor je model blagostanja.

Kreativna industrija kao mediji i industrija – generira neutralni ekonomski model. Mediji i industrije ne zahtijevaju nikakvu posebnu politiku osim politike natjecanja.

Kreativna industrija kao tržište i znanje/kultura – generira pozitivni ekonomski model. Kreativna industrija je mjesto evolucijskog rasta na nejasnim granicama između društvenih mreža i ekonomskih poduzeća, gdje tržište igra glavnu ulogu u koordinaciji

prisvajanja i zadržavanja noviteta kao znanja. Zahtijevaju politiku rasta i inovacija (Hartley, 2007:7).

Iz ta tri stajališta može se zaključiti kako je najvažniji segment kreativnih industrija ekonomska učinkovitost, tj. sposobnost određenog načina proizvodnje kulturnih artefakta da ostvaruju prihod. Popularna glazba može se povezati s kreativnim industrijama jer svoj opstanak temelji na ostvarivanju profita. Naprimjer, ako neki glazbeni izvođač svojom glazbom privlači veliku publiku, automatski će biti interesantniji izdavačima. Izdavači svojim ulaganjem podižu izvođača na višu razinu i u tom trenutku izvođač može živjeti od svoga rada jer zarađuje dovoljno novaca. Kreativne industrije sudjeluju izravno ili neizravno u komercijalnom iskorištavanju intelektualnog vlasništva te roba i usluga koje se temelje na zaštiti intelektualnog vlasništva. To su uglavnom kulturna dobra, informacijske usluge i industrija zabave. Nematerijalni kapital i zaštita intelektualnog vlasništva igraju temeljnu ulogu u tim industrijama (UNCTAD, 2008:143). Ono što povezuje glazbeno stvaralaštvo i autorski rad s kreativnim industrijama jest upravo nematerijalni kapital i zaštita intelektualnog vlasništva, tj. zaštita autorskih prava. Kada autor stvara neko glazbeno djelo, on stvara nematerijalni kapital, a to djelo koje je stvorio predmet je zaštite intelektualnog vlasništva. Koliko je zaštita autorskog prava bitna za glazbenu industriju i samog autora, govori činjenica da autori od tantijema mogu ostvariti profit koji može osigurati njihovu egzistenciju i njihov daljnji rad. Prema dostupnim podacima iz 2012. godine, pjesma koja je ostvarila najveći profit u povijesti glazbe samo od tantijema je pjesma *Happy Birthday To You* autora Patty Hill i Mildred J. Hill. Brojka koju su ovi autori ostvarili od kreiranja pjesme kreće se oko 30 milijuna funti²⁹.

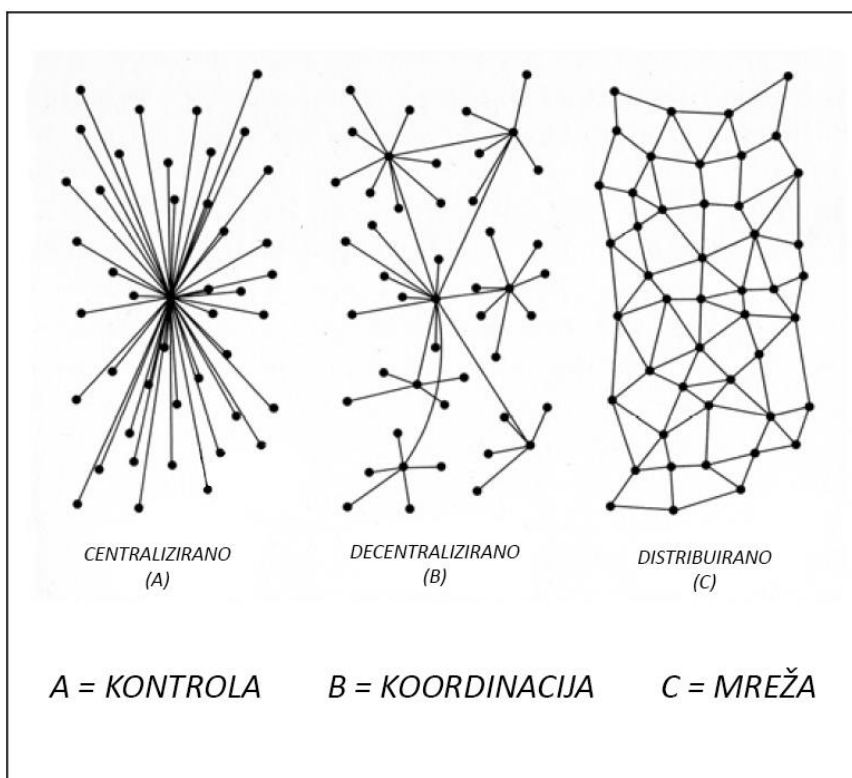
Na kreativne industrije može se gledati i kao na industrije koje se kreiraju pomoću kompleksnih društvenih mreža, a tako organizirana industrija i tržište utječu i na same autore i njihove kreativne procese zbog sve većeg i slobodnijeg protoka informacija koje autori mogu koristiti kako bi kreirali svoja djela. John Hartley smatra kako je već poznati lanac kulturne proizvodnje jednosmjerni uzročno-posljedični lanac: »proizvođač – roba – potrošač«, i nudi novo shvaćanje proizvodnog lanca na polju kulture:

²⁹ List of top ten highest-earning songs revealed by Luke Morgan Britton. www.thelineofbestfit.com/news/latest-news/list-of-top-ten-highest-earning-songs-revealed-115204 (posjećeno 12.7.2015. u 18:30h).

1. Agent (koji može biti individua ili tvrtka), karakterizira ga izbor, donošenje odluka i učenje;
2. Društvena mreža, realna i virtualna;
3. Poduzeća bazirana s obzirom na tržište, karakterizira ih organizacija i koordinirane institucije.

Umjesto linearnog utjecaja, ono što treba postići jest dinamični i produktivni međuodnosi između agenta, mreže i poduzeća. Svi su zajedno uključeni u stvaranje vrijednosti, kako simbolične tako i ekonomske. Tako bi se stvorila kreativna industrija kao društvena mreža u kojoj su individualni odabiri određeni odabirima ostalih unutar mreže (Hartley, 2007:20).

Sličan model kao i Hartley predlaže Paul Baran koji smatra kako su temelji kreativnih industrija decentralizirano tržište/koordinacija i distribuirano tržište/mreža i kako preklapanje ta dva elementa čine tržište kao socijalnu mrežu (Baran, u Hartley, 2008:7).



