



O AVTORSKIH PRAV(LJ)ICAH V LJUDSKI GLASBI

KATARINA JUVANČIČ

Kratko razpravo o avtorskih pravicah¹ v ljudski glasbi bi lahko brali tudi kot esej o neskladju, pomanjkljivostih in zlorabah, saj področje avtorskih, sorodnih in izvajalskih pravic na primeru ustvarjanja ljudske umetnosti (najsijajnejši gre za posameznike ali kolektive) kar kliče k reševanju obstoječih zakonov, ki pa se mnogokrat izkažejo za nedorečene in problematične, tudi na področju popularne in umetne glasbe. Pri tem je treba upoštevati še dejstvo, da ljudskoglasbena dediščina, zapisana na papirju, nosilcih zvoka, slikah in ostalih medijih, danes postaja privlačno gradivo za komercialno izrabo predvsem v popularni glasbi, kjer "world music" ali "glasba sveta" predstavlja eno od pomembnih tržnih sektorjev.

Na tem področju predstavlja pereč problem predvsem vzorčenje zvočnih posnetkov, ki je postal eden od načinov ustvarjanja novih oblik popularne glasbe. Glasbeniki v tovrstne kolaže vključujejo tudi arhivske posnetke, ki so jih etnomuzikologi/folkloristi posneli na terenu, ne da bi dovoljenje za uporabo pridobili bodisi od samih raziskovalcev, izvajalcev, ne da bi jim izplačali avtorski honorar, celo brez navedbe virov glasbenih vzorcev, ki jih uporabljajo.

Spodbudo k razmišljanju o avtorskih in sorodnih pravicah, etičnih dilemah pri ohranjanju, varovanju in objavljanju ljudskoglasbenih zvočnih posnetkov predstavlja dejstvo, da o tej žgoči temi sodobnega etnomuzikološkega terenskega raziskovanja slovenska folkloristika in etnomuzikologija še nista konkretnije spregovorili. Nema lokrat slišimo zgodbe o kratenju pravic avtorjev, predvsem zaradi nepopolnih, neobrazloženih ali zanje neugodnih pogodb, s katerimi glasbeni založniki lahko postanejo lastniki avtorjevih glasbenih del. V primeru avtorskih, izvajalskih in sorodnih pravic ljudskoglasbene dediščine pa zeva še večja vrzel v nepoznavanju pravil igre.

Ker je tradicionalna glasba že po definiciji anonimna stvaritev, kjer avtorstvo bodisi ni pomembno ali ni znano, je z določanjem avtorskih pravic tako še toliko večji križ. Ali povedano drugače, zakon o avtorskih pravicah (ZAP) ne ščiti niti tradicionalne glasbene dediščine niti njenega izvajanja v okviru neformalnih okoliščin, v katerih se le-ta ustvarja, širi in preoblikuje.

Avtorske pravice ljudske glasbe sodijo v javno domeno, kar pomeni, da je moč njene izrabe praktično brezmejna. Kar pa je seveda dobra novica za avtorje komercialno zanimivih in tržno uspešnih glasbenih zvrsti, saj lahko že z zaščito javnega izvajanja nekega ljudskega dela postanejo avtorji oziroma lastniki priredbe in so tako upravičeni do izplačila avtorskega honorarja.

Pravilnik o zaščiti avtorskih pravic in delitvi avtorskih honorarjev, ki ga pripravlja Združenje skladateljev, avtorjev in založnikov za zaščito avtorskih pravic Slovenije – Sazas iz leta 2007 določa, da "aranžerju svobodnega ali nezaščitenega dela ali avtorju zbirke svobodnih nezaščitenih del (v Pravilniku iz leta 1999 se še eksplicitno omenjajo "ljudska umetniška dela") pripada 100 % od skupnega honorarja, (odstotek deleža avtorskega honorarja za priredbo ljudskega dela se razlikuje od države do države in se giblje nekje od 50 do 100 %), ki pripada ustreznemu delu" (Pravilnik Sazasa 2007, 50. člen), kar na primer pomeni, da za priredbe slovenske ali katere koli druge ljudske pesmi njen avtor dobi honorar izplačan v celoti. S tem zakonom naj bi Sazas spodbujal umetnike k čim večjemu objavljanju priredb slovenske ljudske glasbe, kar ne preseneča, saj je bilo združenje ustanovljeno na pobudo Društva skladateljev Slovenije, med katerimi je veliko takšnih, ki si dodatni honorar služijo tudi s prirejanjem ljudskoglasbene dediščine. Zakon o avtorskih pravicah jim kot lastnikom priredbe ali posnetkov namreč podeljuje ekskluzivno pravico in nadzor nad nelegalnim kopiranjem, snemanjem, izdajanjem in distribuiranjem avtorsko zaščitenega dela. Ostale stranke morajo za uporabo glasbenega dela pridobiti dovoljenje lastnika avtorskih pravic in mu izplačati avtorski honorar. V nasprotnem primeru se meni, da je stranka prekršila ZAP in storila kaznivo dejanje (Mills 1996: 61).

