

# Piratstvo glazbenog sadržaja

---

**Obić, Liam**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2024**

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

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:751161>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-10-14**



*Repository / Repozitorij:*

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



**SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET**

**Liam Obić**

**Piratstvo glazbenog sadržaja  
(ZAVRŠNI RAD)**

**Rijeka, 2024.**

SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET  
Odsjek za kulturalne studije

Liam Obić

Matični broj: 0009092076

## **Piratstvo glazbenog sadržaja**

ZAVRŠNI RAD

Preddiplomski studij kulturologije

Mentor: dr. sc. Diana Grgurić

Rijeka, kolovoza 2024.

## Izjava

Kojom ja, Liam Obić, JMBAG: 0009092076, student Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, kao autor završnog rada s naslovom: „Piratstvo glazbenog sadržaja.“ Izjavljujem da sam završni rad izradio samostalno pod mentorstvom prof. dr. sc. Diane Grgurić.

U radu sam primijenio metodologiju znanstveno istraživačkog rada i koristio literaturu koja je navedena na kraju završnog rada. Tuđe spoznaje, stavove, zaključke, teorije i zakonitosti koje sam izravno ili parafrazirajući naveo u završnom radu na uobičajen, standardan način citirao sam i povezao s korištenim bibliografskim jedinicama.

**Student/studentica**

Liam Obić

**Potpis**



Liam Obić

## SADRŽAJ:

1. Uvod .....	1
2. Piratstvo i autorsko pravo .....	
2.1. Što je piratstvo?.....	3
2.2. Povijesna perspektiva .....	5
2.2.1. <i>Kralj pirata</i> .....	6
2.3. Autorsko pravo.....	7
2.4. Autorsko pravo – regulativa u Hrvatskoj.....	9
3. Ilegalno posjedovanje i preuzimanje glazbe u analognoj eri.....	
3.1. Tin Pan Alley .....	10
3.2. Krijumčarenje snimaka.....	12
3.2.1. Era gramofonskih ploča .....	14
3.2.2. Era glazbenih kaset.....	16
4. Ilegalno preuzimanje glazbe u digitalnoj eri .....	
4.1. CD i MP3 .....	18
4.2. Servisi za uzajaman prijenos datoteka .....	21
4.3. <i>Streaming</i> servisi i ilegalno preuzimanje.....	25
5. Legislativa preuzimanja glazbenoga sadržaja .....	28
5.1. Statistički pokazatelji ilegalnoga preuzimanja u SAD-u i EU-u .....	30
6. Rezultati ankete o praksama preuzimanja glazbenoga sadržaja .....	32
7. Zaključak .....	37
8. Literatura.....	39
9. Internetski izvori.....	41
10. Popis slika .....	43
11. Sažetak .....	44

## 1. Uvod

Popularna glazba ima važnu ulogu u svakodnevnom životu jer oblikuje naše emocije, stavove i identitet. Ulaskom u digitalnu eru piratizacija popularne glazbe postala je sveprisutna pojava koja ima duboke i složene posljedice i za glazbene umjetnike i industriju i za potrošače. Stoga je važno otvoriti dijalog o piratizaciji popularne glazbe i istražiti različite aspekte toga fenomena. Razmatranje piratizacije popularne glazbe, kao vida kršenja autorskih prava, nužno je zbog njezina utjecaja na ekonomiju glazbene industrije. Piratizacija popularne glazbe ima širi društveni utjecaj, dovodi u pitanje moral i etiku konzumerizma u digitalnom dobu te naš odnos prema umjetničkom stvaralaštvu i intelektualnom vlasništvu.

Razumijevanje tih pitanja pomaže nam oblikovati kulturne norme i vrijednosti u digitalnom društvu. Također razgovor o piratizaciji popularne glazbe potiče nas na promišljanje o budućnosti glazbene industrije i na pronalaženje održivih rješenja za suočavanje s izazovima koje donosi digitalna era. Istraživanje alternativnih poslovnih modela i inovacija u distribuciji glazbe ključno je za stvaranje okruženja u kojem će umjetnici biti pravedno nagrađeni za svoj rad, a potrošači će imati pristup raznolikom i visokokvalitetnom glazbenom sadržaju. Iz tih je razloga potrebno otvoriti dijalog o piratizaciji popularne glazbe kako bismo bolje razumjeli njezine posljedice i razvili održiva rješenja koja će podržati umjetnike, potrošače i cijelu glazbenu industriju u digitalnom dobu.

Za naslov teme odabrao sam riječ *piratstvo* prije svega zbog definicije koju navodi Koordinacijsko povjerenstvo za provedbu prava intelektualnoga vlasništva (kojom ću se kasnije i koristiti), inače sličnu Ingramovoj definiciji digitalnoga piratstva kao nezakonitoga čina umnožavanja, kopiranja ili dijeljenja digitalnoga djela bez dopuštenja nositelja autorskoga prava. (Ingram: 2014 p.1) Kako se pojam piratstva ne bi pogubio u obliku onoga što se podrazumijeva piratstvom na moru, za istraživanje pojma piratstva izvan pojma digitalnoga ili mrežnoga (eng. *online*), važno je uključiti pojam kršenja autorskih prava. Piratizacija podrazumijeva kopiranje, presnimavanje, preuzimanje i dijeljenje sadržaja bez odobrenja nekoga tko drži autorska prava toga djela. Ono što želim utvrditi jest da je ilegalno preuzimanje samo jedna od radnji koje se podrazumijevaju pod pojmom piratstva.

Pretraživanje internetskih članaka i radova nije dovelo do rezultata koji bi pojmu ilegalnoga preuzimanja dali posebno značenje ili ga odvojili od piratizacije kao zasebno poglavlje.

Piratizacija je aktivna bez obzira na razdoblje, odnosno ona zauzima razdoblja od fonografa do danas. Zbog povijesnoga konteksta smatram važnim, osim piratizacije, objasniti i pojam krijumčarenja snimaka (*bootlega*) jer se, kao što je objašnjeno, stvara sukob između pojmova. (Krijumčari snimaka smatraju se različitim od pirata, dok ih zakon svrstava u istu skupinu.)

Povijest i značenje piratizacije popularne glazbe jedna je od kontroverznih tema, jedna koja je obilježila posebice digitalno doba na prijelazu iz XX. u XXI. stoljeće, ali i analognu eru. Često se postavljalo pitanje kako se obavlja piratizacija, kako ona utječe na glazbenu industriju, tko održava ilegalnu industriju piratizacije te, naravno, osim povijesnoga konteksta važno je razumjeti kakva je današnja situacija piratizacije u doba interneta i bogatoga sadržaja *streaming* servisa. Razlog pisanja seminarskoga rada o toj temi jest upravo njezina aktualnost, mnoga pitanja koja okružuju termin piratizacije te, naravno, društveno značenje piratizacije. Mnogo je različitih stajališta o piratizaciji, poput benda iz Bosne i Hercegovine, Dubioza Kolektiv, koji je poznat po svom stajalištu o piratizaciji jer smatraju da je to odgovor na velike kompanije koje zarađuju od tuđega truda.<sup>1</sup> S druge strane *rock*-ikone, poput Eltona Johna i Paula McCartneyja, pokrenule su kampanju protiv piratizacije zajedno s *British Music Rights organization*.<sup>2</sup>

U prvom dijelu rada definirat će se pojam piratizacije i usko povezan pojam autorskih prava u globalnom kontekstu i unutar Republike Hrvatske. U drugom dijelu rada nastoji se obraditi povijesni kontekst piratizacije popularne glazbe, od početaka na području Tin Pan Alleyja sve do *streaming* servisa. Prije svega obrađuje se pojam piratizacije tijekom doba analognih medija, pri čemu se pozornost pridaje krijumčarenju snimaka (*bootlegingu*), postupnom razvoju tehnologije i medija pomoću kojih se može piratizirati glazba, sve do mrežnih stranica za piratizaciju, utjecaja *streaming* servisa i pravnih aspekata. Zadnja se poglavlja temelje na već poznatim te dostupnim statistikama i analizama koje su provele razne vladine i nevladine organizacije. Takve analize daju nam uvid u stajališta, dob te količinu i razloge koji mlade privlače tomu, jesu li

---

<sup>1</sup> Sound Report: Dubioza Kolektiv *Happy Machine* i *Pjesmice za djecu i odrasle* stižu na vinilu 19. 12. 2023. <https://sound-report.com/bend/dubioza-kolektiv-happy-machine-i-pjesmice-za-djecu-i-odrasle-stizu-na-vinilu/> (Pristupljeno 15. 4. 2024.)

<sup>2</sup> ABC News: McCartney, John Lead Anti-Piracy Campaign, 29. 11. 2000. <https://abcnews.go.com/Entertainment/story?id=112795&page=1> (Pristupljeno 15. 4. 2020.)

uključeni i u kojoj mjeri u ilegalno preuzimanje sadržaja. Kao doprinos radu, u posljednje poglavlje umetni su rezultati ankete koja je provedena među vršnjacima kako bi se dao uvid u aktualnost teme te trenutačno stanje s piratstvom, s naglaskom na piratstvo glazbenoga sadržaja.

## **2. Piratstvo i autorsko pravo**

### **2.1. Što je piratstvo?**

Piratstvo u kontekstu prava intelektualnoga vlasništva odnosi se na svako neovlašteno korištenje autorskim djelima. Postoje specifični oblici piratstva, kao što su sivo piratstvo, koje uključuje javno iskorištavanje audio i audiovizualnih djela bez odobrenja autora radi stjecanja koristi, crno piratstvo, koje se odnosi na neovlašteno kopiranje i prodaju snimki, te internetsko piratstvo, koje obuhvaća neovlašteno dijeljenje i preuzimanje tih djela na internetu. Piratstvo programske podrške uključuje njezino neovlašteno umnožavanje i distribuciju, često zbog nepoznavanja činjenice da kupnja programske podrške zapravo podrazumijeva kupnju licencije za korištenje pod određenim uvjetima. Piratski proizvodi jesu neovlaštene kopije zaštićenih djela, napravljene bez dopuštenja nositelja prava. Takvi proizvodi krše odredbe Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima te, u određenim slučajevima, odredbe Kaznenoga zakona.<sup>3</sup>

Piratstvo se javlja uz porast računalnoga hakiranja u 70-im godinama 20. stoljeća. U početku su računalni entuzijasti tu aktivnost smatrali hobijem. Međutim s vremenom su počeli vjerovati da svi trebaju imati koristi od digitalnoga svijeta, što ih je potaknulo na proizvodnju kopija digitalnih djela poput filmova, glazbe, programske podrške i videoigara. Ta aktivnost, koja je nekada bila hobi, pretvorila se u ilegalnu industriju. Pirati su počeli ostvarivati značajnu financijsku dobit, uzrokujući pritom velike financijske gubitke ne samo stvaraocima nego i svim organizacijama koje su pridonijele stvaranju tih proizvoda.<sup>4</sup>

Razvojem tehnologije ilegalno preuzimanje postalo je mnogo lakše, do te mjere da ljudi više ne mogu razlikovati kopirani sadržaj od originalnoga. Tehnološki napredak omogućava točno kopiranje proizvoda, što čini potpunu prevenciju digitalnoga piratstva nemogućom. Prema Ingramu (2014), mnogi ljudi smatraju piratstvo prihvatljivim načinom stjecanja digitalnih

---

<sup>3</sup> Stop krivotvorinama i piratstvu, Koordinacijsko povjerenstvo za provedbu prava intelektualnog vlasništva: Što je piratstvo? (2012.) <https://stop-krivotvorinama-i-piratstvu.hr/hr/krivotvorenje-i-piratstvo/sto-je-piratstvo/> (pristupljeno 7. 7. 2024.)

<sup>4</sup> J. R. Ingram, "Digital piracy," in J. S. Albanese (ed.), *The Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice*. John Wiley & Sons, 2014. (pristupljeno 16. 6. 2024.)



medija. Meireles i Campos (2018) navode da se korisnici često koriste *warez*<sup>5</sup> stranicama, *one-click* hosting uslugama, mrežnim dijeljenjem i *streaming* stranicama te servisima za uzajamni prijenos datoteka (P2P) za provođenje piratstva.<sup>6</sup> P2P mreže, koje omogućuju dijeljenje podataka među više strana, često su korištene u te svrhe. Usto digitalno piratstvo obuhvaća ilegalno kopiranje informacija kao što su filmovi, glazba i videoigre bez upotrebe fizičkih medija poput CD-ova ili DVD-ova. Digitalno piratstvo uključuje prijenos u digitalnom obliku bez upotrebljavanja fizičkih medija uz kršenje autorskih prava. (OECD 2009)<sup>7</sup>

Mogućnost brze i jeftine proizvodnje gotovo savršenih kopija relativno je nova. Tehnologije za različite oblike sadržaja – tekst, slike te zvučne zapise i videozapise – razvijale su se različitim putovima, ali dijele neke opće obrasce. U početku su sadržaji bili predstavljeni u analognom obliku na fizičkim ili mehaničkim medijima, zatim na magnetskim medijima, a naposljetku u digitalnim oblicima koji su uglavnom neovisni o mediju. U svakoj fazi najnovija tehnologija bila je najprije dostupna i pristupačna samo onima koji su proizvodili i distribuirali sadržaj, no s vremenom je postala jeftinija i široko rasprostranjena. Ta evolucija omogućila je lakšu, jeftiniju, bržu i kvalitetniju proizvodnju, reprodukciju i distribuciju sadržaja. Na primjer tekstovi su se u povijesti ručno prepisivali prije nego što je tiskarski stroj omogućio masovnu proizvodnju. Slično, 19. stoljeće donijelo je fotografiju i zvučne zapise, koji su se razvijali u različitim analognim fazama prije nego što su postali digitalni. U 20. stoljeću došlo je do pojave magnetskoga snimanja, elektrofotografije i filmova sa sinkroniziranim zvukom, što je kulminiralo digitalnom revolucijom s kompaktnim diskovima i kućnim videorekorderima. Svaki tehnološki napredak smanjivao je troškove i zapreke, čineći visokokvalitetni sadržaj dostupnijim širem krugu korisnika. (Dana Dahlstrom 2006. p.4-5)

---

<sup>5</sup> WAREZ je izraz kojim se pirati programske podrške koriste za opisivanje krepane igre ili aplikacije koja je dostupna preko interneta. Naširoko se upotrebljava u supkulturama krepera za označavanje krepane inačice komercijalne programske podrške, odnosno inačica s kojih je uklonjena zaštita od kopiranja. Hakeri prepoznaju taj izraz, ali se njime ne koriste.

(<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=warez>) (Pristupljeno: 19. 6. 2024.)

<sup>6</sup> *One-click* hosting odnosi se na *cyberlockere*, praktičan alat za razmjenu osobnih i poslovnih podataka, također služe za pristup nelicenciranim podatcima.

(<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cyberlocker>) (Pristupljeno: 13. 6. 2024.)

<sup>7</sup> Eyle, Zeynep: 2020. p. 3

([https://www.researchgate.net/publication/345259708\\_DIGITAL\\_PIRACY#fullTextFileContent](https://www.researchgate.net/publication/345259708_DIGITAL_PIRACY#fullTextFileContent)) (Pristupljeno: 13. 6. 2024.)