Slika 3. Paul Baranov model tržišta kao socijalne mreže

Smatram da je takvo shvaćanje tržišta bitno za proučavanje problematike autora u popularnoj glazbi. Iz takvog shvaćanja tržišta može se vidjeti na koji način kolaju ideje

koje utječu na autore. Također se može vidjeti da putem tržišta kao socijalne mreže niti jedan autor nije u potpunosti zaslužan za svoje ideje i djela jer te ideje i djela proizlaze iz mnoštva centara i niza interakcija koje je autor, s obzirom na svoje kreativne sposobnosti i ideje, spojio u novo umjetničko djelo. To djelo postaje proizvod koji je plasiranjem na tržište podložan daljnjoj dekonstrukciji i kritici drugih autora. Na taj način ideje neprestano kruže i ostvaruju svoj potencijal u potpunosti.

7 Tehnologija, DJ i novi izazovi autorstva u današnjoj popularnoj glazbi

7.1 Utjecaj tehnologije na autora i kreativni proces stvaranja glazbe kroz povijest popularne glazbe

Za nastanak i proizvodnju popularne glazbe bitna je tehnologija koja je, također, važna za snimanje, reprodukciju i distribuciju glazbe. Shuker primjećuje kako »glazba može biti reproducirana na mnoge načina, preko vinilnih ploča, magnetnih traka, kompaktnih diskova, digitalnih audio traka (DAT) i glazbenih videa. Glazba može, također, biti diseminirana na mnogo različitih načina, putem radija, diskoteke, noćnih klubova, televizijskih muzičkih programa, koncerata uživo i preko interneta i MP3-ca (Shuker, 2011:4). Stvaratelji popularne glazbe nisu koristili tehnologiju samo u smislu reproduciranja i distribucije već i u procesu stvaranja pojedinoga glazbenog djela. Kako je tehnologija napredovala, tako su se razvijali novi instrumenti i nove tehnike snimanja. Svaki novi izum i svaka nova praksa u korištenju tehnologije nailazila je na kritiku, najčešće s argumentom da korištenje tehnologije čini glazbu neiskrenom i neautentičnom. Unatoč tomu, glazbene umjetnike oduvijek je zanimalo na koje se sve načine mogu proizvoditi zvukovi i kakvi se zvukovi mogu stvoriti, pa su se tehnološki izumi u glazbi koristili sve više. Danas se u glazbi koriste i digitalna i analogna (nazovimo je tradicionalna) tehnologija. Tako se u jednom studiju mogu naći od akustične gitare, analognog synthesizera, do MIDI-sofтверa i DAT-programa za snimanje. U procesu kreiranja popularne glazbe koriste se svi mogući načini i sredstva kako bi rezultat procesa ispao nov i različit od svega dosad snimljenog.

Prve pokusne snimke glasova snimljene su već krajem 19. stoljeća. Tada se nije moglo ni pojmiti kakav bi utjecaj na glazbu ta inovacija mogla imati. Početkom 20. stoljeća i izumom gramofona i vinilne ploče svaka je osoba na svijetu mogla u udobnosti svoga doma slušati svoju najdražu pjesmu. Kako su gramofoni i ploče postali vrlo popularni, tako se postupno razvijao i biznis vezan uz proizvodnju ploča. Ploče se nisu mogle prodavati bez sadržaja, pa je porasla i potražnja za novim pjesmama i izvođačima, a s prodajom ploča rasla je i glazbena industrija. U prošlih stotinjak godina, koliko postoji glazbena industrija, dogodilo se mnogo tehnoloških inovacija koje su direktno utjecale, kako na samu estetiku, proizvodnju i reprodukciju glazbe, tako i na poimanje autorstva

u glazbi. S pojavom medija za masovnu proizvodnju glazbe pojavile su se i prve kritike koje su uglavnom pokušavale umanjiti vrijednost popularne glazbe. Tako je jednu od najznačajnijih kritika za proučavanje popularne glazbe pružio Walter Benjamin u svom eseju *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije*, u kojemu tvrdi da umjetničko djelo u svojoj tehnološkoj reprodukciji gubi svoju »auru« (Benjamin, 1986: 125-150). S namjerom da dokažem važnost razvoja tehnologije za poimanje autora i autorstva u popularnoj glazbi ukratko ću prikazati kako je razvoj tehnologije kroz povijest utjecao na popularnu glazbu i njezine autore.

Peter Tschmuck naglašava tri glavne točke koje su se pojavile u povijesti glazbe, a u kojima je tehnologija dovela do velikih promjena. Kao prvu veliku promjenu smatra pojavu komercijalnih radijskih postaja u ranim 20-im godinama 20. stoljeća. Pojavom radiopostaja smanjila se prodaja fonografa do te mjere da su neke veće diskografske kuće doslovno propale. Popularnost neke pjesme ili umjetnika bila je sada u rukama radiopostaja. U tim godinama postaje sve veća važnost radijskih DJ-a, top-ljestvica i količina puštanja, pa se uz to razvijaju i neke negativne prakse poput potplaćivanja DJ-a kako bi što češće puštali određenu glazbu, u glazbenom žargonu nazvana *Payola*³⁰ (Tschmuck, 2003:131).

Iz navedenog primjera može se vidjeti koliko jedan tehnološki izum može imati snažan utjecaj na glazbu, iako nije direktno utjecao na glazbu kao umjetnost. U sklopu tadašnjih događanja prvi se put pojavljuje figura DJ-a koji će nekih pedesetak godina kasnije imati ogroman utjecaj na glazbeno stvaralaštvo i udariti u temelje autorstva i zakona o autorskim pravima.

Kao drugu važnu točku u povijesti glazbene industrije smatra pojavu magnetne vrpce i rock and rolla, uz tri značajna događaja. Glavne muzičke kuće gube kontrolu nad vrijednim lancem glazbene industrije zbog pojave vinilnih ploča, koje su dovele do toga da su ogromne logistike velikih kompanija postale nepotrebne. Pojava magnetofona koja je omogućila snimanje i produkciju glazbe u garaži i treći razlog je licenciranje neovisnih radiopostaja od strane Federalne komunikacijske komisije (FCC). Pojava rock and rolla može se interpretirati kao estetička inovacija u kombinaciji sa socijalnim, pravnim i tehnološkim promjenama (Tschmuck, 2003:131).

³⁰ Kada radio pušta neku pjesmu, privlači slušatelje koji zauzvrat radiju donose profit od reklama. Puštanje pjesama na radiju potiče slušatelje da kupe vlastiti primjerak pjesme, od čega profitira izdavačka kuće, ali od čega radiopostaja nema nikakve koristi (Caves, 2000).