Da ZAP izključuje zaščito del tistih avtorjev, ki nimajo klasične glasbene izobrazbe in ne poznajo not (kar je sploh v primeru glasbenikov, ki izvajajo popularno glasbo precej pogost pojav, da o ljudskih ne izgubljam besed), je razvidno iz drugega odstavka 50. člena (Pravilnik Sazasa 2007), ki pravi, da "avtor aranžmaja svobodnega in nezaščitenega dela pridobi pravico za izplačilo honorarja samo, če predloži partituro aranžmaja ali če je delo izdano na nosilcu zvoka ali slike in zvoka s priznanim aranžmajem". Vprašanje avtorstva in intelektualne lastnine lahko spet razumemo kot vprašanje razmerja moči med tistimi, ki imajo politično, intelektualno, ekonomsko, družbeno moč oziroma imajo v rokah sredstvo medijskega prenosa za samovoljno upravljanje z gradivom, ter tistimi "Drugimi", ki pri delitvi pravic in dobička ostanejo praznih rok.

Največja past tovrstnih obstoječih zakonov je v tem, da izhajajo iz pojma ustvarjalnosti, ki izvira še iz obdobja romantike (Seeger, spletni vir 1), ko se je vzpostavila delitev glasbe na umetno/umetniško (avtorsko, emancipirano) in ljudsko (anonimno, torej neavtorsko in neemancipirano), kar se danes izraža v nacionalnih zakonodajah držav zahodnega sveta. Korenine izvora ideje o intelektualni lastnini, kamor posledično sodijo tudi pravice o

¹ Članek je predelana in krajša različica samostojnega strokovnega sestavka "Ko "zagode" zgodovina: Etične dileme pri ohranjanju, varovanju in objavljanju arhivskih zvočnih posnetkov ljudske glasbe", ki je bil objavljen v monografski publikaciji Dediščina v očeh znanosti, Zbirka Županičeva knjižnica, št. 12. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo, 2005, str. 87–104.

avtorstvu glasbenega dela, segajo v čas evropskega razsvetljenstva. V 19. stoletju se je ideja dokončno izoblikovala v ZDA in pozneje postala okvir za mednarodni zakon o intelektualni lastnini. "Z njo se danes ne moremo zadovoljiti, ampak jo moramo pripeljati v 21. stoletje – v postkolonialni globalni ekonomski sistem, pa ne le v tehnološkem smislu (Seeger, spletni vir 1)," zatrjuje Seeger, s čimer napeljuje na razrešitev neskladja med definicijo avtorstva in (finančnega) aspekta lastništva glasbenega dela, kot se je razvila na podlagi zahodne visoke glasbe, in takšno, kot jo razume nezahodni svet. Slednja pa je že zaradi narave svoje sporočilnosti, pomena in funkcije v dani družbi praviloma v nesoglasju z zahodnoevropskim angloameriškim zakonom o avtorskih pravicah, ki je "pragmatičen, ekonomsko orientiran pogled na umetnost" in zato "slabo opremljen za zaščito mnogih nezahodnih tradicij" (Mills 1996: 61–62), in če dodamo, tudi glede zaščite tradicionalne glasbe in glasbenikov v t. i. zahodnem svetu.

Millsova nadalje izpostavlja najbolj očitno nesoglasje med zahodnimi in nezahodnimi koncepti avtorstva, izvirnosti in nedotakljivosti (ki so seveda pogoj za varstvo avtorskih pravic) ter opozarja na probleme, s katerimi se etnomuzikologi soočajo takrat, ko skušajo avdiovizualne posnetke staroselske kulturne prakse neuspešno aplicirati na ameriški ZAP. Problem zaščite glasbe je po njenem še posebej pereč prav zato, ker v ustnih tradicijah navadno ni nobene otipljive predstave o glasbi kot o "lastnini". V mnogih nezahodnih ali tradicionalnih skupnostih je glasba, ki se prenaša z generacijami, začasna last posameznika ali skupine. V tej začasnosti sta si zahodni in nezahodni koncept avtorstva podobna, saj tudi ZAP določa omejitve lastništva nad gradivom, ki se po določenem času vrne v javno domeno.