## 2.2. Povijesna perspektiva

Kako bismo bolje razumjeli glazbenu industriju u digitalnom dobu, važno je poznavati njezine povijesne korijene. Glazba je stoljećima bila temelj poslovanja, s time da je ravnoteža između snimanja, izdavanja i nastupa uživo varirala tijekom vremena. U početku je glazbena industrija obuhvaćala samo nastupe uživo. Glazbenici izvan crkava, samostana i kraljevskih dvorova zarađivali su za život svojim zanatom iako se to nije smatralo industrijom. S razvojem tiskarske tehnologije note su postale drugi proizvod koji se prodavao urbanoj srednjoj klasi. Krajem 19. i početkom 20. stoljeća ljubitelji glazbe učili su i dijelili glazbu preko prijatelja ili pomoću lokalnih nastupa te su kupovali note kako bi svirali kod kuće. Popularne pjesme poput *After the Ball* Charlesa Harrisa i *School Days* Gusa Edwardsa prodane su u milijunima primjeraka, označavajući uspon izdavanja glazbe. (Patrik Wikström 2009. p. 60–61)

Tijekom 30-ih i 40-ih godina 20. stoljeća glazbena industrija doživjela je značajne transformacije potaknute društvenim promjenama i tehnološkim napretkom. Tri glavne glazbene tvrtke toga vremena (RCA/Victor<sup>8</sup>, EMI<sup>9</sup> i CBS Records) prošle su niz spajanja, stečajeva i akvizicija, što je, konačno, učvrstilo njihovu dominaciju. Posebnu su moć stekle diskografske kuće EMI i Sony Music. Unatoč dolasku novih diskografskih kuća poput Decca, Mercuryja i Capitola tijekom toga razdoblja, industrija je ostala visokokoncentrirana. Pejzaž se dramatično promijenio krajem 50-ih i 60-ih godina prošloga stoljeća, s pojavom *rock 'n' rolla* i brzoga širenja televizije kao medija. Taj kulturni pomak ne samo da je potaknuo manje, inovativne tvrtke na privremeni uspjeh već je i prisilio radijske postaje da revidiraju svoje programe kako bi se natjecale s televizijom. Strateški preokret radija prema glazbi kao besplatnom ili niskotroškovnom izvoru sadržaja postavio je temelje za njezinu ulogu ključnoga promotivnoga alata za glazbene tvrtke. (Patrik Wikström 2009. p. 63–65)

---

<sup>8</sup> RCA/Victor – jedna od najstarijih diskografskih kuća u SAD-u, nastala 1901. kao Victor Talking Machine Company. Radio Corporation of America (RCA) otkupio ju je 1929. godine. Među poznatijim imenima koja su prošla kroz diskografsku kuću jesu Elvis Presley, David Bowie, Main Ingredient, Lou Reed.

<https://www.spontaneoslunacy.net/rca-records/> (pistupljeno 7. 7. 2024.)

<sup>9</sup> Music Gateway, Eric Osmanli: EMI Records: The Story of EMI Music Publishing, 2023.

EMI – diskografska kuća koju je započeo Emile Berliner kao gramofonsku kompaniju. Godine 1926. izbacuje hit-ploču *Hear my Prayer* Mendelssona s pjesmom *O For The Wings of a Dove*. Nakon toga kuća bilježi uspjeh potpisujući imena poput Pink Floyd: *Dark Side of the Moon* i *The Wall*, Queen: *Queen's A Night at the Opera* i Duran Duran: *Rio*. EMI je neuspjeh doživio pojavom piratstva 90-ih, čime im je propao milijunski ugovor s Robbie Williamsom. <https://www.musicgateway.com/blog/music-news/emi-records-who-are-they-and-what-happened> (pristupljeno 7. 7. 2024.)

### 2.2.1. *Kralj pirata*

Piratizacija glazbe krajem 19. i početkom 20. stoljeća bila je značajan problem koji je potaknuo intenzivne policijske akcije i parlamentarne rasprave. Vođeni Jamesom Frederickom Willettsom, poznatim kao *kralj gusara*, pirati su organizirali velike tiskarske operacije diljem Londona, distribuirajući velike količine ilegalno reproducirane glazbe. Malo je poznato o Willettsu, koji je imao mnogo nadimaka, a kao pirat koristio se lažnim imenom John Fisher. Zna se da je imao dobre temelje za bavljenje tiskom jer se i njegova majka bavila tiskom, a jedan od poslova bio mu je upravo u novinama. (Adrian Johns 2009. p. 343–344)

U posao pirata glazbe upustio se 1902. godine te je osnovao *J. Fisher and Co.* Willetts gdje je koordinirao rad oko deset tiskara i mrežu distribucije koja se protezala diljem zemlje. Baveći se velikim količinama glazbe, upravo je on ležerno odbacio zapljenu četrdeset pet tisuća primjeraka kao „mali porez”. Prva u nizu racija (u idućih osamnaest mjeseci) na Willettsa i njegove kolaboracioniste zbila se 24. prosinca 1903. godine, kada je zaplijenjeno 75 000 listova piratizirane glazbe. U listopadu je racija u Hackneyju zaplijenila gotovo 240 000 primjeraka. U srpnju 1905. godine, u još jednoj raciji, u sjevernom londonskom predgrađu Dalstonu zaplijenjeno je preko 280 000 primjeraka iz skladišta koje je u ime kralja pirata unajmio George Wotton. Naknadne racije diljem sjevernoga Londona i istočnoga dijela grada rezultirale su daljnjim velikim zapljenama: 6500 u Devons Roadu, 150 000 u Upper Hollowayu. Na Goswell Roadu, u skladištu kojim je upravljao William Tennent u ime *J. Fisher and Co.* i koje je prodavalo pomoću kataloga zaplijenjeno je 160 000 primjeraka. (ibid. p. 344)

Tolika količina zaplijenjenoga piratiziranoga materijala nije prošla neprimjetno te se u priču uključio i Parlament, koji je tijekom 1904. godine proveo niz saslušanja. Zanimljivo, Willetts je svjedočio braneći piratstvo kao korisno i argumentirajući da zadovoljava potrebe radničkoga sloja, koji su legitimni izdavači zanemarili. Tvrdio je da je pristupačna piratska glazba doprinijela popularizaciji glazbe među širokim slojevima, ne šteteći tradicionalnoj prodaji, već potičući legitiman tržišni rast zbog veće dostupnosti. (ibid. 344–345)

Prema Willettsu, piratizacija glazbe obavlja važnu društvenu funkciju izvan puke dostupnosti, također djeluje kao katalizator pravnih i kulturnih promjena. Predložio je razdvajanje prihoda za skladatelje od tržišnih ograničenja, zagovarajući sustav zakonskih prava na naknadu kako bi svatko mogao tiskati i prodavati glazbu uz osiguravanje poštene naknade skladateljima. Tvrdio je

da bi to potaknulo živahno masovno glazbeno tržište, posebno koristeći radničku klasu koju su, kako je tvrdio, tradicionalni izdavači zanemarili. Willettsova pozicija ne samo da je izazvala postojeće prakse autorskih prava već je također nastojala legitimizirati piratizaciju kao snagu demokratizacije kulturnoga pristupa i poticanje nužnih pravnih reformi u Engleskoj tijekom Edwardijanskoga razdoblja<sup>10</sup>. Njegove ideje rezonirale su sa simpatizerima u Parlamentu, uključujući zastupnika Jamesa Caldwell, koji je vidio piratizaciju kao odgovor na monopolističke prakse etabliranih izdavača i zagovarao reforme koje bi priznale i regulirale to novo tržište. (ibid. 347–349) Prema sačuvanim arhivskim dokumentima, poznato je kako je Willetts (tada 47) 8. 1. 1906. godine proglašen krivim zbog dokazane prethodne osude za pronevjeru ljudi te nedopušten bankrot, stoga je osuđen na devet mjeseci teškoga rada.<sup>11</sup>

### 2.3. Autorsko pravo

Budući da smo definirali piratizaciju, važno je definirati i usko povezan pojam autorskoga prava. Unutar engleskoga pojma intelektualnoga vlasništva postoje dva područja; industrijsko vlasništvo i autorsko pravo. Industrijsko vlasništvo obuhvaća različite oblike, uključujući patente za izume, industrijske dizajne (estetske kreacije vezane za izgled industrijskih proizvoda), žigove, uslužne žigove, topografije integriranih sklopova, trgovačke nazive i oznake, zemljopisne oznake te zaštitu od nepoštene konkurencije. Autorsko pravo odnosi se na književna i umjetnička djela, poput knjiga, glazbe, slika i skulptura, filmova i djela temeljenih na tehnologiji (poput računalnih programa i elektroničkih baza podataka).<sup>12</sup> (WIPO 2016. p. 4)

Prvi poznati pisani zakon o zaštiti autorskoga prava jest *Anin statut* iz 1710. godine, imenovan prema kraljici Anne od Engleske. Taj je zakon stvoren kako bi se zaštitila autorska prava na objavljivanje književnih djela i notnih zapisa, što je okvir za današnje zakone o autorskim pravima. Taj zakon imao je odredbu da autori kontroliraju svoja djela na ograničeno razdoblje od 14 godina i odredbu o produljenju na dodatnih 14 godina. Uskoro je uslijedilo slično i u ostatku

---

<sup>10</sup> Edwardijansko razdoblje odgovara vladavini kralja Edwarda VII u Velikoj Britaniji, čija je kratkotrajna vladavina (1901.-1910.) uslijedila nakon dugotrajne vladavine kraljice Viktorije i prethodila modernoj kući Windsor u Engleskoj. Edwardijanski stil u širem smislu obuhvaća godine od 1901. do 1919.

(<https://www.pbs.org/manorhouse/edwardianlife/introduction.html>) (pristupljeno 28. 7. 2024.)

<sup>11</sup> Old Bailey Proceedings, James Frederick Willetts, William Tennant, John Wesley Puddefoot, William Wallace Ross, George Wooton, Philip Fleming Bokenham. Deception; fraud. 8th January 1906.

(<https://www.oldbaileyonline.org/record/t19060108-188>) (pristupljeno 16. 7. 2024.)

<sup>12</sup> WIPO: Understanding Copyright and Related Rights, 2016. Switzerland

[https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo\\_pub\\_909\\_2016.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_909_2016.pdf) (pristupljeno 16. 6. 2024.)

Europe radi zaštite književnih djela, drama i industrijskoga vlasništva. Godine 1790. dolazi do uvođenja Zakona o autorskom pravu u SAD-u za knjige, grafikone i karte. Taj se zakon revidirao 1831. godine te je otada uključivao zaštitu glazbenih skladbi objavljenih u notama. (Prabin Rai 2020, p. 17–18)

Prva legislativa autorskoga prava (najveći uzor današnjoj) jest Bernska konvencija iz 1886. godine, koja se bavi zaštitom djela i pravima njihovih autora. Temelji se na trima osnovnim načelima i sadrži niz odredbi koje određuju minimalnu zaštitu koja se mora osigurati, kao i posebne odredbe dostupne zemljama u razvoju koje se žele njima koristiti. Prvo, djela koja potječu iz jedne od ugovornih država moraju imati istu zaštitu u svakoj drugoj ugovornoj državi kao i djela njihovih državljana (načelo „nacionalnoga tretmana”). Drugo, zaštita ne smije biti uvjetovana ispunjavanjem bilo koje formalnosti (načelo „automatske” zaštite). Treće, zaštita je neovisna o postojanju zaštite u zemlji podrijetla djela (načelo „neovisnosti” zaštite). Minimalni standardi zaštite odnose se na djela i prava koja se štite te na trajanje zaštite. Zaštita mora uključivati „svaku produkciju u književnom, znanstvenom i umjetničkom području, bez obzira na način ili oblik izražavanja”. Konvencija također omogućuje određene iznimke i ograničenja na ekonomska prava, poput korištenja zaštićenih djela bez autorizacije vlasnika autorskih prava u određenim situacijama. (WIPO 2021. p. 1–4)<sup>13</sup>

Za razliku od zaštite za izume, autorsko pravo i povezani koncept srodnih prava štite samo oblik izražavanja ideja, a ne same ideje. Djela zaštićena autorskim pravom kreativna su u izboru i rasporedu sredstava izražavanja poput riječi, glazbenih nota, boja i oblika. Autorsko pravo štiti vlasnika ekskluzivnih prava od onih koji kopiraju ili se na drugi način koriste određenim oblikom u kojem je originalno djelo izraženo. Moguće je da autori stvore djelo vrlo slično kreaciji drugoga autora bez kršenja autorskih prava, sve dok nije kopirano djelo drugoga autora. Zbog osnovne razlike između izuma i književnih i umjetničkih djela pravna zaštita također se razlikuje. Zaštita za izume daje monopol na iskorištavanje ideje, što je vremenski ograničeno – obično oko 20 godina – i mora biti javno objavljeno. S druge strane zaštita književnih i umjetničkih djela prema autorskom pravu sprečava samo neovlašteno korištenje izrazom ideja, zbog čega je trajanje zaštite autorskih prava mnogo duže nego za patente. Autorsko pravo jest

---

<sup>13</sup> WIPO: Summary of the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works (1886) [https://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/summary\\_berne.html](https://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/summary_berne.html) (pristupljeno: 16. 6. 2024.)

deklaratorno; djelo je zaštićeno čim nastane i nije potrebna javna registracija ili bilo kakve druge formalnosti. (WIPO 2016. p. 6)

#### **2.4. Autorsko pravo – regulativa u Hrvatskoj**

Autorsko pravo jest pravo autora u pogledu njegova autorskoga djela, pa tako autori s područja književnosti, znanosti i umjetnosti mogu drugima odobriti ili zabraniti korištenje djelom, osim u posebnim slučajevima. U Republici Hrvatskoj autorsko je pravo ustavom zaštićeno pravo koje prema Čl. 69. jamči slobodu znanstvenoga, kulturnoga i umjetničkoga stvaranja. Država štiti znanstvena, kulturna i umjetnička dobra kao duhovnu vrijednost nacije unutar dvaju poretka autorskoga prava; *copyright* i *droit d' auteur*, od kojih je u Hrvatskoj zastupljen drugi poredak. Dok *copyright* stavlja težište na zaštitu autorskoga djela, kao što je to u angloameričkim pravnim krugovima, *droit d' auteur* djeluje po uzoru na francuske dekret-zakone kojima su štitili književna djela, a težište mu je subjekt autorskoga djela. Uz takav poredak slijedi shvaćanje da autorsko pravo nastaje aktom stvaranja autorskoga djela i samim time pripada autoru koji je stvorio to djelo. (Antonia Tomaš 2021. p. 9–10)

U Hrvatskoj je povijesti, tako i prije njezina osamostaljenja, postojao određen niz pravnih aktova koji slijede pojam autorskoga prava. Prvi u nizu takvih aktova postignut je 1846. godine uvođenjem Zakona za zaštitu književnoga i umjetničkoga vlasništva. Takav zakon obuhvaćao je književna djela, umjetnička i glazbena djela, rukopise, govore radi pobuđivanja pobožnosti, zemljopisne karte, prijevode, pjesme i slike. Slična je polja obuhvaćao i *Sbornik zakonah i naredabah* iz 1884. godine. Prvi zakon o autorskom pravu donesen je 1895. godine. Sličnoga sadržaja kao u početcima bio je sve do dopune 2003. godine i novoga prijedloga zakona 2021. godine, koji uključuju jezična djela, glazbena djela s riječima ili bez riječi, dramska i dramsko-glazbena djela, koreografska i pantomimička djela, djela likovne umjetnosti, djela arhitekture, djela primijenjenih umjetnosti i industrijskoga dizajna, fotografska djela i djela proizvedena postupkom sličnim fotografskom, audiovizualna djela, kartografska djela, prikazi znanstvene ili tehničke prirode. Posljednjom dopunom i izmjenom zakona usklađen je s odredbama Međunarodne konvencije za zaštitu umjetnika izvođača, proizvođača fonograma i organizacija za radiodifuziju. Zakon o autorskom pravu sadržavao je propise iz područja autorskoga prava i iz područja srodnih prava. (ibid. 11–14)