Važno je spomenuti da se u tom periodu, a govorimo o 50-im godinama 20. stoljeća, desila još jedna značajna promjena, a to je da je sukob između malih i velikih radijskih postaja rezultirao time da su male radijske postaje odbile puštati licenciranu glazbu velikih izdavačkih kuća, koja je uglavnom bila swing glazba big-bendova. Umjesto toga, počele su puštati glazbu malih nezavisnih studija. U početku toga razdoblja bio je to soul, a nešto kasnije rock and roll. Dakle, može se smatrati da je socijalni prijelaz uzrokovan pojavom nove tehnologije bio povezan i s promjenom glazbene estetike. Što se tiče autora i kreativnih procesa stvaranja autorske glazbe, velik je utjecaj imala pojava magnetske vrpce koja je omogućila nastanak kućnog snimanja. Uz pomoć nove tehnologije glazbenici su sve više snimali kod kuće kombinirajući svoje snimke s već snimljenim trakama drugih glazbenika. Dakle, prvi se put događa da glazbenici, zahvaljujući tehnološkoj inovaciji, u svoje pjesme mogu inkorporirati elemente tuđih pjesama, i to bez velikoga tehnološkog znanja. Taj način stvaranja glazbe uzet će maha s pojavom sempliranja, digitalne tehnologije i MIDI-tehnologije, o kojoj ću kasnije govoriti.

Kao treću bitnu točku Tschmuck spominje pojavu interneta. Treća točka promjene je ona kojoj danas svjedočimo, diseminacija digitalne glazbe preko interneta. Iako se smatra da se pojavom interneta povećala krađa glazbenih uradaka, internet je doveo do paradigmatičke promjene u cijeloj glazbenoj industriji koja stoji na tri trenutno poljuljana stupa, a to su: kontrola nad pravima za objavljivanje, moć oglašavanja, kontrola distribucijskih kanala (Tschmuck, 2003:131).

Toj, po Tschmucku, trećoj točki promjena zapravo prethodi pojava digitalne tehnologije. Ona je iz temelja promijenila shvaćanje glazbe i dovela u pitanje sve prijašnje postavke o razumijevanju same glazbe, a pogotovo o autorstvu u glazbi. S pojavom digitalne tehnologije pojavili su se digitalni synthesizeri, računalni programi za manipulaciju zvukom, praksa sempliranja i MIDI³¹-tehnologija. Dakle, nisu na udaru bila samo kompletna djela koja su se, s interneta, mogla skidati bez plaćanja, već i svi pojedini fragmenti određene pjesme koji se putem sempliranja mogu odvojiti od svoje cjeline i inkorporirati u neku drugu, sasvim novu pjesmu.

Pojava interneta izazvala je burne reakcije glazbene industrije, slične onima u trenutku pojave radijskih postaja. Tada se činilo da radijske postaje krađu posao izdavačkim

³¹ MIDI Basics www.tweakheadz.com/how-to-get-started-with-midi-and-the-difference-between-midi-and-audio-is-explained-along-with-many-other-core-concepts-for-building-a-home-recording-studio/.

kućama, sve dok one nisu shvatile kako putem radijskih postaja mogu reklamirati svoju glazbu i povećati prodaju svojih pjesama. Slično se događa i danas. Dok se internet nije dovoljno razvio, izdavačke kuće su ga vidjele kao prijetnju. Danas je internet jedan od osnovnih kanala putem kojeg se stvaraju nove zvijezde i zarađuje velika količina novca. Kao primjer naveo bih pjesmu *Gangnam style* izvođača pod imenom *Psy*, a moj argument je jako jednostavan. Da nije bilo internetskih kanala *You Tube*, ta pjesma ne bi nikada postigla takvu popularnost a *Psy* ne bi nikada bio popularan pjevač. Također, internet je omogućio glazbenicima diljem svijeta da surađuju i kreiraju nova djela iz udobnosti vlastite sobe. Na taj način došlo je do nevjerojatnih mogućnosti miješanja glazbenih stilova i tradicija, čime se povećala kreativnost u stvaranju potpuno nove i drugačije glazbe.

Kako je tehnologija mijenjala samu glazbenu industriju na općem planu, tako su tehnološki noviteti djelovali i na sam način kreiranja i izvođenja glazbe, što je posljedično djelovalo i na poimanje autorstva u popularnoj glazbi. Kritike koje su pratile pojavu novih tehnologija u glazbi najčešće su se ticale glazbene autentičnosti, a kako smo prije vidjeli, autentičnost je jedna od glavnih karakteristika autora u popularnoj glazbi. Smatralo se kako synthesizer nije autentičan, kako ritam mašina nije autentična... Simon Frith u svom eseju *Art vs technology: The Strange Case of Popular Music* opisuje neke od novih tehnologija koje su izazivale negativne kritike.

Prvu pojavu koju Frith prikazuje je croonersko pjevanje. Do pojave mikrofona pjevači su morali pjevati iz punog kapaciteta svoga glasa, kao u operi, a onaj pjevač koji nije imao snagu i tehniku pjevanja bio je beskoristan u kontekstu glasnih big-bendova. Pojavom mikrofona pjevaču je omogućeno vrlo tiho pjevanje, dok se glasnoća postizala razglasnim sustavom. BBC se bunio protiv takvog načina pjevanja jer ga je smatrao neprirodnim, a kritičari croonerskog pjevanja povezuju tehničku neiskrenost s emocionalnom neiskrenošću (Frith, 2004:108). Kako je tehnologija sve više napredovala, tako se za sve više instrumenata počela koristiti električna struja radi pojačanja njihova zvuka, te je tako danas nemoguće vidjeti bend bez pojačala za električnu gitaru ili bas-gitaru ili održati rock-koncert bez velikoga profesionalnog razglasa. U ranim fazama ozvučivanja bendova smatralo se da, kako kaže Frith, »elektronsko pojačavanje otuđuje izvođača od publike« (Frith, 2004:109). U prijašnjim poglavljima prikazao sam kako je odnos autora, to jest izvođača i publike, veoma bitan

da bi se konstruiralo autorstvo. Ako se putem razglaša publika i autor otuđuju, to znači da autorski utjecaj slabi. Praksa pokazuje da to nije tako. Veliki razglas čini nastup izvođača moćnijim, daje mu »božansku« moć, glasnoću, specijalne efekte, i na taj način zapravo pojačava utjecaj autora na publiku i jača njegov autorski kredibilitet.