Poleg tega je ena od zahtev za pridobitev avtorskih pravic tudi ta, da mora delo zapisati avtor v otipljivi obliki (bodisi v pisni obliki, na video- ali avdioposnetku ipd.), kar pa tudi ni vedno možno, saj v več primerih pesmi pogosto izvirajo iz duhovnega izročila, kar pomeni, da ni živega avtorja, zato se pesem ne more zaščititi z avtorskimi pravicami ali kot intelektualna lastnina. Vprašljiv je tudi koncept izvirnosti, ki ga ZAP opredeljuje kot samostojno stvaritev s poudarjeno ustvarjalno močjo. V tradicionalnih skupnostih pa naj bi bile predvsem obredne pesmi v prenosu skozi generacije čim bolj zveste izvorni obliki, pri čemer izvirnost poustvarjalca obredne pesmi ni niti malo pomembna. Če pa bi želeli pesem zaščititi kot avtorsko, bi jo morali vsakič znova spreminjati (Mills 1996: 61–65).

Zaradi različnih kriterijev o vrednotenju glasbe se mora vsako razpravljanje o avtorskih pravicah odvijati v kontekstu družbe, v kateri so se ti zakoni razvili. Razumeti jih moramo kot produkt določene skupine ljudi v določenih družbah v določenih zgodovinskih trenutkih (Seeger, spletni vir 1). Ker zaradi takšnih in podobnih razlogov pevci in godci ne morejo postati lastniki svojega izročila, so tako prepuščeni na milost in nemilost tržnim manipulacijam, razen če seveda ne izdajo uradnega nosilca zvoka s svojo glasbo ali če je ne izvajajo na javnih prireditvah in pri tem zaščitijo svoj glasbeni/pesemski/plesni aranžma, s čimer po kriterijih, ki jih določa ZAP, lahko postanejo avtorji umetniškega dela.

Slednje je sicer teoretično povsem lepo in prav, v praksi pa se vedno znova izkaže, da o svojih pravicah (še) niso dovolj poučeni, da bi lahko sodelovali v tej igri in pomagali preoblikovati obstoječe zakone. Na srečo se v zadnjih letih predvsem zaradi vse večjega javnega ozaveščanja o



Ali je harmonikar, ki enoglasni notni zapis priredi za svoj inštrument, že avtor glasbene priredbe? Odgovor vsekakor ni enopomenski.

(Foto: Janez Eržen, regijsko srečanje pevcev in godcev, Brestanica, 15. 9. 2007.)

zlorabi dokumentiranega gradiva in možnostih, ki jih komercializacija le-tega ponuja njihovim prvotnim izvajalcem/nosilcem, na področju avtorskih in intelektualnih pravic tradicionalne glasbene dediščine stvari počasi, a vztrajno spreminjajo.

Leta 1992 je 14 nezahodnih držav predpisalo zakone za nadzor nad razširjanjem domače tradicionalne glasbe, pri čemer je vsaj nekatere med njimi (na primer Senegal) vodila politika izvajanja tradicionalne glasbe na nacionalno raven (glej Mills 1996: 70), do česar smo lahko upravičeno skeptični, saj iz lastne zgodovinske izkušnje vemo, kam je pripeljala nacionalizacija ljudske kulture v evropskih državah. Druge države so se odločile za bolj premišljeno taktiko, *“ki zagovarja, da je tradicionalna glasba tip lastnine, ki naj jo nadzoruje skupnost, iz katere izvira, hkrati pa se usmerja na mehanizme, ki tak nadzor zagotavljajo”* (ibid.: 71). Takšen vzorčni primer prakticirajo v Braziliji in predstavlja spodbuden napredek v varovanju nezahodne glasbe. Tu se okrepi osredotočajo na izločanje obremenilnih, etnocentričnih zahtev ZAP o živečem avtorju, originalnosti in dotakljivosti. Nadzor nad razširjanjem staroselske glasbe ostaja trdno v rokah izvirne skupnosti ali posameznika, vladni uradniki pa skušajo omejiti njeno pretirano komercialno izkoriščanje. Denar, ki ga tako ustvarjajo tradicionalni glasbeniki, se prek Sklada za staroselske avtorske pravice neposredno steka nazaj k skupnostim, kjer je bila dana oblika izročila zapisana (Mills 1996: 74).