Autorsko pravo daje autoru ili nositelju prava, odnosno vlasniku toga djela, mogućnost da kontrolira njegovo korištenje. Autorsko pravo započinje automatski u trenutku kada autor stvori originalno djelo te u Hrvatskoj, kao i u EU-u, traje 70 godina nakon smrti autora. Autorskim pravom ne štiti se ideja, nego izraz te ideje u obliku određenoga djela, bez obzira na vrstu ili kvalitetu izražaja. Ostvarivanje autorskoga prava može biti individualno ili kolektivno, ovisno o vrsti djela i načinu korištenja. Individualno ostvarivanje prava odnosi se na pojedinačno korištenje autorskim djelom, a provodi ga nositelj prava ili njegov zastupnik. Kolektivno ostvarivanje prava koristi se kada se autorska djela masovno i autorima je nemoguće kontrolirati tko se, kada i gdje koristi njihovim djelima; tada prava ostvaruju organizacije za kolektivno ostvarivanje prava. Sustav kolektivnoga ostvarivanja prava globalni je međunarodni sustav pomoću kojega autori preko svojih društava ostvaruju svoja prava, dajući kolektivne licencije za korištenje djelima i naplaćujući naknade. U Hrvatskoj je HDS ZAMP dio toga sustava i bavi se izdavanjem odobrenja za javno korištenje glazbom, ubiranjem autorskih naknada te raspodjelom tih sredstava autorima. (HDS ZAMP 2013, p. 1–2)<sup>14</sup>

### **3. Ilegalno posjedovanje i preuzimanje glazbe u analognoj eri**

#### **3.1. Tin Pan Alley**

U 80-im godinama 19. stoljeća nekoliko malih izdavačkih kuća preselilo se u 28. ulicu, što je označilo početak popularne glazbene industrije poznate kao Tin Pan Alley. To preseljenje bilo je posljedica promjena u poslovnim praksama glazbenih izdavača u SAD-u tijekom 19. stoljeća, koje su favorizirale raznoliko i potrošački usmjereno tržište. Američka glazbena izdavačka industrija imala je svoje korijene u federalnom razdoblju, kada je tehnologija graviranja kositrenih ploča omogućila masovnu proizvodnju glazbe po minimalnim izdavačkim troškovima. Iako je prvi američki zakon o autorskim pravima uključen u Ustav 1787. godine, specifična zaštita glazbenih djela uvedena je tek 1831. godine. Monopolistička kontrola glazbenih izdavača počela je 1855. godine, kada su veće izdavačke kuće osnovale Odbor za glazbenu trgovinu kako bi samoregulirale tržište. Taj odbor isključio je manje izdavače iz konkurencije, usredotočujući se na profitabilne kompozicije europske umjetničke glazbe. Oliver Ditson & Co. postala je

---

<sup>14</sup> HDS ZAMP Glas autora, 2013. [https://www.zamp.hr/uploads/documents/brosure/HDS\\_ZAMP\\_Info.pdf](https://www.zamp.hr/uploads/documents/brosure/HDS_ZAMP_Info.pdf) (pristupljeno 16. 6. 2024.)

najuspješnija izdavačka kuća toga vremena, s velikim katalogom, uglavnom usmjerenim na klasičnu i pedagošku glazbu. Unatoč tomu popularne pjesme, poput onih Stephena Fostera, postajale su sve popularnije, otvarajući nove mogućnosti za amaterske skladatelje koji su se usredotočili na takvu glazbu. (Jane Katherine Mathieu 2014. p. 44–46)

Godine 1929. američka industrija popularne glazbe, a šire gledano, glazbena i zabavna industrija, postigla je gotovo savršenu kontrolu nad distribucijom svojih proizvoda na nacionalnoj razini. To je razdoblje uslijedilo nakon desetljeća sukoba i previranja u industriji zbog razvoja glazbenih snimki, radija i filmova. Iako su ti sukobi bili legalni, priča o piratstvu notnih zapisa predstavlja izuzetak jer se odvijala izvan ovlaštenih kanala. Glavni akteri te savršene distribucije bili su industrija Tin Pan Alley, proizvođači i distributeri popularnih pjesama, te razne privatne i javne agencije. Industrija Tin Pan Alley, koja je prvo bila smještena u East Fourteenth Street, a kasnije u Brill Building, dominirala je *mainstream* američkom popularnom glazbom do sredine 50-ih godina prošloga stoljeća. ASCAP, osnovan 1914. godine, dodatno je učvrstio tu kontrolu. Izdavači su kupovali pjesme ili ulazili u ugovore o tantijemama s autorima, distribuirajući ih kao notne zapise (*sheet music*). Prodajni agenti promovirali su novi materijal preko raznih medija, uključujući snimke, radio i film. Iako nema sveobuhvatnih podataka o prodaji notnih zapisa iz toga razdoblja, smatra se da su izdavači održali značajan utjecaj sve do 50-ih godina 20. stoljeća, kada su snimke i radio preuzeli primat. (Kernfield 2011. p. 17–19)

Između 1891. i 1909. godine američki Kongres donio je niz zakona o autorskim pravima koji su postupno mijenjali pravni okvir za glazbu. Ti zakoni pratili su prvi val konsolidacije američkoga popularnoga stvaranja pjesama u urede Tin Pan Alleyja. Zakon iz 1891. godine omogućio je registraciju glazbe tiskane izvan SAD-a, dok je zakon iz 1897. godine uključio glazbene kompozicije u kategoriju dramskih kompozicija koje zahtijevaju dopuštenje vlasnika autorskih prava za javno izvođenje. To je imalo velik utjecaj na glazbenu industriju. Godine 1909. uvedena je prisilna licencija koja je odredila tantijeme od 2 centa za svaki proizvedeni glazbeni valjak, fonografski zapis ili cilindar. U međuvremenu, tehnološki napredak u snimanju zvuka, poput Edisonova fonografa i kasnijih diskova koje su razvili Berliner i Johnson, brzo se odvijao. Do Prvoga svjetskoga rata glavne američke kompanije za snimanje bile su Columbia i Victor, a prodaja zapisa dosegla je vrhunac od 106 milijuna dolara 1921. godine. ASCAP je osnovan 1914. godine kako bi provodio odredbe Zakona o autorskim pravima iz 1909. godine, posebno za



javno izvođenje i snimanje glazbe. Također MPPA (Music Publishers Protective Association), osnovan 1917. godine, imao je za cilj borbu protiv korumpirane prakse promoviranja pjesama, ali je ubrzo postao poslovni trust koji je održavao standardne cijene za licenciranje i prodaju tiskane glazbe. (ibid. p. 19–22)

U poglavlju *The Emergence of Commodity Music* Jacques Attali opisuje kako je glazba postala institucionalizirana kao roba dobivši autonomni status i novčanu vrijednost. Ključno je bilo pripisivanje vrijednosti stvaranju i interpretaciji glazbe, što je omogućilo razliku između vrijednosti djela i njegove reprezentacije. Ta valorizacija bila je protiv feudalnoga sustava, gdje djelo nije imalo samostalnu egzistenciju. S vremenom su izdavači, djelujući u ime glazbenika, stekli kontrolu nad proizvodnjom i prodajom glazbe, čime su doprinijeli širenju izvan dvorskih krugova, slično razvoju Tin Pan Alleyja. Tijekom povijesti autorskih prava glazbenici su se postupno oslobodili izdavačke dominacije osiguravši prava na svoja djela i njihov način korištenja. (Jacques Attali 1985. p. 51–55)

Tin Pan Alley u ranom 20. stoljeću revolucionirao je glazbenu industriju pretvarajući pjesme u unosne proizvode. Funkcionirajući poput udruženja, ASCAP skladatelji kontrolirali su stvaranje notnoga materijala, glavnoga medija za distribuciju pjesama. Ta ekskluzivna grupa osigurala je da njihove pjesme dosegnu javnost pomoću sofisticirane marketinške strategije. Prodavači Tin Pan Alleyja, vješti u promociji i ponekad se oslanjajući na podmićivanje, promovirali su te melodije kroz nastupe uživo, vaudevile, mjuzikle i nastajuću filmsku produkciju. Snimanja, novi, inovativni medij toga vremena, dodatno su proširila njihov doseg. ASCAP (*The American Society of Composers, Authors and Publishers*) i MPPA (*Music Publishers Protective Association*) štitili su prava po američkim zakonima o autorskim pravima, omogućavajući Tin Pan Alleyju da financijski prosperira preko izravne prodaje notnoga materijala i prihoda od snimaka te javnih izvedbi. (Kernfield 2011. p. 23–24)

### **3.2. Krijumčarenje snimaka**

Krijumčarene snimke (eng. *bootleg*) naziv je za snimke koje se mogu naći na *tržnici*, kod nekih lokalnih prodavača. Engleski naziv *bootleg* potječe još iz doba gangstera, a značio je prodaju nedopuštenih *žestica* tijekom 19. stoljeća. Postojala je praksa nošenja boce viskija ili slično u sarama, vjerojatno zbog skrivanja. (Prikladno, to je također popularna metoda krijumčarenja

magnetofona na *rock*-koncerte.) Krijumčari snimaka nisu jedini operateri koji nepravedno profitiraju od tuđe glazbe. (Clinton Heylin 1994. p. 6)

Kolekcionari krijumčarenih snimaka tvrde da *krivotvorenje* i *piratstvo* nanose mnogo veću financijsku štetu od krijumčarenih snimaka. Krivotvorina je kopija legitimnoga izdanja čiji je cilj obično prevariti kupca tako da misli kako kupuje službeno odobreno izdanje. Piratski snimci jesu neovlaštene kompilacije ranije izdanoga materijala koje ne moraju nužno duplati redosljed pjesama ili dizajn omota službenih izdanja. Imena diskografskih kuća, dizajn omota i nazivi originalni su za piratska izdanja. (Schwartz 1995. p. 620–621) Krijumčari snimaka vlasnici su snimljenoga materijala i protive se piratizaciji jer se ruše autorska prava izdavačke kuće. (Clinton Heylin 1994. p. 6)

Postoje dvije vrste neovlaštenih snimaka: komercijalne i one za razmjenu, s tim da ih skupljaju različite vrste kolekcionara. Glavna razlika između krijumčarenja snimaka i razmjene traka (eng. *tape trading*) jest ta da je razmjena traka podzemna aktivnost, povezana s bendovima poput Grateful Dead<sup>15</sup>, Phish<sup>16</sup> i Dave Matthews Band<sup>17</sup>. Ti bendovi dopuštaju publici da snima njihove nastupe uživo i potom razmjenjuje te snimke bez uključivanja novca. Obožavatelji obično razmjenjuju trake po načelu jedan za jedan ili šalju prazne trake kako bi dobili snimljene. Razmjena traka jest nekomercijalna aktivnost, koju često umjetnici podržavaju, dok je krijumčarenje snimaka komercijalna djelatnost. Krijumčarene snimke sadrže isti tip materijala kao i trake (snimke uživo i demosnimke), ali se proizvode u manje brojeva, obično oko 500 primjeraka, i prodaju se na sajmovima ploča i pomoću pošte. (Lee Marshall 2003. p. 58)

---

<sup>15</sup> Grateful Dead je američki *rock*-bend iz 60-ih, poznat po psihodeličnim pjesmama i improvizacijama. Bend nije imao poznate radijske hitove unatoč svojoj popularnosti. Smrt pjevača i osnivača benda Jerryja Garcije obilježila je raspad sastava 1995. (<https://www.britannica.com/topic/Grateful-Dead>) (pristupljeno 19. 7. 2024.)

<sup>16</sup> Phish je američki *rock*-sastav koji je osnovan u Burlingtonu, Vermont, 1983. godine. Bend je poznat po glazbenoj improvizaciji, produženim *jam sessionima*, miješanju žanrova i posvećenoj bazi obožavatelja. Sastav čine gitarist Trey Anastasio, basist Mike Gordon, bubnjar Jon Fishman i klavijaturist Page McConnell, svi oni pjevaju, a Anastasio je glavni vokal. Od 1986. postava je benda stabilna te su se nekoliko puta ponovo okupljali. (<https://sungenre.com/artist/phish/>) (pristupljeno 19. 7. 2024.)

<sup>17</sup> Dave Matthews Band (DMB) američki je *rock*-sastav osnovan u Charlottesvilleu, Virginia, 1991. godine. Bend su osnovali pjevač, tekstopisac i gitarist Dave Matthews, basist Stefan Lessard, bubnjar i prateći vokal Carter Beauford i saksofonist LeRoi Moore. Boyd Tinsley pridružio se ubrzo nakon osnivanja kao violinist. Zvuk benda karakterizira mješavina *rocka*, *jazza* i folka, s naglaskom na improvizaciju tijekom nastupa uživo, što im je donijelo reputaciju dinamičnih i raznolikih koncerata. (<https://www.biography.com/musicians/dave-matthews>) (pristupljeno 19. 7. 2024.)

U stvaranju distinkcije između krijumčarenja snimaka i piratizacije stoji kako je krijumčarenje snimaka kolekcionarsko te da ono ima određenu skupinu sljedbenika i obožavatelja koji nisu primarno vođeni time da traže jeftiniju alternativu. Proces stvaranja krijumčarenih snimki donekle je slobodniji jer kada se netko novi upusti u takav oblik uzimanja snimljenoga materijala, upušta se u nešto nepoznato. Nije svaka snimka uživo jednako kvalitetna niti je svaka izvedba kvalitetna, snimka nikad prije izvedene pjesme, bez obzira na to je li snimljena u zadnjim ili prvim redovima arene, bit će vrlo cijenjena. Također se više cijeni takav oblik snimki uživo nego službene snimke zbog postprodukcije. Krijumčarenje snimaka jest neorganizirani kriminal, ispunjen ljudima željnim glazbenoga užitka i ponešto dobiti. Problem je, zapravo, preuveličan od onoga što doista jest, krijumčar snimaka krivac je kojim se objašnjava smanjenje dobiti zbog korporativne neosviještenosti. (Clinton Heylin 1994. p. 8–11)

Izvori za krijumčarene snimke jesu koncerti snimani uživo, uključujući slušateljske snimke i linijske snimke. Linijske snimke rade se izravno sa zvučnoga sustava na koncertu, dok slušateljske snimke bilježe članovi publike, često krijući opremu. Iako se pretpostavlja da su slušateljske snimke niže kvalitete, tehnološki napredak omogućava visoku kvalitetu tih snimaka, a neki ih kolekcionari preferiraju jer vjeruju da bolje dočaravaju atmosferu koncerta. Kada je snimka napravljena, može se razmjenjivati ili postati krijumčarena. Krijumčari snimaka često izbjegavaju plaćanje za slušateljske snimke, ali su voljni platiti za neobjavljene studijske snimke koje su rijetke i vrijedne. (Lee Marshall 2003. p. 59–60)

Kvaliteta zvuka krijumčarene snimke ovisi o izvoru početne snimke. Snimke iz publike imaju najnižu kvalitetu jer obično snimaju i okolnu buku poput vikanja i pljeskanja. Krijumčarene snimke studijskih sesija koje sadrže *neobjavljene* pjesme ili rane inačice kasnije objavljenih pjesama imaju relativno dobru kvalitetu zbog izostanka publike. FM radijski prijenosi koncerata kvalitetniji su od snimaka iz publike jer su profesionalno napravljeni. Konačno, snimke iz mikseta imaju superiornu kvalitetu: snimatelji izravno priključuju svoje uređaje na miksete, čime se neželjeni zvukovi iz publike značajno smanjuju. (Alireza Jay Naghavi 2001. p. 58–59)

### **3.2.1. Era gramofonskih ploča**

Početak krijumčarenja snimaka i novoga načina distribucije glazbe u javnost nemoguće je obrazložiti bez medija ploče. Važnost ploča krijumčarenih snimaka promatra se kroz primjere krijumčara snimaka i hit-ploča, autora poput Boba Dylana, The Beatlesa i The Rolling Stonesa.