Pojava ritam mašina i synthesizera također je dočekana s negativnom kritikom. Jedan od argumenata je da ritam mašina oduzima posao glazbenicima i da ritam mašina i njezin inženjer nikad neće moći biti umjetnici kao što je to bubnjar (Frith, 2004:109). Pojavom synthesizera reprodukcija određenog zvuka postala je još lakša. Svaka osoba koja je imala synthesizer mogla je dobiti identičan zvuk, kao i svi ostali korisnici synthesizera, jednostavnim podešavanjem parametara na istu kombinaciju. Frith kaže kako je jedan od razloga zašto se synthesizeri, ritam mašine i sl. smatraju neprirodnim instrumentima te da je njihovo sviranje veoma jednostavno i ne zahtijeva puno truda (Frith, 2004:112). Frith smatra kako je svrha svih tih argumenata autentičnost ili istinitost glazbe te da je korištenje tehnologije lažno (Frith, 2004:109). Ta se teza može povezati sa stavom da je i autorstvo lažno. Smatram da korištenje tehnologije ne čini glazbu lažnom. Moj je argument ovaj: Sva glazba odsvirana na akustičnim instrumentima onda je također lažna jer su i akustični instrumenti tehnologija, samo smo tijekom povijesti izgubili poveznicu s nastankom tih instrumenata pa ih smatramo prirodnima. Nema ništa prirodno u zvuku akustične gitare. Taj je zvuk iskonstruiran od strane graditelja gitare, a tijelo gitare nije tu bez razloga već služi kao pojačivač zvuka koji je nastao dugogodišnjim istraživanjima kako pojačati zvuk trzaja žice. Dakle, radi se o upotrebi tehnologije. Prema tome, jedini prirodni instrument bio bi ljudski glas.

Iako je većina prije prikazanih tehnoloških inovacija imala utjecaj na popularnu glazbu pa su tako, s obzirom na inovacije, čak i nastali pojedini žanrovi kao što su elektro pop, house..., većina inovacija nastala je na području klasične glazbe, posebno kada pričamo o razvoju mikrofona i aparature za snimanje. Frith kaže kako su tehničari i snimatelji pokušavali snimiti cijeli raspon frekvencija i dinamične karakteristike klasičnog orkestra (Frith, 2004:115). Danas većina producenata klasične glazbe snima glazbu isključivo na digitalne trake jer samo digitalni zapis može reproducirati široki spektar frekvencija koje su potrebne za snimanje klasičnoga simfonijskog orkestra. Frith također ističe još jedan detalj vezan uz tehnologiju reproduciranja zvuka, a to je da je Caruso bio prvi izvođač koji je postao zvijezda zahvaljujući tehnološkom

reproduciranju zvuka. Dakle, prva zvijezda masovnih medija u glazbenom svijetu bio je pjevač opere.

Ironija je u tome, smatra Frith, što se danas izdavačke kuće brane od novih tehnologija reproduciranja glazbe kao što je sempliranje i dijeljenje glazbe preko interneta jer je u pitanju njihov profit (Frith, 2004:119). Nekada, kada im je donosila zaradu, podržavale su novu tehnologiju i razvijali je. Sada, kada se dalje razvija i dovodi u pitanje opstanak cijele jedne industrije, tehnologija se marginalizira.

Može se zaključiti kako razvoj novih tehnologija ima velik utjecaj na glazbu, ne samo u smislu reproduciranja i diseminiranja glazbe, već i u estetskim promjenama koje se događaju u glazbi pod utjecajem tehnologije. Vidimo kako tehnologija ne utječe samo na popularnu glazbu nego na glazbu općenito. Niti jedan aspekt glazbe nije izostavljen iz svijeta novih tehnologija. Također, tehnološki napredak utječe na samo poimanje autorstva, o čemu ću govoriti u sljedećem dijelu.

7.2 Autor elektroničke glazbe

Iz prethodno prikazanog razvoja tehnologije koja je utjecala na popularnu glazbu iznikla je pojava nazvana DJ ili producent elektroničke glazbe. DJ se pojavio 20-ih godina 20. stoljeća. Na početku DJ-i su bili pojedinci koji su skupljali ploče te ih puštali u klubovima, diskotekama i radijskim postajama. Skoro cijelo 20. stoljeće bio je DJ u sjeni glazbenika. Prvi je put iskočio iz sjene pojavom hip-hopa u 80-im godinama gdje se pojavio kao pratnja reperima. DJ počinje zauzimati svoje mjesto koje danas ima početkom 90-ih godina i pojavom elektroničke plesne glazbe, dance, rave, trance, drum and bass, dubstep... Bill Herman kaže kako se, nekad anonimno u kutu zadimljenog bara, DJ danas pojavljuje kao prepoznatljivi autor – *bog*. Bez obzira na to što DJ ovisi o glazbenim radovima drugih ljudi, on predstavlja promjenu u shvaćanju glazbe kao umjetnosti. Posao odabira i kombiniranja glazbe za potrošače uzdigao se do razine prestižnih vještina (Herman, 2006:22). Iako je danas DJ jedan od glavnih aktera u popularnoj glazbi, još uvijek ga prate kritike kako on nije na razini glazbenika.

S jedne strane, neki DJ-u ne pripisuju autorske zasluge i na njega ne gledaju kao na glazbenika. Takav stav može se pronaći kod ljudi koji svoje poštovanje gaje prema glazbenicima koji sviraju »prave instrumente« i stvaraju »svoju vlastitu«

glazbu. S druge strane, postoje oni koji brane DJ-evu novonastalu slavu. Oni vide nevjerojatne sposobnosti DJ-a da čita publiku, selektira pravu pjesmu za pravi trenutak i smisleno je spoji s prethodnom pjesmom³² (Herman, 2006:22).

Iako DJ ovisi o radu drugih glazbenika, on u svom kreativnom činu stvaranja glazbe toliko stopi segmente sa svojim novim djelom da ti segmenti izgube svoju samostalnost i postanu dio nove pjesme. »Autorstvo koje se tradicionalno vezalo uz izvođača koji stvara i izvodi svoju pjesmu urušava se kako individualnost pjesme nestaje u miksu DJ-a« (Herman 24). Dakle, pjesma koju DJ miksa gubi svoju individualnost i postaje samo još jedan od bezbroj fragmenata koje je DJ umiksao. Danas DJ-i ili producenti elektroničke glazbe imaju mnogobrojne mogućnosti koje im nude digitalne tehnologije; uz to što koriste tuđu glazbu, inkorporiraju i neke svoje dijelove koje su skladali na računalo. Zbog tih tehnoloških mogućnosti danas se na DJ-a može gledati kao na autora glazbe, kreativnog pojedinca koji je stvorio nešto novo.