Helen Reels pa s tem v zvezi navaja še nekaj primerov uspešnega apliciranja avtorskih pravic na primeru avtonih ljudstev – staroselski Avstralci in novozelandski Maori so si tako izborili pravico do uporabe intelektualne in kulturne lastnine lastne etnične skupine. Za reprodukcijo svojega umetniškega in kulturnega gradiva tako prejmejo avtorski honorar (Reels 2003: 134).

Kljub opaznim premikom na področju globaliziranja zakonov o avtorskih in intelektualnih pravicah pa *“Drugi”* z *“Nami”* povečini še vedno komunicirajo prek zaščitnikov, zastopnikov in posrednikov, prek institucionalnih organov ali posameznikov, ki naj bi poskrbeli za njihovo seznanjanje z moralnimi, etičnimi, avtorskimi pravicami in finančnimi bonitetami, ki jim kot ustvarjalcem umetnosti pripadajo. Lahko bi celo trdila, da nas *“Drugi”* nagovarjajo prej prek svojih produktov in/ali aktivnosti, zapisanih na filmskem ali magnetofonskem traku, na papirju, prek predmetov, zbranih v muzejskih ali arhivskih zbirkah, kot pa kot živi in ustvarjalni posamezniki oziroma skupine. Kot takšne jih prepozna in vrednoti tudi predlog o zaščiti avtorskih pravic v folklori, ki ga je v Priporočilu iz leta 1989 predlagal Unesco, poudarja pa zaščito zasebnosti in zaupnosti (oz. varovanje podatkov) informatorja kot prenašalca tradicije, pomen zbiratelja in možnosti konzervacije gradiva v najboljših fizičnih in metodičnih razmerah, oblikovanja ustreznih meril proti zlorabi ohranjenega gradiva in prepoznavanja odgovornosti arhivov pri nadzorovanju uporabe zbranega gradiva (Priporočila Unesca).

Unescova mednarodna konvencija je tako še eden v vrsti nazornih primerov prioretizacije potrebe po zaščiti pred zlorabo gradiva pred varovanjem same integritete folklorne, njene kontinuirane prakse v tradicionalnih in sodobnih oblikah ter ne nazadnje percepcije in vrednotenja njenih ustvarjalcev. Pri tem pa mimogrede zgreši neulovljivo in vitalno bistvo varovanja dediščine, ki se ne razkriva zgolj kot končni produkt, ampak se osmišlja predvsem v vsakokratni, spontani umetnosti ustvarjanja ljudskoglasbene dediščine v danem družbenokulturnem kontekstu, kar je pravzaprav pogoj njene živosti, življenja in s tem tudi prihodnosti.

V nasprotju z arhivskim *“preglednim”* in *“končnim”* pa se z neskončnimi in nepreglednimi oblikami tradicionalnih ali *“po tradicionalnem dišečih”* glasbenih in plesnih praks antropologi, folkloristi, etnologi ter etnomuzikologi srečujemo pri svojem terenskem delu. Kot avtorji posnetkov nosimo breme moralne odgovornosti tako do informatorjev in njihovega početa, kot do poznejše obdelave, hrambe in izdaje gradiva, ki ga bodo poleg nas uporabljali nešteti anonimneži, s čimer se krog manipulacije neštetokrat poveča. Pri tem naj nas v prvi vrsti vodi jo predvsem želje in zahteve informatorjev – tako pri selekciji tega, kaj lahko posnamemo in česa ne, kot tistega, kar nadalje lahko uporabimo bodisi za analizo bodisi za javno predvajanje ali uradno izdajo posnetega.

“Priročnik za dokumentiranje, terensko delo in varovanje za etnomuzikologe” (v izvirniku *Manual for Documentation, fieldwork and preservation for ethnomusicologists*), ki ga je leta 2001 izdala ameriška *“Society for Ethnomusicology”*, etiko terenskega raziskovanja podobno razčleni na etiko dela z informatorji in etiko shranjevanja gradiva v arhivih. Pri navedbi informatorja tako ne smejo manjkati osebni in biografski podatki, prav tako pa moramo poskrbeti za izjavo o privolitvi uporabe podatkov in gradiva v raziskovalne in/ali komercialne namene. Kadar pisna izjava ni mogoča, informatorjevo izjavo posnamemo na avdiovizualni medij. Terenski raziskovalci/zbiratelji se morajo nadalje prepričati, kako bodo izbrani arhivi posneto gradivo shranili in v kakšne namene ga bodo uporabljali (Reels 2003: 140).