U kontekstu *jazza*, *bluesa* i opere, ploče krijumčarenih snimaka već su do 60-ih godina stvorile tržište. Međutim tek 1969. godine *rock*-glazba dobila je svoju prvu ploču s krijumčarenim snimkama. To je kašnjenje iznenađujuće s obzirom na značajnu komercijalnu potražnju za *rock*-ikonama iz 60-ih godina prošloga stoljeća. Prva značajna takva *rock*-ploča, *Great White Wonder* (GWW), bila je zbirka neobjavljenih snimaka Boba Dylana. Njezin uspjeh pokazao je značajnu latentnu potražnju za takvim materijalima, sugerirajući da ideja o snimanju *rock*-koncerata nije bila potpuno strana tom razdoblju. (Clinton 1994. p. 41–43)

Tijekom kasnih 60-ih godina 20. stoljeća američki popularni radio bio je u svojoj zlatnoj eri, s fleksibilnijim pristupom programiranju nego što će biti kasnije. Postaje na Zapadnoj obali, posebno one u Los Angelesu, bile su ključne u promociji ploča krijumčarenih snimaka. Često su emitirali pjesme s tih krijumčarenih snimaka, što je bila uobičajena praksa za nova izdanja u to vrijeme. To emitiranje značajno je povećalo popularnost ploča krijumčarenih snimaka poput *Great White Wonder*, povećavajući potražnju i dovodeći do procvata tržišta ploča krijumčarenih snimaka. (ibid. 47–48) Stvaranje *Great White Wonder* bilo je donekle improvizirano. Dub i Ken, tvorci krijumčarenih snimaka koji stoje iza albuma, sastavili su ga iz raznih izvora. Taj pristup doveo je do donekle neorganiziranoga konačnoga proizvoda, ali to nije omelo njegov uspjeh. Album je uključivao neformalne sesije iz 1961. godine i razne studijske *outtakeove*<sup>18</sup>, s najzapaženijim snimkama iz podruma iz 1967. godine. Te snimke privukle su značajnu pozornost i postavile presedan za buduće kompilacije krijumčarenih snimaka. (ibid. p. 45–47)

Izlazak *Great White Wonder* i njegova kasnija popularnost privukli su pozornost velikih medijskih kuća. Publikacije poput *Rolling Stonea*, *The Wall Street Journala* i *LA Herald Examinera* pisale su o tom fenomenu, što je samo povećalo potražnju Dylanova krijumčarenoga materijala. To je prisililo diskografske kuće da preispitaju svoje strategije, s nekima koji su čak razmatrali izdavanje prethodno neobjavljenoga materijala kako bi konkurirali tržištu krijumčarenoga glazbenoga materijala. (ibid. 47–49)

Tijekom ere gramofonskih ploča počinje se razvijati međunarodna osviještenost o veličini problema koje piratstvo i krijumčarenje snimaka stvara. Tako što se može vidjeti prema primjeru krijumčara Duba i njegove ekipe, čije su aktivnosti prema diskografskim kućama ugrožavale

---

<sup>18</sup> Odnosi se na kratak dio filmskoga ili televizijskoga programa ili glazbenu snimku koja je uklonjena i nije uključena, obično zato što sadrži pogreške. (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/outtake>) (pristupljeno 16. 6. 2024)

njihovu industriju. Kako bi se borile protiv toga, pokrenule su kampanju dezinformacija u medijima, tvrdeći da su krijumčarene snimke loše kvalitete i prijetnja glazbenoj industriji. Kad to nije uspjelo, počele su izravno prijetiti maloprodajama koje su prodavale krijumčarene snimke, što je bilo ilegalno. (ibid. 65–69)

Uskoro su se počeli poduzimati pravni pritisci i promjene zakona, kao što je *McClellanov zakon*<sup>19</sup>, kako bi se suzbilo piratstvo. Međunarodna zajednica prepoznala je prijetnju i organizirala konvenciju u Ženevi 1971. godine za suzbijanje piratstva, iako su samo 23 zemlje potpisale sporazum. Američki predstavnici tvrdili su da mafija financira krijumčare snimaka, pokušavajući tako izazvati reakciju u Washingtonu. Diskografske kuće nisu shvaćale da popunjavanje rupe u zakonodavstvu neće zaustaviti piratstvo jer su krijumčari tek počeli otkrivati potencijal toga medija. (ibid. p. 81.)

### **3.2.2. Era glazbenih kaset**

Povijest kasete započinje kada je nizozemska tvrtka Philips u studenom 1964. godine predstavila kasetu u SAD-u. Ona je bila slabo primijećena i bez jasno definiranoga tržišta. Promovirana je kao uređaj za snimanje i reprodukciju svih zvukova bez specifične svrhe. Iako isprva nije zadovoljila potražnju za prethodno snimljenom glazbom i imala je lošu frekvencijsku odazivnost, kasete je s vremenom postala izazov za tada dominantne formate zahvaljujući mogućnosti snimanja, jednostavnosti uporabe, minijaturizaciji i mobilnosti. Philips je omogućio besplatnu licenciju za svoj patent kasete, što je dovelo do toga da su druge tvrtke široko prihvatile taj format, a cijene *playera* i praznih kaseti značajno su pale. Kasete je postala popularna među djecom i tinejdžerima, a kasnije je postala ozbiljan format s visokom kvalitetom zvuka zahvaljujući tehnološkim poboljšanjima poput Dolbyjeva smanjenja šuma. (Rob Drew: 2024. p. 8–10)

S porastom popularnosti kaseti, kolekcionari su mogli jeftino kopirati materijal krijumčarenih snimaka. To je dovelo do razvoja nove vrste kolekcionara, onih koji skupljaju isključivo kasete, često kritizirajući krijumčare zbog dobiti. Ipak, mnoge su kopije kaseti cirkulirale, često završavajući u rukama krijumčara. Godine 1976. američki zakon o autorskim pravima proširen je

---

<sup>19</sup> Nazvano prema senatoru Johnu L. McClellanu, nacrt zakona protiv piratstva iz 1968., za razliku od RIAA-e koja se tada bavila samo prekršajima koji se odnose na komercijalno objavljene snimke (Clinton Heylin 1994. p. 67–68).

na zvučne zapise, izjednačivši krijumčarene snimke s piratskim albumima. To je omogućilo diskografskim kućama da lakše poduzimaju pravne akcije protiv krijumčara. FBI je tada započeo s redovnim racijama na krijumčare, no često nisu bili dobro informirani o tome što traže. Unatoč tim akcijama krijumčari su nastavili s radom koristeći se kreativnim načinima za izbjegavanje pravde. (Clinton: 1994. p. 123–125)

Dvadesetogodišnje razdoblje široke upotrebe i kontroverzija oko kasete obilježeno je donošenjem dvaju ključnih zakona o autorskim pravima na zvučne snimke. Početkom 70-ih godina 20. stoljeća, popularni formati poput kasete i osam staza postali su jeftini i jednostavni instrumenti za piratstvo, što je potaknulo Kongres da donese Zakon o zvučnim snimkama iz 1971. godine, koji je prvi put stvorio autorsko pravo na snimke odvojeno od kompozicija. Iako su predstavnici glazbene industrije uvjerovali zakonodavce da novi zakon neće biti korišten protiv privatnoga snimanja, zakon je ohrabrio velike diskografske kuće da se usmjere na kućne snimače. Do ranih 80-ih godina prošloga stoljeća, suočene s porastom kućnoga snimanja, diskografske kuće tražile su pravne načine za suzbijanje te prakse. Nakon nekoliko neuspjelih zakonskih pokušaja, 1992. godine donesen je Zakon o kućnom snimanju zvuka, koji je legalizirao analogno kopiranje za privatnu, nekomercijalnu upotrebu uz nametanje tantijema i kontrole kopiranja na svim digitalnim uređajima. Kasete je tako ostala posljednji popularni format bez tehničkih i pravnih ograničenja kopiranja, postavši simbolom ne samo piratstva već i zajedničkoga stvaranja i razmjene glazbe. (ibid. p. 10–11)

Kasetofon je bio dovoljno malen da se mogao lako prenositi i skrivati, omogućujući snimanje zvukova (poput koncerata) bez znanja vlasti. Mogao se ponovno koristiti i snimati, što je omogućilo slobodnije eksperimentiranje. Konverzija zvuka u magnetske tragove predviđjela je uključivanje svih *informacija* pod okriljem *intelektualnoga vlasništva* i *sadržaja*. Manipulativnost trake, njezina sposobnost usporavanja, ubrzavanja, premotavanja, uređivanja i preuređivanja značila je da je snimljeni zvuk postao fluidniji i fleksibilniji medij nego ikad prije. Do 1972. godine pritisak da se sve informacije, uključujući zvuk i glazbu, prepoznaju kao zaštićeni izraz dosegno je vrhunac. (Alex Sayf Cummings 2013. p. 91–92)

Nakon reformi autorskih prava 70-ih godina prošloga stoljeća krijumčarenje snimaka nije uvijek bio kriminalan ili nepošten čin. Iako je glazbena industrija dobivala sve više zaštita, ljudi su i dalje reproducirali snimke na različite načine. Neki su bili prevaranti, ali mnogi su jednostavno

dijelili kasete s prijateljima i članovima *underground* glazbenih scena. Pisac Nick Hornby i *punk*-glazbenik Thurston Moore promišljali su o kulturnom značenju osobnih *mixtapeova*<sup>20</sup>, kolekcija pjesama snimljenih na kasete i dijeljenih među prijateljima. U 70-im i 80-im godinama 20. st. *mixtape* također je označavao *hip-hop* DJ-eve koji su kombinirali zvukove s raznih ploča stvarajući nove zvučne kolaže, koji su postali važan dio *hip-hop* industrije. Kolekcionari i poduzetnici nastavili su stvarati krijumčarene snimke s koncerata i neobjavljene snimke *rock*-umjetnika. (ibid. p. 155–156)

#### 4. Ilegalno preuzimanje glazbe u digitalnoj eri

##### 4.1. CD i MP3

U početku je krijumčarenje snimaka albuma uglavnom bila kultura LP (*long play*) ploča, gdje je dizajn omota LP ploča bio važan dio artefakta, osim u slučajevima kada su obožavatelji razmjenjivali domaće snimke koncerata Grateful Dead, koji su poticali krijumčarenje snimaka. Kada su CD-ovi postali popularni, krijumčarenje je prešao na digitalne medije. Od kasnih 80-ih godina prošloga stoljeća krijumčareni albumi uglavnom su bili u digitalnom formatu. Na primjer 1988. godine počeli su izlaziti visokokvalitetne CD snimke koncerata Led Zeppelina, počevši s *Live in Zurich*, a u sljedećim trima godinama pojavilo se više od sto krijumčarenih albuma benda. Led Zeppelin odbijao je izdati službene snimke svojih nastupa, pa su krijumčari popunili tu prazninu. Također su se pojavile značajne nove snimke proba benda The Who u Leedsu i radijske emisije Loua Reeda iz 1972. godine. (Kernfield 2011. p. 179.)

Philips je 1970. godine započeo rad na formatu *audio long play* (ALP), koji se koristio laserskim zrakama umjesto iglama za snimanje i čitanje glazbe. U partnerstvu sa Sonyjem 1979. godine postavili su međunarodne proizvodne standarde za CD-ove. Philips i Sony predstavili su 1983. godine CD-ove javnosti, ali su oni postali popularni tek krajem 80-ih godina prošloga stoljeća, kada je prodaja CD-ova premašila prodaju LP-a u SAD-u. Početkom 90-ih godina 20. st. uveli su snimljive kompaktne diskove, što je omogućilo kućnu proizvodnju. Do kraja 90-ih godina prošloga stoljeća CD-ovi su dominirali tržištem, zamijenivši kasete i LP-ove. Globalizacija je komplicirala proizvodni proces jer su tvornice CD-ova bile smještene uglavnom u Aziji, što je otežavalo kontrolu autorskih prava. Kako je proizvodnja postala međunarodna, neovlaštene

---

<sup>20</sup> Odnosi se na zbirku pjesama koja je sastavljena za određenu osobu ili prigodu, ali nije profesionalno proizvedena, posebno na kaseti (= ravni pravokutni uređaj koji sadrži vrlo dugu traku magnetskoga materijala za snimanje zvuka). (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mixtape>) (pristupljeno 27. 6. 2024.)

prakse pratile su taj trend, premještajući proizvodnju piratskih CD-ova iz Amerike u Europu i Aziju. (ibid. p. 183–186)

Digitalna tehnologija razvijena tijekom 90-ih godina 20. stoljeća dovela je do neviđenoga rasta glazbene industrije, koja je dosegla vrhunac globalne prodaje glazbe 1998. godine. Taj rast ponajprije je povezan s pojavom CD-a 1982. godine, koji je donedavno bio dominantan glazbeni format. Uvođenje trajnijega CD formata potaknulo je mnoge potrošače da zamijene svoje LP kolekcije CD-ovima, što je rezultiralo značajnim povećanjem prodaje. Novi formati poput digitalnih audiotraka (DAT), digitalnih kompaktnih kaset (DCC) i minidiskova (MD) nisu bili komercijalno uspješni zbog nekompatibilnosti koju su promovirale različite skupine tvrtki za računalnu opremu i programsku podršku. Početkom novoga stoljeća pala je prodaja CD-ova, a digitalna tehnologija i internet postali su dominantni. Glazbena industrija suočila se s velikim izazovom zbog porasta *online* piratstva, koje je identificirano kao jedan od glavnih razloga pada prihoda od prodaje od 1999. godine. Neovlašteno dijeljenje datoteka preko P2P mreža dovelo je u pitanje tradicionalni poslovni model glazbene industrije. Ukupni učinci rastućih troškova, pada prodaje i profitnih marži te restrukturiranja zabavnih kompanija rezultirali su rezovima troškova otpuštanjima, konsolidacijom, smanjenjem budžeta za razvoj novih izvođača i značajnim smanjenjem broja umjetnika. Od prijelaza stoljeća četiri najveće kompanije smanjile su broj zaposlenih i umjetnika za više od 25 posto. Povijest glazbene industrije pokazuje da je industrija neraskidivo povezana s razvojem tehnologija za snimanje i distribuciju glazbe. (Patrik Wikström 2009. p. 64–65)