Slijedi prikaz načina na koji DJ, to jest kreator elektroničke glazbe stvara svoju glazbu i ostvaruje svoj kreativni potencijal kao autor. Jedna od najzastupljenijih tehnika koje koristi DJ je simpliranje. Simpliranje ili dubbing je korištenje dijela nečije tuđe pjesme te njegovo preradivanje kako bi se stvorio novi zvuk. David Toop u svom tekstu *Oceani zvuka* govori o dubbingu koji u svom najboljem obliku uzima svaki komadić i prožima ga novim životom, pretvarajući racionalan redoslijed glazbenih sekvenci u ocean osjećaja (Toop, 2002). Jedan od najboljih primjera dubbinga i kako se na taj način stvaraju nova značenja prikazao je Jim Pavloff u svom videu Making of »The Prodigy – Smack My Bitch Up« in Ableton³³. Pavloff je ponovno reproducirao proces kojim je grupa The Prodigy prvi put stvorila jedan od svojih hitova. Zapravo, otkrio je male fragmente koje su koristili od drugih izvođača kao što su Nirvana i Ultramagnetic MC's, te malom modifikacijom stvorili potpuno novi umjetnički objekt. Kodwo Eshun se osvrće na Benjaminov tekst »Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije« i kaže:

Benjaminov argument više ne vrijedi – jer je jedna od glavnih Benjaminovih teza da u doba tehničke reprodukcije više nema aure, jedinstvene, neponovljive

³² On one side, some ascribe to DJs little or no musical authorship, refusing to describe DJs as musicians. These fans save their respect for people who play “real instruments” and create “their own” music.2 On the other side of the debate, some defend the DJ’s newfound fame and glory as well deserved, even long overdue. They see tremendous skill in reading the audience, selecting the right track for the moment, and mixing it seamlessly with the previous track.

³³ Making of »The Prodigy – Smack My Bitch Up« in Ableton <http://www.youtube.com/watch?v=eU5Dn-WaEII>.

aure. No čim postoji Dubplate, sve je to bačeno kroz prozor. Na Dubplateu se odvija proces reprodukcije, mehanički proces pritiskanja vinila na tanjur na kojemu se on reproducira i, iznenada, usred toga dobiva se jedinstveni remiks, dobiva se snimka koja je jedinstvena na svijetu, ali ona nije original, to je kopija, i to treća kopija. Tako je nastalo ono što u Benjaminovu svijetu ne bi smjelo postojati, nastala je jedinstvena kopija, nastao je jedinstveni peti remiks, jedinstveni deseti remiks, jedinstveni dvadeseti remiks. Postoji samo jedan takav. S toga Dubplate znači da cijela zamisao aure nema smisla jer se aura ponovo rađa usred industrijske reprodukcije (Eshon, 2002).

Kodwo Eshon taj proces sempliranja uspoređuje s »hvatanjem pokreta« u filmskoj industriji, pa govori:

U filmovima poput Jurskog parka i svih velikih animatronske filmova »hvatača pokreta« je uređaj kojim se sintetizira i virtualizira ljudsko tijelo. Glumac polako pleše, a svi zglobovi su mu povezani sa senzorima koji ih bilježe i prenose u sučelje. Doslovno se uhvati gibanje ljudskog bića i sada ga možete virtualizirati (Eshon, 2002).

Eshonovo hvatanje pokreta posebno se pokazuje kada se stvaraju virtualni instrumenti u MIDI-tehnologiji, a to je tehnologija kojom se DJ-i danas puno služe jer im omogućava nevjerovatnu paletu kreativnog izražavanja. Zachary Hellman smatra kako je MIDI cijelo jedno bogatstvo novih mogućnosti za DJ-a i za njegovu kreativnost (Hellman, 2007:37). MIDI koristi audio predloške koji su snimljeni i digitalizirani te regulira njihovo reproduciranje (TweakMeister, 2010).

Na ovom mjestu bih, malom digresijom, ukratko objasnio MIDI-tehnologiju jer ona, iako je najviše koriste DJ-i i producenti elektroničke glazbe, ima golem utjecaj na današnje kreativne prakse i koristi se gotovo u svim vrstama glazbe. Najbolji primjer za pojašnjenje MIDI-tehnologije jesu virtualni bubnjevi. Bubnjar u pravom studiju snima sve moguće udarce na bubanj i sve moguće jačine udaraca. Kako bi se naknadno snimka koristila za MIDI, potrebno je snimiti 128 jačina udaraca, od 0 do 127. Može se snimiti i manji broj udaraca pa ih onda virtualno stišavati, no tada se gubi na realnosti instrumenta. Nakon toga se ti snimljeni zvukovi kontroliraju putem MIDI-sofтверa. Dakle, tim se procesom doslovno uhvatio zvuk koji se poslije može editirati po volji skladatelja bez ponovnog snimanja bubnja za svaku skladbu, već se preko MIDI-a daju

naredbe gdje se koji zvuk nalazi, koliko traje i koliko mora biti glasan. Takve mogućnosti koje nudi MIDI-tehnologija, dovele su do sve pristupačnijih načina snimanja u kućnim studijima, a potreba za velikim i skupim studijima se smanjila. Time se glazbena industrija decentralizirala te veći broj ljudi sada lakše može producirati svoju glazbu. Promatrajući tu karakteristiku digitalne tehnologije, može se reći kako kreator MIDI-zvuka nije osoba koja taj zvuk aktivira u računalnom programu već ona osoba koja je snimila sve te zvukove u procesu izrade programa. To, zapravo, znači da korisnik MIDI-tehnologije, za svoje glazbeno djelo koristi tuđe zvukove, a autor, DJ, spaja te fragmente u novu cjelinu.

Nakon što sam ukratko objasnio tehnike i tehnologije koje DJ koristi, želio bih se vratiti na pitanje autorstva koje proizlazi iz prije prikazanih tehnologija. Najčešće pitanje koje se postavlja u vezi s DJ-em jest: Kako DJ može biti autor ako je pjesmu stvorio iz elemenata koje nije odsvirao i koji nisu njegovo vlasništvo? Želim reći kako ni zvukovi koji se nalaze u MIDI-programima nisu vlasništvo osobe koja s njima manipulira. Hellman smatra kako je tehnologija koju koristi DJ ta koja je najviše utjecala na koncept autorstva. Tehnologija koja je omogućila DJ-u da miksa pomogla je također da umanji važnost individualnog producenta prije snimljenih snimki, jer glazba tih producenata služi samo kako bi pridonijela sveukupnom narativu koji konstruira DJ. *Dance* ploče, semplovi i glazbeni segmenti samo su dijelovi DJ-eve kompozicije nad kojima on ima autoritet. Prestaje biti važno tko je proizveo te segmente, već postaje važno tko je te segmente sastavio zajedno u cjelinu (Hellman 2007:18). Utvrđujući autorstvo DJ-a, možemo zaključiti kako je DJ pravi postmoderni umjetnik. Kako kaže Hellman: »Esencija postmodernizma leži u sposobnosti da se uzdignu forme i ideje iz već postojećih objekata i da ih se na kreativan način kombinira da postanu dio modernih trendova« (Hellman, 2007:18).