Kljub temu se mnogi etnomuzikologi in folkloristi še danes otepajo uradnih obrazcev za privolitev snemanja iz različnih razlogov – predvsem zato ker uradni dokumenti med ljudmi zbudijo nezaupanje in nelagodje. Idealna rešitev tega problema bi bila dobro pripravljeno pojasnjevanje, podrobna diskusija o vseh mogočih možnostih in dolgoročno ohranjanje pazljivo negovanih stikov med etnografom in skupnostjo, v katero je vključen.

Vendar moramo vedeti, da se izvajalcem ne moreš oddolžiti zgolj z mislijo, da so ljudje veseli že, če jih posnameš in predvajaš na radiu ali njihove osebne podatke zapišeš v izdaji uradne zgoščenke ter jim pokloniš en izvod nosilca zvoka. Intenzivno sodelovanje z informatorji in njihovim okoljem ter seznanjanje z njihovimi etičnimi, finančnimi ter izvajalskimi pravicami je ob urad-

ni izdaji posnetkov njihove pesemske, plesne ali glasbene dediščine še toliko pomembnejše. Dolžnost vsakega terenskega raziskovalca je torej obvestiti svoje informatorje o vseh pravicah, ki jim pripadajo. Tudi o pravici do izplačila honorarja, pa če je slednje v praksi izvedljivo ali ne. Pravice avtorjev, izvajalcev in/ali 'sodelavcev na terenu' oziroma informatorjev pa naj se ne končajo le pri špekulacijah o izplačilu finančnih kompenzacij za njihov prispevek k umetnosti, temveč morajo vključevati tudi moralne in etične pravice, ki pripadajo njihovem statusu in vlogi v družbi.

Prav tako mora biti stroka pripravljena svetovati pri načrtovanju izdaje gradiva ljudskih pevcev ali glasbenikov, če slednji izrazijo željo po tem. Ne nazadnje je sodobni trend angažirane etnomuzikologije v svetu tudi izdajanje avdiovizualnih etnografij, pri čemer informatorji sodelujejo kot soavtorji. Teren je namreč "vedno samopodoba tistega, ki raziskuje, tistega, ki je raziskan, pa tudi tistega, ki takšno godbo odjema" (Juvančič 2004: 51).

Vse premalo poudarjamo, da je ljudskoglasbena dediščina živahna, dinamična in nenehno spreminjajoča se kulturna mreža, ki jo pletejo posamezniki in ne (zgolj!) arhivsko gradivo iz preteklosti! Če hočemo, da pravice, izhajajoče iz avtorskih prispevkov ljudskih umetnikov, ne bodo zgolj pravljičice, pa moramo zavrniti obstoječe okvire, koncepte in terminologijo, ki jih pripisujejo zakoni o avtorskih, sorodnih in izvajalskih pravicah, in poiskati alternativne rešitve ter poskrbeti, da bo v tehnični medij ujeta zvočna podoba lahko služila kot orientacija novim oblikam (po)ustvarjanja in izobraževanja.

VIRI IN LITERATURA

- Juvančič, Katarina
2004 'Od Ribnice do Rakitnice' in 'Slovenske ljudske plesne viže'. Recenzija zgoščenk. *Muska* 3 + 4 (marec/april 2004): 51.
- Mills, Sherylle
1996 'Indigenous Music and the Law: An Analysis of National and International Legislation.' *Yearbook for traditional music* 28: 57-86.
- Reels, Helen
2003 'The age of consent: Traditional music, intellectual property and changing attitudes in the People's Republic of China.' *British Journal for Ethnomusicology* 12: 137-171.
- SAZAS
1999, 2003, 2007 'Pravilnik o zaščiti avtorskih pravic in delitvi del honorarjev.' Združenje skladateljev, avtorjev in založnikov za zaščito avtorskih pravic Slovenije: Ljubljana.
- Seeger, Anthony
'Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections.' V: Folk Heritage Collections In Crisis. Spletni vir 1. www.loc.gov/folklife/fhcc/proper/tykey.html.> Library of Congress, American Folklife Center: *Folk Heritage Collections in Crisis Symposium Keynote Addresses*. 2. 3. 2008
- UNESCO (Priporočila)
1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore. www.unesco.org/culture/laws/paris/html_eng/page1.shtml> 2. 3. 2008
www.folklife.si.edu/unesco/1989Recommendation.htm> 2. 3. 2008



Pevci ljudskih pesmi poustvarjajo glasbeno izročilo in nastopajo. Ali so agencijam dolžni plačevati avtorske pravice? Tudi na to vprašanje ni mogoče jasno odgovoriti.

Na fotografiji so pevke iz Osluševcev.

(Foto: Janez Eržen, Pevci nam pojejo, godci pa godejo, Tolmin, 10. 11. 2007)