U 2002. godini *New York Times* izvijestio je o prodaji piratskih CD-ova na ulicama donjega Manhattana, što je pokazalo koliko su se obrasci neovlaštene distribucije pjesama zadržali tijekom desetljeća. Prelaskom na digitalne medije neovlaštena proizvodnja CD-ova postala je složenija, ali su CD rezači i prazni diskovi olakšali kućnu proizvodnju. Neovlašteni proizvođači nastavili su praksu izrade kompilacija najvećih hitova, plesnih miksova i pjesama za zabave. Na primjer 1996. godine RIAA (*The Recording Industry Association of America*) tužila je ASR Recording Services zbog neovlaštenih kompilacijskih albuma. Uz kompilacije pojavili su se i DJ miksovi, popularni u noćnim klubovima ili na vjenčanjima. Do 1995. godine broj zaplijenjenih piratskih CD-ova gotovo se udvostručio, odražavajući rast popularnosti toga formata. Globalizacija i međunarodni odnosi autorskih prava dodatno su komplicirali situaciju s



proizvođačima CD-ova izvan središta glazbene industrije, poput Tajvana, koji su prihvaćali neovlaštene narudžbe zbog financijske dobiti. Transnacionalni zakonski propusti omogućili su neovlaštenu distribuciju pjesama, premještajući fokus borbe protiv piratstva na carinske postaje koje su pokušavale zaustaviti uvoz neovlaštenih diskova. (Kernfield 2011. p. 180–182)

Intelektualno vlasništvo na internetu, osobito digitalne glazbene datoteke, teško je razumjeti zbog njihove nematerijalne prirode, različitih mišljenja o njihovoj dostupnosti i složenoga pravnoga okvira njihove distribucije. Razumijevanje evolucije i kontroverzija u svezi s digitalnom glazbom ključno je za prepoznavanje utjecaja digitalne tehnologije na inovacije i kreativnu vrijednost. Prva multimedijaska osobna računala, poput Commodore Amige iz 1985. godine, integrirala su napredne zvučne i grafičke mogućnosti. Kako su osobna računala napredovala, CD-ROM pogoni postali su standard sredinom 90-ih godina 20. stoljeća, a digitalni audio CD-ovi zamijenili su analogne kasete. U početku su digitalne audiodatoteke bile velike i teško ih je bilo distribuirati zbog sporih internetskih veza. Rani audioformati poput .AU, MIDI i WAV bili su popularni, ali su imali ograničenja, osobito u veličini datoteka i kvaliteti. Godine 1995. RealNetworks uveo je RealAudio koji je omogućio *streaming*, ali je imao lošu kvalitetu i nije se mogao spremati za kasniju upotrebu. MP3 tehnologija revolucionirala je digitalnu glazbu omogućujući dostavu visokokvalitetne glazbe pomoću interneta, prevladavajući prethodna ograničenja. (Hinduja 2006. p. 13–15)

MP3 (skraćena za MPEG-1 Layer Audio 3) je format za kompresiju zvuka koji omogućava smanjenje veličine audiodatoteka uz očuvanje visoke kvalitete zvuka. Razvio ga je Fraunhofer Gesellschaft<sup>21</sup> i patentiran je 1989. godine. Krajem 90-ih godina 20. stoljeća MP3 je postao popularan među korisnicima interneta, kada je programska podrška za reprodukciju MP3-ova postala dostupna kao besplatan program. MP3 kompresija uklanja dijelove audiodatoteka koje ljudsko uho ne može čuti, smanjujući tako veličinu datoteke bez značajnoga gubitka kvalitete zvuka. Taj format omogućava jednostavnije pohranjivanje i prijenos glazbe, a prosječna veličina MP3 datoteke iznosi oko 1 MB po minuti glazbe. Zahvaljujući povećanju dostupnosti velikih tvrdih diskova i povoljnijih CD snimača korisnici su mogli pohraniti i dijeliti velike količine

---

<sup>21</sup> Njemačka istraživačka organizacija nastala je 1949. godine, a djeluje unutar 76 instituta i istraživačkih ureda diljem Njemačke. Igra ključnu ulogu u procesu inovacija dajući prioritet istraživanju u ključnim budućim tehnologijama i prenoseći svoje rezultate istraživanja u industriju kako bi ojačala Njemačku kao središte industrijske aktivnosti, kao i za dobrobit društva. (<https://www.fraunhofer.de/en/about-fraunhofer.html>) (pristupljeno 13. 7. 2024.)

glazbe. Pojava prijenosnih uređaja koji su mogli reproducirati MP3 datoteke dodatno je povećala popularnost toga formata. MP3 je promijenio način distribucije glazbe, omogućavajući korisnicima da besplatno preuzimaju i slušaju glazbu. Dok su se neki korisnici koristili MP3-om za izradu digitalnih sigurnosnih kopija svojih CD-ova, drugi su uživali u mogućnosti stvaranja prilagođenih *playlista* i upoznavanja s novim glazbenim žanrovima. Unatoč pravnim problemima, MP3 je postao standard zbog svoje široke prihvaćenosti, brzoga preuzimanja, male potrebe za prostorom, gotovo CD kvalitete zvuka, jednostavnosti korištenja i fleksibilnosti. Pojava Napstera 1999. godine dodatno je potaknula popularnost MP3-a, omogućavajući korisnicima jednostavan način za dijeljenje i preuzimanje glazbe. (ibid. p. 15–18)

U usporedbi s CD-om, koji se koristi nekomprimiranim digitalnim audiozapisima, MP3 datoteke znatno su manje, otprilike jedanaest puta manje od originalnih CD datoteka. Dok je CD omogućavao pohranu glazbe u visokoj kvaliteti, MP3 je omogućio jednostavno dijeljenje glazbe pomoću interneta zbog manje veličine svoje datoteke. Da bi se stvorila MP3 datoteka, upotrebljava se program za *ripanje* koji prenosi glazbu s CD-a na tvrdi disk računala, a zatim program za enkodiranje pretvara tu glazbu u MP3 format. MP3 datoteke obično su dostupne za preuzimanje s interneta i mogu se reproducirati na računalima, prijenosnim MP3 *playerima* ili se čak mogu prenijeti natrag na CD. Glavna prednost MP3 formata jest njegova kompaktna veličina, koja omogućuje brzo preuzimanje i jednostavno dijeljenje preko interneta. S pojavom mrežnih stranica poput mp3.com MP3 format postao je snažan alat za distribuciju glazbe, iako su te stranice mogle legalno dijeliti samo pjesme u javnoj domeni ili uz dopuštenje autora. (Raman Mittal 2004. p. 441–442)

#### **4.2. Servisi za uzajaman prijenos datoteka**

Servisi za uzajamni prijenos datoteka (eng. *peer to peer* (P2P)), temeljni koncept u kontekstu tehnološkoga pejzaža glazbene industrije, omogućuju izravnu komunikaciju i dijeljenje resursa među računalima bez potrebe za središnjim serverom. Za razliku od tradicionalnih *korisnik – server* mreža gdje su praćenje i kontrola jednostavniji, P2P mreže otežavaju praćenje i upravljanje distribucijom sadržaja. Koncept P2P mreža, prvotno koncipiran u raspravama koje datiraju još od 1969. godine, postao je poznat preko mreže Napster, koja je postala sinonim za neovlašteno dijeljenje glazbe. Unatoč svojim legitimnim primjenama u distribuciji medija i drugim internetskim uslugama, tehnologija P2P povezana je s kršenjem autorskih prava, što je

potaknulo značajne pravne i industrijske odgovore, prisiljavajući glavne diskografske kuće na prilagodbu novim izazovima digitalne distribucije i zaštite intelektualnoga vlasništva. (Patrik Wikström 2009. p. 148–149)

Rasprava o utjecaju P2P mreža i sličnih tehnologija na glazbenu industriju i dalje je kontroverzna. Tradicionalni vlasnici prava tvrde da te digitalne platforme omogućuju stjecanje glazbe bez pristanka ili plaćanja, smanjujući legitimnu prodaju i narušavajući prava vlasništva. S druge strane neki tehnološki entuzijasti i liberali tvrde da povećani pristup glazbi koristi industriji poticanjem angažmana publike i proširenjem otkrivanja glazbe. Istraživanja ističu negativnu povezanost između preuzetih datoteka i kupnje CD-a, što upozorava na to da *online* piratstvo značajno utječe na veličinu globalnoga glazbenoga tržišta. Unatoč složenostima u analizi ponašanja potrošača, P2P dijeljenje datoteka široko je priznato kao ključna usluga za distribuciju glazbe u oblaku, što ga razlikuje od legalnih kanala za kupnju glazbe poput pojedinačnoga preuzimanja pjesama ili CD-a, slično razlici između knjižnica i knjižara u ponašanju i razmišljanju potrošača. (ibid. p. 150–151)

Iako su ljudi ilegalno kopirali glazbu od 60-ih godina 20. stoljeća koristeći se analognim kasetama, digitalno piratstvo postalo je izvedivo od sredine do kasnih 90-ih godina prošloga stoljeća s dostupnim CD snimačima, internetom i mp3 formatom za kompresiju digitalne glazbe. Piratstvo je eksplodiralo s uvođenjem Napstera 1999. godine, omogućujući jednostavno pretraživanje i preuzimanje glazbenih datoteka preko središnjega poslužitelja. Iako je Napster ugašen 2001. godine, pojavile su se mnoge slične usluge poput Gnutelle, Kazaa i Grokster, koje se koriste P2P tehnologijom za izravno dijeljenje datoteka među korisnicima. BitTorrent protokol, uveden 2001. godine, omogućio je brže preuzimanje popularnih datoteka. Suprnova, pokrenuta 2002. godine, i The Pirate Bay, pokrenuta 2003. godine, postale su glavne BitTorrent stranice, pri čemu je The Pirate Bay dosegno 25 milijuna jedinstvenih korisnika do 2008. godine. Učinkovitost BitTorrent protokola učinila ga je najpopularnijim za P2P mreže. Od 2004. godine glazbena i filmska industrija intenzivirale su pravne akcije protiv mreža za dijeljenje datoteka, posebno ciljajući na The Pirate Bay u policijskoj raciji 2006. godine u Švedskoj, što je dovelo do suđenja i osuda 2009. godine, iako stranica i dalje radi. Švedska, s visokim stupnjem penetracije interneta i naprednom IT infrastrukturom, služi kao prediktivni model za druge zemlje. (Adermon, Liang 2014. p. 92.)

Inicijative glazbene industrije za povrat kontrole nad distribucijom značajno su naštetile njezinoj reputaciji. Unatoč naporima za zaštitu intelektualnoga vlasništva, donositelji odluka priznaju da takvi postupci doprinose negativnom dojmu o industriji. Lobiranje za reviziju autorskih ugovora, poput WIPO-ova Ugovora o autorskom pravu 1996. godine, imalo je za cilj prilagodbu zakona digitalnim napredcima, kao što su DMCA u SAD-u i EUCD u EU-u. Iako takve mjere zatežu zakonodavstvo i povećavaju kazne, njihov utjecaj na smanjenje P2P dijeljenja datoteka ostaje neizvjestan. Striktnija kontrola može povećati prihode, ali stvara rizik za smanjenje dostupnosti i gušenje dinamike publike i medija, potencijalno poništavajući financijske dobitke. (Patrik Wikström p. 155–156)

Prema radu *Music Piracy on Peer-to-Peer Networks* autora Marca Fetscherina i Sabine Zaugg, glazbeno piratstvo pomoću P2P mreža stvara nekoliko značajnih problema za glazbenu industriju. Prije svega, financijski gubici značajni su jer besplatna dostupnost piratskih kopija smanjuje prodaju legalnih glazbenih izdanja. To smanjenje potražnje za legalnim zapisima prisiljava izdavačke kuće na povećanje cijena kako bi nadoknadile gubitke, što kupcima dodatno otežava pristup glazbi. Osim toga problem slobodnoga jahača, kada korisnici preuzimaju datoteke bez dijeljenja vlastitih, smanjuje ukupnu količinu dostupne glazbe i narušava ravnotežu unutar mreža. Međunarodni izvođači, čija je glazba često tražena globalno, posebno su pogođeni ilegalnim dijeljenjem, kao i pjesme na engleskom jeziku koje su češća meta piratstva. Iako su dostupne visokokvalitetne piratske kopije, korisnici se suočavaju s izazovima pri pronalaženju i preuzimanju takvih datoteka, što negativno utječe na korisničko iskustvo i percepciju glazbene industrije. Ti problemi zajedno doprinose negativnom utjecaju na prihode i održivost glazbene industrije, zahtijevajući nove strategije i rješenja za borbu protiv piratstva. (Fetscherin, Zaugg 2004. p. 1–10)

Udruženje američke glazbene industrije (RIAA) podnijelo je tužbu protiv Napstera u prosincu 1999. godine zbog omogućavanja „opsežnog, sustavnog kršenja autorskih prava” (Dossick i Halberstadter 2001). Prema dokumentima RIAA-e, svake sekunde Napster je povezivao 100 različitih korisnika koji su dijelili 10 000 MP3 datoteka. Sud Devetoga okruga presudio je da je Napster povrijedio pravo nositelja autorskih prava na distribuciju i reproduciranje njegova djela (Dossick i Halberstadter 2001). Zbog nemogućnosti pridržavanja sudske naredbe o poštovanju zakona o autorskim pravima Napster je prestao s radom u srpnju 2001. godine (Hentoff 2008).

*Peer-to-peer* mreže za dijeljenje datoteka evoluirale su nakon Napstera, otežavajući RIAA-i sprječavanje ilegalnoga prijenosa glazbe. Napster je zahtijevao da sve MP3 datoteke budu pohranjene na njegovu serveru, što ga je izravno činilo posrednikom u kršenju autorskih prava. Novije *peer-to-peer* mreže ne dopuštaju pohranjivanje MP3 datoteka na svojim mrežama; umjesto toga korisnici pohranjuju glazbene datoteke isključivo na svojim računalima. Uloga tih mreža ograničena je na omogućavanje korisnicima preuzimanje programa koji im dopušta pretraživanje glazbe na računalima drugih korisnika. Taj decentralizirani sustav toliko je razgranat da RIAA ima poteškoća u pronalaženju „središnjeg tijela” koje bi mogla tužiti (Hentoff 2008). (Koester 2008. p. 4–7)

RIAA smatra kako je korištenje internetom previše rašireno i složeno da bi se kontroliralo zakonodavstvom, a tužbe protiv pojedinaca i mreža za dijeljenje datoteka samo privremeno ublažavaju problem. Glazbeno piratstvo raširen je problem koji se događa tako često da nijedno tijelo koje ga nadzire neće uspjeti uhvatiti dovoljno prekršitelja da odvraći druge od iste prakse. U nadolazećim godinama glazbena industrija vjerojatno nikada neće kontrolirati glazbeno piratstvo; umjesto toga glazbeno piratstvo kontrolirat će glazbenu industriju. (ibid. p. 7–9)

Prema glazbenoj industriji, postoji uzročno-posljedična veza između rasta P2P mreža i pada prodaje CD-ova. Liebowitz procjenjuje da je između 2000. i 2003. godine dijeljenje datoteka pomoću interneta smanjilo prodaju CD-ova za čak 30 posto, odnosno oko 4 milijarde dolara godišnje. Istraživanja o učincima internetskoga piratstva na prodaju CD-ova dala su različite rezultate. Neke studije utvrdile su da dijeljenje datoteka nije imalo ili je imalo minimalan utjecaj na prodaju glazbe. U novijoj studiji, Andersen i Frenz otkrili su da P2P dijeljenje datoteka povećava, a ne smanjuje kupnju glazbe. Ipak, mnogi drugi potvrđuju utjecaj dijeljenja datoteka na pad prodaje glazbe. Drugi pak tvrde da je uzročno-posljedičnu vezu gotovo nemoguće utvrditi i da se brojke o piratstvu često upotrebljavaju zbog njihova retoričkoga učinka. (Janssens, Van Daele, Beken 2009. p. 3–4)