Autorstvo DJ-a može se promatrati i izvan samih granica glazbene umjetnosti. DJ svoje autorstvo gradi i na sociološkom polju. Pa tako Herman smatra da DJ-evo autorstvo proizlazi iz sociološkog pogleda na autorstvo, a ne iz umjetničkog, pa sukladno tome kaže:

Autorstvo ne proizlazi samo iz tehnike nečijeg rada već iz toga kako publika i ostali sudionici reagiraju na DJ-a kao na autora, kako unutar diskursa tako i unutar prakse. Autorstvo proizlazi ne samo kao rezultat onoga što je rečeno i

napisano već i kao rezultat kreativnog čina smještenog unutar šireg socioekonomskog sistema³⁴ (Herman, 2006:36).

Na DJ-a se može gledati i kao na prije spomenutog medijaliziranog autora, izvođača koji svojom autentičnošću kod publike stvara sliku sebe kao autora svega što izvodi i da su značenja koja izmjenjuje s publikom autentično njegova. Analiziranje autorstva u slučaju DJ-a može nam pomoći da još jednom razmislimo o Foucaultovim teorijama o autoru. Foucault smatra da funkcije autora ne leže u onome što autor radi već u tome na koji način društvo reagira na autora i njegovo djelo. Vezano s time, možemo autorstvo kod DJ-a povezati s Foucaultovom funkcijom autora koji određenom djelu daje kontekst te tako autora i djelo razlikuje od nekih drugih autora i djela.

Na kraju možemo vidjeti kako se teorija satkana oko DJ-a upravo bazira na onim malim detaljima o kojima govori Theodor Adorno. Adornovu teoriju da se popularna glazba sastoji samo od pseudodetalja koji nemaju utjecaj na cjelinu – DJ obrće naopako. DJ stvara svoj miks počevši od jednog sempla, jednog detalja, i s obzirom na njega, malo pomalo, u procesu miksanja, gradi cijelu strukturu pjesme. Može se reći kako rezultat glazbenog djela na kraju nije bitan. Bitan je kreativni proces stvaranja glazbenog djela.

³⁴ This demonstrates that authorship comes not from the techniques of one's craft (disco DJs were also good at mixing records) but from how fans and industry players respond, both in discourse and practice. Authorship arises as a result not merely from what is said or written but also as a result of the creative act's place within a broader socioeconomic system.

8 Zaključak

U ovom radu promišljao sam o autorstvu, s posebnim naglaskom na autorstvo u popularnoj glazbi. Kako bi se što bolje stvorio kontekst koji okružuje autorstvo u popularnoj glazbi prikazana su neka opća razmišljanja o tome što je to autorstvo i tko je to uopće autor. Također je obuhvaćena šira slika poimanja autorstva iz nekoliko različitih perspektiva. Osim glazbeno umjetničke perspektive, koja je osnova ovog rada razmatrao sam i povijesnu, pravnu, tržišnu i tehnološku perspektivu. Smatram da, ukoliko se želi proučavati autora i njegova djela u popularnoj glazbi, moraju se promotriti i svi ostali aspekti autorskog djelovanja, jer se jedino na taj način može shvatiti značaj i uloga autora u popularnoj glazbi.

U prvom djelu rada, u poglavlju *Povijest pojma Autor* prikazao sam kako se poimanje autorstva kroz vrijeme mijenjalo, s obzirom na promjene u društvu, a najveće promjene dešavale su se prilikom novih otkrića, kao što su otkrića novih kontinenata i susreta sa novim civilizacijama. Zadnja, po meni najznačajnija promjena dogodila se kada se autor počeo shvaćati kao kreativni pojedinac koji kreira djelo iz svoje mašte a novonastalo djelo smatra se u potpunosti njegovim osobnim proizvodom. Na takvim tezama o autorstvu počeo se kreirati i prvi zakon o autorskim pravima krajem 19. stoljeća, a kojemu je temelje dala Bernska konvencija 1886. godine. Kako sam prikazao u poglavlju *Kratki povijesni pregled razvoja autorskog prava*, danas su autorska prava, u većini zemalja svijeta regulirana na sličan način zahvaljujući postojanju svjetske organizacije za zaštitu intelektualne imovine WIPO. Najvećim propustom u zakonu o autorskim pravima smatram to što zakon sve umjetničke prakse regulira na isti način. Smatram da bi autorstvo svake pojedine umjetnosti trebalo biti regulirano na drugačiji način jer svaka umjetnost ima svoje specifične umjetničke prakse, načine izražavanja i procese kreiranja umjetničkog djela. U slučaju popularne glazbe to je odnos detalja i cjeline. Prema zakonu o autorskim pravima, autorsko djelo se može zaštititi samo kao cjelina, ali ono što razlikuje jednu pjesmu od druge su detalji, što sam i pokazao kroz slučaj *Blurred lines*. Popularnu glazbu rijetko kreira jedna osoba, već je to djelo timskog rada. Zbog toga je teško odrediti tko je uopće pravi autor neke pjesme. Da je pjesma djelo timskog rada prikazao sam u poglavlju *Popurana glazba* u dijelu u kojem objašnjavam proces nastajanja jedne pjesme. Niti jedan glazbenik ne stvara glazbu

potpuno iz svoje mašte već, također, iz svog znanja (*Habitus*) prenesenog od drugih glazbenika. Zato se može reći da popularna glazba nastaje komunikacijom između prošlosti i budućnosti, tehnologije i čovjeka i umjetnika međusobno. Budući da popularna glazba najčešće nastaje suradnjom, teško je razlučiti tko je izmislio neku pjesmu, frazu, zvuk ili melodiju. Zbog toga je problematično kreirati zakonski sistem koji bi to uspio regulirati. Zadnjih 30-ak godina na glazbenoj sceni se pojavio DJ kao glazbenik/metamuzičar. Smatram da je DJ nastao kao nuspojava razvoja tehnologije koja je imala veliki utjecaj na promjenu načina kreiranja glazbe. DJ je iz temelja uzdrmao poimanje autorstva u popularnoj glazbi, jer svoju glazbenu kreaciju u potpunosti temelji na zvukovima koje su prethodno snimili drugi muzičari. Iz toga proizlazi kako razvoj tehnologije ima veliki utjecaj na autorstvo u popularnoj glazbi u smislu mijenjanja glazbene prakse, a posljedično tome mijenja se i način na koji se poima autorstvo. Kako sam prikazao u radu karakteristike autora i definicije autorstva su se kroz povijest mijenjale i čini se kako će i dalje biti podložne promjenama. To dokazuju i fenomeni unutar samih umjetnosti, kao što sam već naveo primjer pojave DJ-a u popularnoj glazbi. Mnogi glazbenici će reći kako se u glazbi ne može stvoriti više ništa novo. Možda je glazbena umjetnost došla do točke u kojoj više nije ni potrebno stvarati novi glazbeni materijal već bi trebalo koristiti snimljene materijale kako bi se stvorila nova značenja, nove emocije, novi glazbeni izričaji i novi zvukovni krajobrazi. Takav pristup glazbi zagovaraju DJ-i.