Tijekom svoje dvije godine postojanja Napster je promijenio glazbenu industriju i njezin odnos s potrošačima. Na sve veću prijetnju dijeljenja datoteka glazbena industrija odgovorila je na dva načina. Prvo je pokušala odvratiti ljude od sudjelovanja u P2P dijeljenju datoteka postavljanjem kampanja za podizanje svijesti. Drugo, pokušala je zastrašiti ljude prijetnjama pravnim postupcima. Glazbena industrija pokrenula je tri vrste pravnih radnji: protiv platformi za

dijeljenje datoteka, protiv pružatelja internetskih usluga (da otkriju identitete korisnika, plate odštetu za kršenje autorskih prava ili blokiraju ilegalne stranice) i protiv pojedinačnih P2P korisnika. Danas postoji mnogo više P2P usluga nego u vrijeme Napstera i teže ih je ugasiti. Napredak tehnologije, rast potrošačkih širokopojasnih usluga i jeftina pohrana podataka čine nemogućim sprječavanje te vrste aktivnosti. Napster se koristio središnjim serverom koji je indeksirao svoje korisnike i naslove pjesama. Suvremene P2P usluge više se ne oslanjaju na središnji server za indeksiranje. Preuzimanjem potrebne programske podrške na korisničko računalo mreža bi i dalje funkcionirala, čak i ako bi tvrtka koja ju je pružala prestala postojati. Stoga neki smatraju da bi dijeljenje datoteka trebalo legalizirati i razviti nove načine za kompenzaciju nositelja autorskih prava. (ibid. p. 8–9)

#### **4.3. Streaming servisi i ilegalno preuzimanje**

Kada govorimo o *streaming* servisima, govorimo o takozvanim *na zahtjev* servisima koji se dijele na besplatne i one koji se financiraju reklamama. Besplatne *streaming* servise čine platforme podržane oglasima s ograničenim pristupom glazbi. Potrošači su podložni reklamnim stankama, ograničenjima u *streamingu* ili korisničkim ograničenjima (npr. nemogućnost odabira određenih pjesama s *playliste*, ograničeno preskakanje pjesama i ograničeno ponovljeno slušanje) koja korisnicima koji se njima besplatno koriste onemogućuju jednostavan pristup glazbi na mobilnim uređajima. Kada govorimo o *premium* usluzi, to podrazumijeva servise na zahtjev, bez reklama, na fiksnim i mobilnim uređajima, i *online* i *offline*. Za fiksnu mjesečnu naknadu *premium* pretplatnici mogu imati pristup cjelokupnom repertoaru platforme kad god i gdje god žele. U tom slučaju čini se prirodnim očekivati da pretplatnici neće imati mnogo poticaja za nabavu digitalne glazbe preko drugih kanala, kao što su licencirano ili nelicencirano preuzimanje. Drugim riječima, interaktivni *premium streaming* servisi vjerojatno bi *a priori* zamijenili i digitalnu prodaju i piratstvo. (Aguiar 2017. p. 4–5)

Glazbeni *streaming* servisi pružaju korisnicima većinu pjesama dostupnih na tržištu, uključujući najnovije hitove. Nove funkcije omogućuju korisnicima da povežu omiljene pjesme s društvenim mrežama, što je slično dijeljenju ilegalnih kopija pjesama. Međutim dok korisnici *streaminga* *iznajmljuju* pjesme, pirati ih ilegalno posjeduju, što razlikuje ta dva proizvoda u svijesti potrošača. Osim toga *streaming* zahtijeva opsežnu upotrebu podataka među mobilnim korisnicima, što može biti skupo. Takav potrošač može prepoznati uistinu višu cijenu *streaminga*

i nastaviti s praksama piratstva. Korisnici *streaminga* izloženi su manjem riziku od računalnih virusa i nemaju prijetnju zatvorskom kaznom ili novčanim kaznama, dok je pirat izložen riziku od računalnih infekcija, novčanim kaznama i do 5 godina zatvora. Međutim mladi ljudi često nisu svjesni pravnih kazni i tehničkih troškova piratstva ili jednostavno vjeruju da neće snositi nikakve posljedice zbog piratstva. (Borja, Dieringer 2016. p. 86)

*Streaming* servisi, odnosno *online* pristup velikoj raznolikosti glazbe bez posjedovanja sadržaja, gledaju se kao dodatak piratstvu. *Streaming* omogućava piratima da slušaju rad novih umjetnika i hitove (uzorkovanje), a zatim kasnije preuzimaju te pjesme bez plaćanja. Primjenom logit modela<sup>22</sup> u svome istraživanju autori su otkrili da korištenje *streaming* servisima povećava vjerojatnost piratstva za oko 11 %, podržavajući teoriju *uzorkovanja* glazbe pomoću *streaminga*. Uz taj rezultat otkrili su i da studenti ne vide *streaming* kao jeftinu zamjenu za piratstvo. Većina ih je izjavila da su druge alternative za slušanje glazbe i dalje preskupe i nepristupačne, što povećava vjerojatnost piratskoga ponašanja. Također smo otkrili da su osobe koje se osjećaju ugodno s tehnologijom i *online* aktivnostima sklonije glazbenom piratstvu. Naši rezultati pokazuju da je ponašanje studenata u velikoj mjeri pod utjecajem njihovih vršnjaka i društvenih skupina. Naime osoba koja pripada skupini koja je aktivno uključena u piratstvo vjerojatnije će se baviti piratstvom. Uvjerenja o minimalnim rizicima povezanim s piratstvom i uvjerenje da ne štete umjetnicima ili glazbenoj industriji povećavaju šanse za ilegalno preuzimanje glazbe. (ibid. p. 92–93)

Istraživanje K. Borja, S. Dieringer i J. Daw (2015) došlo je do saznanja da *streaming* glazbe povećava vjerojatnost sudjelovanja u glazbenom piratstvu za oko 20 %. Također otkrivamo da su pirati više zabrinuti zbog cijena i troškova svake pjesme. Utjecaj vršnjaka značajan je; ako student vidi da je piratstvo prihvaćeno i izvedeno među vršnjacima, vjerojatnije je da će i sam to činiti. Prethodne studije potvrđuju da uvjerenje da je glazbeno piratstvo manji prijestup ili da nosi nizak rizik od uhićivanja i kažnjavanja dovodi do povećane vjerojatnosti ilegalnoga preuzimanja glazbe. (Borja, Dieringer, Daw 2015. p. 69–76)

---

<sup>22</sup> Logit model je binarni model izbora, koji se temelji na standardnoj logističkoj kumulativnoj raspodjeli. Točnije, u Logitovom modelu Logit je funkcija koja se sastoji od izračunavanja logaritma omjera šansi. To je omjer izgleda ili omjer odnosa, koji se na engleskom jeziku naziva omjer odnosa i izračunava se kao  $p / (1-p)$ . (<https://hr.economy-pedia.com/11040708-logit-model>) (Pristupljeno 17. 7. 2024)

*Stream ripping* jest proces stvaranja datoteke koju je moguće preuzeti od glazbe koja je dostupna za *streaming online*. Prema IFPI-u (*International Federation of the Phonographic Industry*), glazbeno piratstvo još uvijek postoji, ali sada u obliku *stream rippinga*, koji je najčešći način ilegalnoga preuzimanja glazbe. Između 2014. i 2016. godine korištenje *stream rippingom* poraslo je za 141,3 %, nadmašivši sve druge ilegalne metode nabave glazbe. Te mrežne stranice omogućuju glazbenim obožavateljima pretvaranje pjesama sa *streaming* platformi i YouTube videa u mp3 datoteke koje mogu slušati *offline* i na drugim uređajima, besplatno i bez reklama. *Stream ripping* uglavnom privlači mlađu publiku, pri čemu se polovica mladih od 16 do 24 godine koristi tim mrežnim stranicama. Među korisnicima interneta iz 13 zemalja 35 % priznalo je da je pristupilo glazbi koja krši autorska prava u posljednjih šest mjeseci, dok je 30 % to učinilo pomoću *stream ripinga*. U 2016. godini Youtube-mp3.org, njemačka mrežna stranica koja je bila najveća platforma za *stream ripping*, s više od 60 milijuna korisnika mjesečno, zatvorena je zbog pravnih radnji izdavačkih kuća u UK-u i SAD-u. Unatoč tomu, *stream ripping* se i dalje smatra prijatnom glazbenoj industriji, s procijenjenih 416 milijuna posjeta stranicama za *stream ripping* u siječnju 2018. godine. Očekuje se da će umjetnici i izdavačke kuće nastaviti poduzimati mjere protiv takvih usluga. (Mariana F. Nunes 2018. p. 18–19)

Drukčiji zaključak dostavljaju autori Quintais i Poort, koji provode istraživanje o padu *online* piratstva. Rad pokriva stjecanje i konzumaciju sadržaja zaštićenoga autorskim pravima pomoću pravnih i empirijskih istraživanja u 13 zemalja i regija diljem svijeta: Francuska, Njemačka, Nizozemska, Poljska, Španjolska, Švedska, Ujedinjeno Kraljevstvo, Brazil, Kanada, Hong Kong, Indonezija, Japan i Tajland. Istraživanje je obuhvatilo glazbu, filmove, serije, knjige i igre. Temeljeno je na anketi s 35 000 ispitanika iz navedenih zemalja. Povećanje digitalne prodaje dovelo je do neto rasta ukupne prodaje zabilježene glazbe, audiovizualnoga sadržaja, knjiga i igara između 2014. i 2017. unatoč padu fizičke prodaje. Troškovi za koncerte uživo i posjete kinima također rastu. Podatci o prodaji pokazuju da je prihod po glavi stanovnika važan pokretač potrošnje, barem do godišnje razine prihoda od 30 000 eura po glavi: koliko novca ljudi zarađuju, značajno utječe na njihovu potrošnju na kulturni sadržaj. Ankete pokazuju da se broj pirata smanjio u svim europskim zemljama osim u Njemačkoj između 2014. i 2017. godine. *Online* piratstvo najraširenije je u Indoneziji, Tajlandu i Brazilu, a zatim u Španjolskoj i Poljskoj. Kao postotak ukupne populacije, Španjolska, Kanada i Hong Kong predvode u piratstvu. Glavni je zaključak istraživanja da *online* piratstvo opada. Ključni pokretač toga pada jest povećana



dostupnost pristupačnoga legalnoga sadržaja, a ne mjere provedbe. Kad je legalna ponuda sadržaja pristupačna, praktična i raznolika, potrošači su spremni platiti za sadržaj zaštićen autorskim pravima i napustiti piratstvo. Ključna implikacija za politiku jest da bi zakonodavci trebali usmjeriti resurse i zakonodavne napore na poboljšanje tih uvjeta, umjesto na represivne pristupe borbi protiv *online* kršenja. (Quintais, Poort 2019. p. 866–876)

## 5. Legislativa preuzimanja glazbenoga sadržaja

Jedna od ključnih razlika između europskoga i američkoga zakonodavstva o autorskim pravima jest ta da su autorova moralna prava oduvijek bila dio europske tradicije, još od prve Bernske konvencije 1886. godine, dok nikada nisu bila dio američkoga zakona. Američki zakon o autorskim pravima prvi put usvojio je kodifikaciju moralnih prava skladatelja WIPO-ovim Ugovorom o izvedbama i fonogramima 1996. godine. Moralna prava pružaju autorima, skladateljima i redateljima gotovo potpunu kontrolu nad načinima na koje se njihovo djelo predstavlja ili mijenja, predstavljajući autorova prava kao prirodna prava. Bernska konvencija prepoznaje pravo na integritet i pravo na atribuciju. Pravo na integritet štiti djelo od izmjena koje bi mogle naštetiti autorovu ugledu, dok pravo na atribuciju osigurava da autor bude povezan sa svojim djelom i da se djelo ne pripisuje nekomu drugomu. Europski zakoni stoga već stotinu godina štite interese umjetnika i izdavača, dok američki zakoni više služe interesima javnosti. Međunarodni je sustav autorskih prava složen. Kod rješavanja problema s digitalnim autorskim pravima na međunarodnoj razini važno je imati na umu nekoliko osnovnih pravila: Zakon zemlje u kojoj je djelo stvoreno relevantan je za određivanje vlasništva nad autorskim pravima. Zakon zemlje u kojoj se odvijaju povrede autorskih prava relevantan je za pitanja postojanja i povrede autorskih prava. Koji će sudovi rješavati međunarodne sporove o autorskim pravima određuje se prema međunarodnim konvencijama, uključujući Briselsku uredbu o nadležnosti i izvršenju presuda u građanskim i trgovačkim stvarima. Djelo stvoreno izvan SAD-a ima istu zaštitu u SAD-u kao i djelo stvoreno u SAD-u i obratno. (Irina Atanasova 2019. p. 14–15)

Britanski zakon o autorskim pravima ima sličan koncept *fair dealing*, koji je mnogo uži od američkoga *fair use*. Ostale zemlje Commonwealtha, kao što su Kanada, Australija i Novi Zeland, također imaju slične odredbe. Sjedinjene Američke Države postale su potpisnik Bernske konvencije 1988. godine, ali nisu prihvatile priznavanje moralnih prava prema članku 6. Bernske konvencije. Američki sudovi primjenjuju doktrinu *fair use* prema četirima faktorima: svrsi

korištenja, prirodi zaštićenoga djela, količini kopiranja i utjecaju kopiranja na tržište ili vrijednost originalnoga djela. Britanski zakon o autorskim pravima također ima odredbe o *fair dealing* za istraživanje, kritiku i pregled, ali te su odredbe mnogo restriktivnije od američke inačice. U civilnom pravu nema specifičnih odredbi za *fair dealing*, ali većina zemalja ima iznimke slične onima u okviru *fair dealing* obrane. Na primjer francuski zakon dopušta iznimke za privatne kopije i kratke citate u kritične, obrazovne ili znanstvene svrhe, dok njemački zakon predviđa ograničene iznimke za citate i privatnu upotrebu. (ibid. p. 16)

U SAD-u je izrada neovlaštenih kopija zaštićenih glazbenih snimaka protivna zakonu i može počinitelja izložiti građanskoj i kaznenoj odgovornosti. Građanska tužba mogla bi ga učiniti odgovornim za tisuće dolara odštete. Kaznene prijave mogu donijeti kaznenu evidenciju, praćenu s do pet godina zatvora i kaznama do 250 000 dolara. To možda iznenađuje. Uostalom, kompaktni diskovi mogu se lako kopirati više puta uz jeftinu CD-R tehnologiju za snimanje. Nadalje, na internetu se digitalne informacije mogu činiti slobodnima poput zraka. Američki zakon o autorskim pravima zapravo pruža punu zaštitu zvučnim zapisima, bilo da se nalaze u obliku fizičkih CD-ova ili digitalnih datoteka. Bez obzira na format vrijedi isto osnovno načelo: glazbene snimke ne smiju se kopirati ili distribuirati bez dopuštenja vlasnika.<sup>23</sup>

Glede Hrvatske, za sve moguće krivotvorene ili piratske proizvode potrošač može podnijeti prijavu Ministarstvu financija RH, Carinskoj upravi. Uzimajući u obzir pravne aspekte vezane za ilegalno preuzimanje glazbenoga sadržaja u Republici Hrvatskoj, važno je napomenuti novčane kazne kod povrede autorskoga prava. Ako inspektor tijekom nadzora utvrdi da se tuđi žig neovlašteno upotrebljava, reproducira, oponaša ili ističe na proizvodima ili njihovim pakiranjima te ako se takvi proizvodi nude, stavljaju na tržište, skladište, uvoze ili izvoze, privremeno će oduzeti te proizvode i izdati potvrdu o oduzimanju. Taj postupak provodi se prema članku 50. Zakona o carinskoj službi. Inspektor je obvezan podnijeti optužni prijedlog nadležnom prekršajnom sudu prema odredbama Prekršajnoga zakona, dok su prekršajne odredbe regulirane člankom 138. Zakona o žigu. O visini novčane kazne, trajnom oduzimanju i mogućem uništenju