9 Literatura

Knjige, članci i dokumenti:

1. Adorno, Theodor (1998) *On popular Music* U: Storey, John, *Cultural Theory and Popular Culture*, Athens, University of Georgia Press
2. Ahonen, Laura (2007) *mediated music makers*, Helsinki Finnish Society for Ethnomusicology, Publ. 16.
3. Barthes, Roland (1977) *The Death of the Author* u *Image Music Text*, Fontana press, London, str. 142 -148
4. Benjamin, walter (1986) *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije u estetički ogledi*, Zagreb, školska knjiga
5. Blacking, John (2004) *Let All the World Hear All the World's Music: Popular Music-making and Music Education* U: Frith Simon *Popular music: critical concepts in media and cultural studies.*, London, New York: Routledge, Vol. 4
6. Caves, E. Richard (2000) *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce* Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press,
7. Diakopoulos, Nicholas; Luther, Kurt; Medynsky, Yevgeniy; Essa, Ifran (2007), *The Evolution of Authorship in a Remix Society* u *Proceedings of Hypertext and Hypermedia*. Manchester, UK, September
8. Eshun, Kodwo,(2002), *Hvatanje pokreta*, Libra Libera, br. 11, str 227 – 240
9. Finell, Judith (2013) *Preliminary Report: Comparison of “Got to Give It Up” and “Blurred Lines”*, Judith Finell Music Service Inc.
10. Foucault, Michel (1998), *What is an author?* u *Aesthetics, Method and Epistemology*, New York, The New York press
11. Frith, Simon (2011) *Prema estetici popularne glazbe* u Novi Kamov, Rijeka, Izdavački centar Rijeka, br.2 sv.39
12. Frith, Simon (2004) *Art vs technology: The Strange Case of Popular Music* U: Frith Simon, *Popular music: critical concepts in media and cultural studies.*, London, New York: Routledge, Vol. 2, str.107-122

13. Galloway, Susan i Dunlop, Stewart (2007), *A Critique of definitions of cultural and creative industries in public policy* U: *International Journal of Cultural Policy*, London and New York, Routledge, Vol 13, Br.1
14. Hartley, John (2008) *From the Consciousness Industry to Creative Industries: Consumer-created content, social network markets and the growth of knowledge*, U: Holt i Perren *Media Industries: History, Theory and Methods*, Oxford, Blackwell
15. Hartley, John (2007) *The evolution of the creative industries – Creative clusters, creative citizens and social network markets*. U: *Proceedings Creative Industries Conference, Asia-Pacific Weeks*, Berlin.
16. Hellman, Zachary F. (2007) *The DJ Aesthetic: A look into the philosophy and technology that enable the disc jockey*, New York, New York University
17. Hennion, Antoine(2004) *An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music u Popular music: critical concepts in media and cultural studies*. London, New York: Routledge, Vol.2 str. 123-143
18. Hermann, Bill D. (2006) *Scratching Out Authorship: Representations of the Electronic Music DJ at the Turn of the 21st Century* U: *Popular Communication*, Pennsylvania, Lawrence Erlbaum Associates, str. 21-38
19. Horkheimer, Max; Adorno, Theodor (2002) *Dialectic of Enlightenment*, Stanford, California, Stanford University Press
20. Middleton, Richard(2011) *Roll over Beethoven?* U: Novi Kamov, Rijeka, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, br.2 sv.39
21. Muzička enciklopedija, (1963), Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, str 281
22. O'Connor, Justin (2010), *The cultural and creative industries: a literature review*, Newcastle, Great North House,
23. Paterson, Ray i, Stanley W. Lindberg (1991) *The Nature of Copyright: A Law of Users' Rights*, Athens University of Georgia Press
24. Pease, E. Donald (2006) *Author* u: Burke, Sean, *Authorship: From Plato to the Postmodern: a Reader*, Edinburgh University Press (263-276)
25. Scanner (2002) *Zvukovni polaroidi* u *Libra Libera*, br. 11, str. 227 – 240

26. Shuker, Roy (2001), *Understanding Popular Music*, London and New York, Routledge
27. Shuker, Roy (2005), *Popular Music: The Key Concepts*, Routledge, London and New York, Routledge
28. Stopps, David (2011) *How to make a living from Music*, Geneva, Wipo Publications
29. Straw, Will. (1999) *Authorship U: Swiss Thom, Key terms in popular music and culture*. Malden, Blackwell, str. 199–208
30. Šporer, David (2007) *Pitanje autora: od Barthesa i Foucaulta prema povjesno-sociološkoj perspektivi u Književna smotra*, Zagreb, Hrvatsko Filološko društvo, br 146
31. Šporer, David(2008), *Autor, autorska prava i originalnost: invencija ili inovacija*, Zagreb, Umjetnost riječi LII,
32. Toop, David,(2002) *Ocean zvuka: eterični govor ambijentalni zvuk i imaginarni svjetovi*, Libra Libera, br. 11.,str 281-316
33. Toynbee, Jasson (2003), *Fingers to the bone or spaced creativity? Labor proces and ideology in the production of pop U: Beck, Andrew, Cultural Work: understanding the cultural industries*, London and New York, Routledge
34. Tschmuck, Peter (2003) *How creative are Creative Industries? A Case of the Music Industry U: The Journal of Arts Management, Law and Society Vol 33, Br. 2*
35. UNCTAD (2008) *Creative economy: Report 2008*, United Nations
36. Volpaccio, Florindo (2011) *Majka svih intervjuja: Frank Zappa o glazbi i društvu u Treći program hrvatskoga radija br. 78/79*, Zagreb: Hrvatska radio televizija, hrvatski radio, treći program
37. WIPO (2008) *WIPO: Intellectual Property Handbook*, Geneva: Wipo Publications
38. *Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima (2014)*, Narodne novine, Zagreb

Internet stranice:

1. Amen Break,
www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Amen_break_notation.png (posjećeno 26.Travnja 2015.)
2. Amen break, www.youtube.com/watch?v=5SaFTm2bcac (posjećeno 26.Travnja 2015)
3. Anin Statut, www.copyrighthistory.com/anne.html (posjećeno 20.Svibnja 2015.)
4. Autorsko pravo, www.dziv.hr/hr/intelektualno-vlasnistvo/autorsko-pravo/autorsko-djelo (posjećeno 22.Ožujka.2015.)
5. Genij, Hrvatski jezični portal, hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search (posjećeno 24.Svibnja 2015.)
6. Gill N.S. (2015) Who Was the First Named Author?,
www.ancienthistory.about.com/od/poetsplaywrightswriters/f/firstauthor.htm (posjećeno 19.Svibnja 2015.)
7. Grow, Kory (2015) Robin Thicke i Pharrell izgubili višemilijunsku parnicu oko "Blurred Lines", www.rollingstone.hr/vijesti/glazba/robin-thicke-i-pharrell-izgubili-vi%C5%A1emilijunsku-parnicu-oko-blurred-lines (posjećeno 24. Travnja 2015.)
8. Hrvatska udruga za zaštitu izvođačkih prava, www.huzip.hr, (posjećeno 19. Svibnja 2015.)
9. Intertekstualnost, www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=27671 (Posjećeno 30. Lipnja 2015.)
10. Invencija, hjp.novi-liber.hr/index.php?show=search (posjećeno 30.Lipnja.2015.)
11. Kreativnost, www.znanje.org/psihologija/01iv0617/03/kreativnost.htm (posjećeno 26.Travnja.2015)
12. List of top ten highest-earning songs revealed by Luke Morgan Britton.
www.thelineofbestfit.com/news/latest-news/list-of-top-ten-highest-earning-songs-revealed-115204 (posjećeno 12.Srpnja.2015.)
13. Lucić, Predrag (2010) »*Moja domovina*« za *Hrvatski Brand Aid*, Novi list 21.12.2010. www.novilist.hr/Komentari/Kolumne/Trafika-Predraga-Lucica/Moja-domovina-za-Hrvatski-Brand-Aid, (posjećeno 25.Svibnja 2015.)

14. Mark, Joshua J. (2014) Enheduana, www.ancient.eu/Enheduanna/ (posjećeno 25. Travnja 2015.)
15. Morgan L. Brotton (2012) List of top ten highest-earning songs revealed, www.thelineofbestfit.com/news/latest-news/list-of-top-ten-highest-earning-songs-revealed-115204 (posjećeno 12. Srpnja 2015)
16. NESTA, www.nesta.org.uk/about-us (posjećeno 22. Travnja.2015.)
17. Pavloff, Jim, Making of "The Prodigy- Smack My Bitch Up" in Ableton www.youtube.com/watch?v=eU5Dn-WaEII (posjećeno 25. Kolovoza 2013)
18. Rich the TweakMeister,(2010), Midi Basics, www.tweakheadz.com/how-to-get-started-with-midi-and-the-difference-between-midi-and-audio-is-explained-along-with-many-other-core-concepts-for-building-a-home-recording-studio (posjećeno 23. Kolovoza 2013)
19. Wilbur, Sandy (2015) Musicologist Who Testified In ‘Blurred Lines’ Trial Explains Her Case www.onpoint.wbur.org/2015/03/18/another-musicologists-take-on-blurred-lines (posjećeno 24. Travnj 2015.)
20. Zakon o autorskim muzičkim pravima, www.zamp.hr (posjećeno 20. Svibnja 2015.)

Popis slika:

Slika 1. Notni prikaz amen break-a,

Izvor: www.commons.wikimedia.org/wiki/File:Amen_break_notation.png

Slika 2. Primjer dviju fraza iz pjesama *Got to give up* i *Blurred lines*

Izvor: Finell, Judith (2013) *Preliminary Report: Comparison of “Got to Give It Up” and “Blurred Lines”*, Judith Finell Music Service Inc.

Slika 3. Paul Baranov model tržišta kao socijalne mreže

Izvor: Hartley, John (2008) *From the Consciousness Industry to Creative Industries: Consumer-created content, social network markets and the growth of knowledge*, U: Holt i Perren *Media Industries: History, Theory and Methods*, Oxford, Blackwell

Sadržaj

| | | |
|----------|--|----|
| 1 | Uvod | 1 |
| 2 | Povijest pojma autor | 3 |
| 2.1 | Auktor | 4 |
| 2.2 | Autor | 5 |
| 2.3 | Autor »genij« | 5 |
| 2.4 | Suvremene teorijske misli o autoru | 7 |
| 3 | Kratak povijesni pregled razvoja autorskoga prava | 10 |
| 3.1 | Počeci pravnih legislativa autorskih prava | 11 |
| 3.2 | Usklađivanje zakona na svjetskoj razini | 13 |
| 3.2.1 | Pariška konvencija 1883. godine | 13 |
| 3.2.2 | Bernska konvencija 1886. godine..... | 13 |
| 3.2.3 | WIPO | 14 |
| 3.2.4 | Današnja definicija autorskoga prava ili copyright | 15 |
| 4 | Popularna glazba i autorstvo | 17 |
| 4.1 | Popularna glazba..... | 17 |
| 4.2 | Sociološki aspekt autorstva u popularnoj glazbi..... | 21 |
| 4.3 | Glazbenoumjetnički aspekt autorstva u popularnoj glazbi – proces stvaranja glazbenoga djela | 23 |
| 4.3.1 | Prikaz procesa stvaranja pjesme | 26 |
| 5 | Popularna glazba i autorska prava (odnos detalja i cjeline) | 34 |
| 5.1 | Kratak opis odnosa pravne legislative prema sudionicima u procesu stvaranja pjesme | 36 |

| | | |
|----------|---|-----------|
| 5.2 | Slučaj »Blurred lines«..... | 37 |
| 6 | Kreativne industrije današnjice i autorstvo..... | 40 |
| 6.1 | Kulturne industrije: sociološka perspektiva..... | 40 |
| 6.2 | Kreativne industrije: ekonomska perspektiva..... | 44 |
| 7 | Tehnologija, DJ i novi izazovi autorstva u današnjoj popularnoj glazbi..... | 49 |
| 7.1 | Utjecaj tehnologije na autora i kreativni proces stvaranja glazbe kroz povijest popularne glazbe | 49 |
| 7.2 | Autor elektroničke glazbe | 54 |
| 8 | Zaključak | 59 |
| 9 | Literatura..... | 61 |