---

<sup>23</sup> RIAA: About piracy, What the Law Says and What it Means, 2024. (<https://www.riaa.com/resources-learning/about-piracy/>)

proizvoda odlučuje sudac prekršajnoga suda. Inspektor može, umjesto optužnoga prijedloga, izdati prekršajni nalog.<sup>24</sup>

Novčane kazne za prekršaje protiv autorskoga i srodnih prava propisane su člankom 296. Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima. Prema stavku 1. toga članka, definirano je ukupno 87 prekršaja, uključujući neovlašteno korištenje autorskim djelima umnožavanjem za daljnju distribuciju, priopćavanje javnosti ili druge načine. Za prekršaje iz članka 296. stavka 1., pravne osobe mogu biti kažnjene novčanom kaznom od 5000,00 do 50 000,00 kuna. Odgovorne osobe unutar pravnih osoba suočit će se s kaznama od 2000,00 do 10 000,00 kuna za iste prekršaje. Fizičke osobe obrtnici i one koje obavljaju druge samostalne djelatnosti, ako prekršaje počine u vezi s obavljanjem svojih djelatnosti, bit će kažnjene novčanom kaznom od 5000,00 do 50 000,00 kuna. Fizičke osobe će za prekršaje iz članka 296. stavka 1. biti kažnjene novčanom kaznom od 2000,00 do 10 000,00 kuna. Članak 300. Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima predviđa više iznose novčanih kazni za prekršaje počinjene radi stjecanja imovinske koristi.<sup>25</sup>

### **5.1. Statistički pokazatelji ilegalnoga preuzimanja u Europskoj uniji i SAD-u**

Ilegalno preuzimanje popularne glazbe važan je društveni čimbenik, pogotovo među mladima. Nameću se mnoga pitanja koji su razlozi i posljedice ilegalnoga preuzimanja digitalnoga sadržaja. S jedne strane razlozi ilegalnoga preuzimanja globalno su individualizirani s obzirom na države, poput nedostupnosti nekoga od servisa koji pruža legalan način preuzimanja sadržaja u nekoj regiji te općenito nemogućnosti legalnoga pristupa sadržaju. S druge strane postoje i ekonomski razlozi koje je potrebno uzeti u obzir. Iako su neki servisi široko dostupni, postoji mogućnost da si korisnici takve stvari jednostavno ne mogu ili ne žele priuštiti. (Puškarić 2021. p. 5.)

Prema istraživanju koje je provela Europska unija i njezin ureda za intelektualno vlasništvo, glavni uzroci ilegalnoga preuzimanja digitalnoga sadržaja jesu prihodi, socijalna nejednakost,

---

<sup>24</sup> Stop krivotvorinama i piratstvu, Koordinacijsko povjerenstvo za provedbu prava intelektualnog vlasništva: Najčešća pitanja, Krivotvorine i piratski proizvodi na tržištu <https://www.stop-krivotvorinama-i-piratstvu.hr/hr/krivotvorenje-i-piratstvo/najcesca-pitanja/> (pristupljeno 12. 7. 2024.)

<sup>25</sup> ibid. <https://www.stop-krivotvorinama-i-piratstvu.hr/hr/krivotvorenje-i-piratstvo/najcesca-pitanja/> (pristupljeno 12. 7. 2024.)

struktura populacije, stav i ponašanje, digitalni razvoj, veličina tržišta, legalne ponude i obrazovanje. U bogatijim zemljama složeniji su sustavi za zaštitu intelektualnoga vlasništva, a stanovnici imaju više dostupnih prihoda za potrošnju dobara, pa tako i digitalnoga sadržaja. Također je uzrok piratizacije povećana nejednakost prihoda po stanovniku, digitalni sadržaj skloniji su preuzimati pripadnici slabijega imovinskoga stanja. (EUIPO 2022. p. 121–122)

Iz analiza grafova o evoluciji glazbenoga piratstva u Europskoj uniji može se zaključiti nekoliko ključnih trendova i obrazaca. Prema podacima iz razdoblja od sredine 2020. godine, glazbeno piratstvo zadržalo se na stabilnoj razini, oko jedne petine u usporedbi s razinama iz 2017. godine. Varijabilnost između različitih zemalja, koja je bila značajna do početka 2020. godine, sada se konvergira oko prosjeka EU27, što upućuje na ujednačenije obrasce glazbenoga piratstva unutar EU-a. Najpopularniji način pristupa piratskom glazbenom sadržaju jest *ripping*, koji čini više od trećine ukupnoga broja pristupa piratskom sadržaju. Preuzimanje i *streaming* čine po jednu četvrtinu pristupa. Iako *ripping* i *torrenting* bilježe silazni trend od 2017. godine, *streaming* i preuzimanje bilježe blagi porast od kraja 2020. godine. Ukupna stabilna krivulja piratstva odražava smanjenje *rippinga* i blagi porast *streaminga* i preuzimanja. Mobilni uređaji preferirani su način za konzumiranje piratskoga glazbenoga sadržaja, s dvostruko više pristupa s mobilnih uređaja u odnosu na desktop uređaje. Dok pristupi s desktop uređaja polako opadaju, mobilni pristupi bilježe blagi porast u drugoj polovici 2022. godine. (EUIPO 2023. p. 41–53)

Prema izvještaju *Intellectual Property and Youth Scoreboard 2022*, 21 % mladih ispitanika u Europskoj uniji namjerno se koristi ilegalnim izvorima za pristup digitalnom sadržaju, uključujući glazbu. Kada je riječ o tipu sadržaja preuzetom s ilegalnih izvora, oko 36 % ispitanika koristi se ilegalnim izvorima ili kombinacijom legalnih i ilegalnih izvora za preuzimanje glazbe. Što se tiče kanala za pristup glazbenom sadržaju s ilegalnih izvora, aplikacije su najpopularniji kanal (39 %), dok specijalizirane mrežne stranice slijede s 38 %. (EUIPO 2022. p. 30–31)

Internet i povećana upotreba osobnih računala omogućili su utočište za mnoge računalne zločine, uključujući piratstvo intelektualnoga vlasništva (Adler i Adler 2006; Hinduja, 2004). Digitalno piratstvo, definirano kao ilegalno kopiranje digitalnih dobara bez dopuštenja i naknade nositelju autorskih prava (Gopal et al. 2004), u porastu je (IFPI 2008). Glazbeno piratstvo, koje se provodi različitim metodama poput snimanja CD-ova i P2P mrežama, značajno je narušilo prihode

glazbene industrije, uz globalne gubitke od 3,7 milijardi dolara samo u SAD-u (IFPI 2008). Iako je glazbeno piratstvo kriminalizirano u mnogim zemljama, neki pojedinci to ne smatraju zločinom (Hinduja 2007). (Higgins 2008. p. 324–326)

Teorija neutralizacije objašnjava kako pojedinci opravdavaju takvo ponašanje, omogućujući im da izbjegnu društvene sankcije i nastave s devijantnim djelovanjem (Sykes i Matza 1957). To postižu pomoću pet glavnih tehnika neutralizacije: poricanje odgovornosti, poricanje štete, poricanje žrtve, osuđivanje osuditelja i pozivanje na višu lojalnost. Empirijska literatura djelomično podržava teoriju neutralizacije, ali postojeća istraživanja, poput studija Goode i Cruise (2006) te Hinduja (2007), pokazuju slabiju povezanost s piratstvom programske podrške. Maruna i Copes (2005) sugeriraju da longitudinalne studije mogu bolje istražiti tu teoriju, posebno u kontekstu glazbenoga piratstva. Stoga je potrebno dodatno istraživanje kako bi se bolje razumjela veza između neutralizacije i glazbenoga piratstva. (ibid. p. 326)

Istraživanje o kojem piše Higgins pokazalo je da su pojedinci koji su prijavili visoke razine piratstva na početku istraživanja, ipak, kasnije prijavili niže razine, dok su se modeli neutralizacije i glazbenoga piratstva linearno mijenjali tijekom vremena. Početna razina i promjene u neutralizaciji izravno utječu na razinu i promjene u glazbenom piratstvu. Studija je otkrila da se pojedinci, osobito muškarci i mlađi članovi uzorka, koriste različitim oblicima neutralizacije kako bi se odvojili od kriminalnoga ponašanja. Kako je studija napredovala, opadale su stope piratstva i neutralizacije, vjerojatno zbog refleksije sudionika o kriminalnosti svoga ponašanja. Rezultati ukazuju da edukacija i moralna svijest mogu smanjiti učestalost glazbenoga piratstva, te se za rješenje problema piratstva nalažu obrazovni programi koji smanjuju neutralizaciju i ističu štetu takvoga ponašanja mogu biti učinkoviti. Iako se studija koristila ograničenim uzorkom studenata i imala je kratkoročni longitudinalni dizajn, doprinosi literaturi pružajući uvid u proces neutralizacije kriminalnoga ponašanja. Buduća istraživanja trebala bi biti duža i uključivati različite mjere neutralizacije kako bi se dodatno istražio utjecaj na druge oblike kiberkriminaliteta. (ibid. p. 333–335)

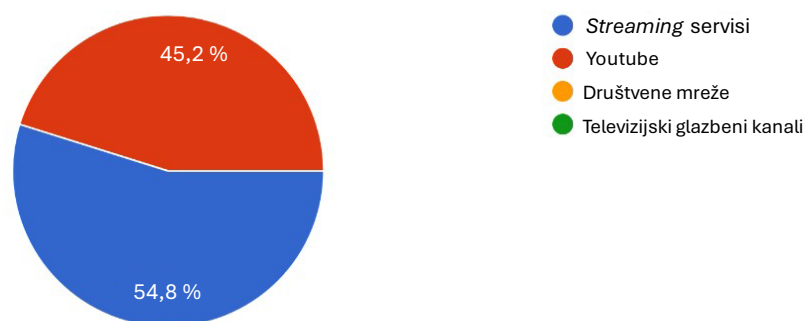
## **6. Rezultati ankete o praksama preuzimanja glazbenoga sadržaja**

Kao dodatnu potvrdu vezanu za stavove mladih o ilegalnom preuzimanju glazbenoga sadržaja proveo sam anketu među 31 vršnjakom, ponajviše sa završenim srednjoškolskim obrazovanjem. Odnosno kolege i poznanici spadaju u dobnu skupinu između 18 i 24 godine, dok su većinski

sudjelovali muški kolege. Ispitanici slušaju razne žanrove, od popa i *rocka* do *metala* i turbofolka. Ta raznolikost upućuje na šarolik ukus i otvara pitanja o dostupnosti tih žanrova na legalnim platformama. Žanrovi poput *metala* i turbofolka možda nisu uvijek dostupni u potpunosti na svim platformama, što može potaknuti korisnike na traženje alternativnih, često ilegalnih, izvora. Većina ispitanika koristi se YouTubeom i *streaming* servisima za slušanje glazbe. (slika 1)

Kako najčešće dolazite do željene glazbe?

31 odgovor

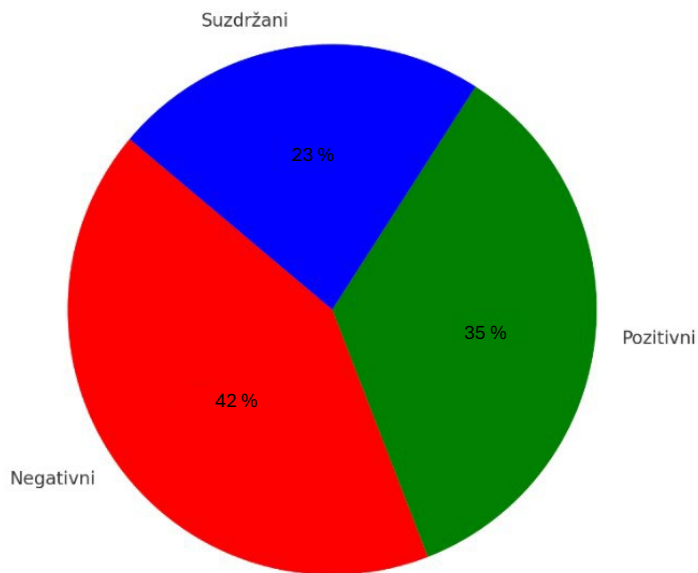


Slika 1. Grafikon prikazuje količinu korisnika u odnosu na izvore glazbenoga sadržaja.

Otvora se pitanje pristupačnosti i vrijednosti za novac, što su ključni čimbenici za mnoge korisnike. Većina ispitanika koristi se *streaming* servisima, no mnogi smatraju da su cijene previsoke. Iako se neki koriste *premium* dodatcima, većina ih ne vidi dodatnu vrijednost u plaćanju za te usluge. Ta percepcija može biti rezultat osjećaja da izvođači ne dobivaju pravedan udio od prihoda ili da servisi ne nude dovoljno za cijenu pretplate. (slika 2) Ispitanici uglavnom ne smatraju potrebnim razgovarati o ilegalnom preuzimanju u obrazovnim ustanovama. Smatraju da je tema toliko uobičajena da ne zaslužuje posebnu pozornost. To može upozoravati na normalizaciju takvih praksi, ali i na potencijalni nedostatak svijesti o zakonitosti i etici preuzimanja. Prema odgovorima na pitanja: „Mislite li da bi se u obrazovnim ustanovama češće trebalo razgovarati o ilegalnom preuzimanju popularne glazbe? Zašto?” možemo zaključiti da mladi većinski ne vide problem u ilegalnom preuzimanju te ga ne smatraju velikim problemom koji zahtijeva razgovor u obrazovnim ustanovama. (slika 3)



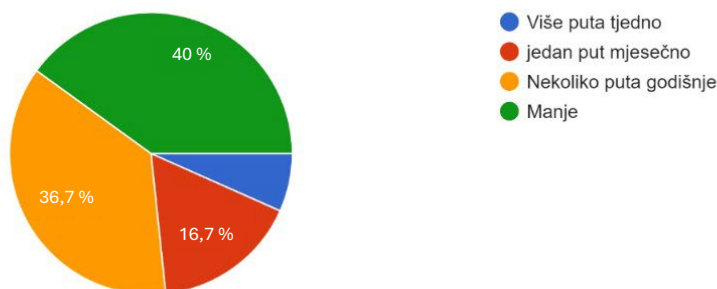
Slika 2. Vizualni prikaz zadovoljstva korisnika prema plaćanju usluga servisa – graf je stvoren prema grupiranju odgovora o iskustvima ispitanika s plaćanjem servisa, odgovori su grupirani na temelju pozitivnih i negativnih iskustava, dok je neutralno iskustvo rezultat odgovora poput: „Neutralno.” ili „Nemam mišljenje o tome.”



Slika 3. Vizualni prikaz mišljenja ispitanika o provođenju radionica vezanih za informiranje mladih o ilegalnom preuzimanju – grupe su stvorene na temelju mišljenja koja su unesena u obrazac za odgovor te su grupirana kao pozitivna, negativna ili neutralna

Studijski rezultati pokazuju da studenti često normaliziraju ilegalno preuzimanje. Mnogi ne vide potrebu za edukacijom o tome, što sugerira nedostatak osviještenosti o pravnim i etičkim posljedicama. (Prema anketi, 96,8 % ispitanika nije upoznato ni s jednim slučajem zakonskoga gonjenja prekršitelja.) Ispitanici koji se koriste *streaming* servisima i ne plaćaju *premium* opcije češće pribjegavaju ilegalnom preuzimanju. Ta praksa često proizlazi iz osjećaja da je cijena pretplate previsoka u odnosu na ponudu. Značajan broj ispitanika priznao je korištenje ilegalnim sredstvima za preuzimanje glazbe (90,3 %) navodeći čimbenike poput izbjegavanja plaćanja i financijskih ograničenja kao glavne razloge. Također ispitanici su dobro upoznati sa servisima koji nude ilegalno preuzimanje, što potvrđuje da su dobro upoznati s problemom, no ne zahtijevaju ili ne osjećaju potrebu za edukacijom o mogućim štetnim posljedicama. Ta praksa može imati korijene u percepciji da su cijene *streaming* servisa previsoke ili u nedostatku specifičnih glazbenih sadržaja na legalnim platformama. (slika 5)

Ako preuzimate ilegalni glazbeni sadržaj koliko često to činite:  
30 odgovora



Slika 4. Prikaz učestalosti preuzimanja glazbenoga sadržaja



### Koji faktori prema Vama potiču ljude ilegalno preuzimanje glazbenog sadržaja

31 odgovor



Slika 5. Čimbenici koji potiču na ilegalno preuzimanje glazbenoga sadržaja

## 7. Zaključak

Ilegalno preuzimanje glazbenoga sadržaja predstavlja dugotrajan i kompleksan izazov za glazbenu industriju, koji obuhvaća tehnološke, pravne i društvene aspekte. Unatoč napretku tehnologije i dostupnosti legalnih opcija, glazbeno piratstvo i dalje je prisutno, što zahtijeva sveobuhvatan pristup rješavanju toga problema. Piratstvo, iako ne toliko zastupljeno u medijima, i dalje predstavlja problem za industriju umjetnosti i zabave, koja je ugrožena. Novi alati i izvori za prikupljanje glazbenoga sadržaja ipak nisu u potpunosti izbrisali piratsku praksu.

Prva faza istraživanja prikazuje povijesni razvoj piratstva, od ranih dana analognih medija do suvremene digitalne ere. Povijesni pregled piratstva, od Tin Pan Alleyja do današnjih *streaming* servisa, pokazuje da se metode i sredstva ilegalnoga preuzimanja glazbe mijenjaju, ali osnovni motivi i učinci ostaju slični. Tehnološki napredak omogućio je lakše i brže kopiranje sadržaja, čime se povećava dostupnost ilegalnoga materijala, ali i pravne i tehnološke mjere protiv piratstva.

Drugi ključni aspekt rada odnosi se na pravnu regulativu i statističke pokazatelje ilegalnoga preuzimanja glazbe. Zakonodavstvo, iako razvijeno, često ne uspijeva potpuno zaustaviti piratstvo zbog brzoga razvoja novih tehnologija i metoda kojima se pirati koriste. Statistički podatci pokazuju da piratstvo nije jednako zastupljeno u svim zemljama te da postoje razlike u pristupima i učinkovitosti pravnih mjera. Istraživanje upozorava na potrebu za međunarodnom suradnjom i koordiniranim pristupom u borbi protiv piratstva.

Jedan od značajnih doprinosa ovoga rada jest analiza ankete o praksama preuzimanja glazbenoga sadržaja, koja pruža uvid u navike i stavove potrošača prema ilegalnom preuzimanju. Rezultati ankete pokazuju da je velik broj mladih ljudi uključen u piratstvo, često zbog visokih cijena legalnih usluga i jednostavnosti pristupa ilegalnim sadržajima. Ti podatci naglašavaju važnost edukacije i podizanja svijesti o posljedicama piratstva, kao i potrebu za boljim pristupom legalnim alternativama.

Osim toga važno je naglasiti i ulogu edukacije u borbi protiv piratstva. Povećanje svijesti o negativnim posljedicama piratstva i promoviranje poštovanja autorskih prava može značajno smanjiti sklonost k neovlaštenom preuzimanju sadržaja. Edukacija korisnika, osobito mlađih generacija, o vrijednosti kreativnoga rada i etičkim aspektima korištenja digitalnim sadržajima

može dugoročno doprinijeti smanjenju piratstva. Očito je da se malo govori o mogućim problemima koji se stvaraju autorima čija se glazbena djela piratiziraju. Ostaje samo na promišljanje bi li s boljom edukacijom mladih, pojačanim represivnim mjerama ili pak daljnjim tehnološkim napretkom te cenzurom praksa piratizacije otišla u prošlost.

## 8. Literatura

Dana Dahlstrom, Nathan Farrington, Daniel Gobera, Ryan Roemer, Nabil Schear: "Piracy in the Digital Age", University of California, San Diego, 2006.

Patrik Wikström: The Music Industry: Music in the Cloud, Cambridge, Polity Press, 2009.

Adrian Johns, Piracy: The Intellectual Property Wars from Gutenberg to Gates. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

Andrés Camacho Murillo: Music piracy and illegal sharing: are artists being affected? , La Calidad Académica, un Compromiso Institucional, Bogota, Columbia, 2013.

Jyh-Shen Chiou: The Antecedents of Music Piracy Attitudes and Intentions, Journal of Business Ethics, Springer, 2005.

Prabin Rai: Copyright Laws and Digital Piracy in Music Industries : The Relevance of Traditional Copyright Laws in the Digital Age and How Music Industries should cope with the ongoing Piracy Culture, University of Agder, Agder, Norveška, 2020.

Antonia Tomaš: Intelektualno vlasništvo u radnom odnosu, Veleučilište s pravom javnosti Baltazar Zaprešić, Hrvatska 2021.

Jane Katherine Mathieu: Out of many, one : Tin Pan Alley and American popular song, 1890-1920, University of Texas, 2014.

Clinton Heylin: The Secret History of the Other Recording Industry, St. Martin's Press, New York, 1994.

Irina Atanasova: Copyright Infringement in Digital Environment, The Journal of Law and Economics, Blagoevgrad, Bugarska, 2019.

George E. Higgins, Scott E. Wolfe, Catherine D. Marcum: Music Piracy and Neutralization: A Preliminary Trajectory Analysis from Short-Term Longitudinal Dana, International Journal of Cyber Criminology, CORE, 2008.

João Pedro Quintais, Joost Poort: *The Decline of Online Piracy: How Markets -Not Enforcement -Drive Down Copyright Infringement*, University of Amsterdam, Amsterdam, 2019.

Mariana Freixo Nunes: *On-Demand Music Streaming and Its Effects on Music Piracy*, Catholic Portuguese Catholic University, 2018.

Christine Koester: *Combating Music Piracy: The Recording Industry's Legal Pursuit of Online Copyright Infringers*, Vanderbilt University, Nashville, 2008.

Alex Sayf Cummings: *Democracy of Sound- Music Piracy and the Remaking of American Copyright in the Twentieth Century*, Oxford University Press, 2013.

Rob Drew: *Spooled*, Duk University Press, Durham, 2024.

Luis Aguiar: *Let the Music Play? Free Streaming and its Effects on Digital Music Consumption*, Seville, Španjolska, 2017.

Karla Borja, Suzanne Dieringer, Jesse Daw; *The effect of music streaming services on music piracy among college students*, University of Tampa, 2015.

Karla Borja, Suzanne Dieringer: *Streaming or stealing? The complementary features between music streaming and music piracy*, University of Tampa, 2016.

Jella Janssens, Stijn Van Daele, Tom Vander Beken: *The Music Industry on (the) Line? Surviving Music Piracy in a Digital Era*, *European Journal of Crime Criminal Law and Criminal Justice*, Ghent University, Belgija, 2009.

Raman Mittal: *European Journal of Crime Criminal Law and Criminal Justice*, Indian Law Institute, New Delhi, 2004.

Marc Fetscherin, Sabrina Zaugg: *Music piracy on peer-to-peer networks*, University of Bern, Švicarska, 2004.

Berry Kernfield: *Pop Song Piracy, Disobedient Music Distribution since 1929.*, University of Chicago, Chicago, 2011.

Sameer Hinduja: *Music Piracy and Crime Theory*, LFB Scholarly Publishing, New York, 2006.

Alireza Naghavi: Bootlegging in the Music Industry: A Note, European Journal of Law and Economics ,Kluwer Academic Publishers, Nizozemska, 2001.

Lee Marshall: For and against the record industry: an introduction to bootleg collectors and tape traders, Cambridge University Press, 2003.

Adrian Adermon, Che-Yuan Liang: Piracy and Music Sales: The Effects of an Anti-Piracy Law, Journal of Economic Behavior & Organization, Uppsala, Švedska, 2014.

Jacques Attali: Noise The Political Economy of Music, University of Minnesota, 1985.

## **9. Internetski izvori:**

WIPO: Understanding Copyright and Related Rights, Geneva, Switzerland, 2016.  
([https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo\\_pub\\_909\\_2016.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_909_2016.pdf) )

Ingram, J.R. (2014). Digital Piracy. In The Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice, J.S. Albanese (Ed.). (<https://doi.org/10.1002/9781118517383.wbeccj116>)

HDS ZAMP:2013 ([https://www.zamp.hr/uploads/documents/brosure/HDS\\_ZAMP\\_Info.pdf](https://www.zamp.hr/uploads/documents/brosure/HDS_ZAMP_Info.pdf))

EUIPO: 2023. Online Copyright Infringement in the European Union: Films, Music, Publications, Software and TV (2017-2022)  
([https://euipo.europa.eu/tunnelweb/secure/webdav/guest/document\\_library/observatory/documents/reports/2023\\_online\\_copyright\\_infringement\\_in\\_eu/2023\\_online\\_copyright\\_infringement\\_in\\_eu\\_FullR\\_en\\_en.pdf](https://euipo.europa.eu/tunnelweb/secure/webdav/guest/document_library/observatory/documents/reports/2023_online_copyright_infringement_in_eu/2023_online_copyright_infringement_in_eu_FullR_en_en.pdf))

EUIPO: Intellectual Property and Youth 2022.  
([https://euipo.europa.eu/tunnelweb/secure/webdav/guest/document\\_library/observatory/documents/reports/IP\\_youth\\_scoreboard\\_study\\_2022/IP\\_youth\\_scoreboard\\_study\\_2022\\_en.pdf](https://euipo.europa.eu/tunnelweb/secure/webdav/guest/document_library/observatory/documents/reports/IP_youth_scoreboard_study_2022/IP_youth_scoreboard_study_2022_en.pdf))

Stop krivotvorinama i piratstvu, Koordinacijsko povjerenstvo za provedbu prava intelektualnog vlasništva (<https://stop-krivotvorinama-i-piratstvu.hr/hr/>)

RIAA: About piracy, What the Law Says and What it Means: (<https://www.riaa.com/resources-learning/about-piracy/> )

Eyle, Zeynep: 2020.

([https://www.researchgate.net/publication/345259708\\_DIGITAL\\_PIRACY#fullTextFileContent](https://www.researchgate.net/publication/345259708_DIGITAL_PIRACY#fullTextFileContent))

Old Bailey Proceedings, James Frederick Willetts, William Tennant, John Wesley Puddefoot, William Wallace Ross, George Wooton, Philip Fleming Bokenham. Deception; fraud. 8th January 1906.: (<https://www.oldbaileyonline.org/record/t19060108-188>)

Sound Report: Dubioza Kolektiv „Happy Machine“ i „Pjesmice za djecu i odrasle“ stižu na vinilu 19.12.2023. (<https://sound-report.com/bend/dubioza-kolektiv-happy-machine-i-pjesmice-za-djecu-i-odrasle-stizu-na-vinilu/>)

The Fraunhofer-Gesellschaft, About Fraunhofer, 2024.: (<https://www.fraunhofer.de/en/about-fraunhofer.html>)

ABC News: McCartney, John Lead Anti-Piracy Campaign, 29.11.2000.  
(<https://abcnews.go.com/Entertainment/story?id=112795&page=1>)

WIPO: Summary of the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works (1886) ([https://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/summary\\_berne.html](https://www.wipo.int/treaties/en/ip/berne/summary_berne.html))

WIPO: Understanding Copyright and Related Rights, Switzerland, 2016.  
([https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo\\_pub\\_909\\_2016.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_909_2016.pdf))

Economy Pedia: Logit model - što je to, definicija i koncept, 2024. (<https://hr.economy-pedia.com/11040708-logit-model>)

Biography.com, Biography editors, 2023. Dave Matthews Band  
(<https://www.biography.com/musicians/dave-matthews>)

Sungenre, Phish band biography, 2024.:online (<https://sungenre.com/artist/phish/>)

Britannica: Grateful Dead, Gene Santoro, 2024. (<https://www.britannica.com/topic/Grateful-Dead>)

Eylem Zeynep: Digital Piracy, 2020.

([https://www.researchgate.net/publication/345259708\\_DIGITAL\\_PIRACY#fullTextFileContent](https://www.researchgate.net/publication/345259708_DIGITAL_PIRACY#fullTextFileContent))

Cambridge dictionary, 2024.:online, outtake

(<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/outtake>)

Cambridge dictionary, 2024.: online, mixtape

(<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mixtape>)

Urban dictionary, 2024.: online, warez

(<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=warez>)

Cambridge dictionary, 2024.: online, cyberlocker

(<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/cyberlocker>)

Spontaneous Lunacy: RCA Records, HISTORY AND DISCOGRAPHY,

2023.(<https://www.spontaneouslunacy.net/rca-records/>)

Music Gateway, Eric Osmanli: EMI Records: The Story of EMI Music Publishing, 2023.

(<https://www.musicgateway.com/blog/music-news/emi-records-who-are-they-and-what-happened>)

Manor House: Edwardian Life: Introduction, Th Edwardian Era (1901-1919), 2003.

(<https://www.pbs.org/manorhouse/edwardianlife/introduction.html>)

## **10. Popis slika**

slika 1. Grafički prikaz količine korisnika u odnosu na izvore glazbenoga sadržaja

slika 2. Vizualni prikaz zadovoljstva korisnika prema plaćanju usluga servisa

slika 3. Vizualni prikaz mišljenja ispitanika o provođenju radionica vezanih za informiranje mladih o ilegalnom preuzimanju

slika 4. Grafički prikaz učestalosti preuzimanja glazbenoga sadržaja

Slika 5. Grafički prikaz čimbenika koji potiču na ilegalno preuzimanje glazbenoga sadržaja



## 11. Sažetak

Tema ovog rada bila je primjena, analiza i usporedba dostupnih analitičkih podataka o piratstvu glazbe kako bi ukazao na i dalje aktualno pitanje o piratstvu brz obzira na njenu malu prisutnost u medijima i svakodnevicu. Unutar rada može se pronaći povijeni opis razvoja piratstva glazbe, te njen utjecaj na političke, ekonomske i društvene promijene. Rad se također bavi pravnim aspektima zaštite autorskih prava, s posebnim osvrtom na regulative u Hrvatskoj i međunarodnom kontekstu.

Unutar rada prikazana je povijest ilegalnog preuzimanja glazbe od Tin Pan Alleyja, preko krijumčarenja snimaka u analognom dobu, do pojave digitalnih formata kao što su CD-i i MP3 te današnjih streaming servisa. Rad završava analizom ankete provedene među vršnjacima o praksama preuzimanja glazbenog sadržaja, čime se dobiva uvid u aktualne stavove i razmjere piratstva među mladima.