

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Fakulta humanitních studií



BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Jaromír Mára

**Autorství v hudbě a autorské právo: případové studie z českého
hudebního prostředí**

Authorship in music and copyright: case studies from the Czech
musical scenes

Praha 2014

Vedoucí práce: doc. PhDr. Zuzana Jurková, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 27. 6. 2014

.....
Jaromír Mára

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucí mé práce, docentce Zuzaně Jurkové, za trpělivost při krocení mé rozevláté mysli a za to, že mi byla nápomocna vždy, když jsem se bál, že se z klubka svých myšlenek už nevymotám. Mé díky také patří všem informátorům za jejich čas a důvěru ve mě vloženou.

Obsah

I.	ÚVOD.....	6
1.	Hudební chování a autorské právo	6
2.	Positioning.....	7
II.	TEORETICKÁ ČÁST	8
1.	Konceptualizace hudby	8
1.1	Hudební chování a kulturou podmíněné koncepty.....	8
1.2	Koncepty a autorské právo	9
2.	Autorské právo	10
2.1	Historické kořeny	10
2.2	Současná podoba autorského práva v České republice.....	11
3.	Výzkumná otázka	14
4.	Metodologie.....	15
4.1	Případová studie.....	15
4.2	Výběr případů.....	15
4.3	Technika sběru dat	16
4.5	Analýza	17
4.6	Hodnocení kvality výzkumu	18
4.7	Etika.....	19
III.	EMPIRICKÁ ČÁST	20
1.	Úvod	20
2.	Ivan Kurz.....	21
2.1	Zápis z terénního deníku	21
2.2	Biografie	22
2.3	Co je hudba	23
2.4	Kde hledat autorství.....	25
2.5	Býti hudebníkem, býti Ivanem Kurzem	28
3.	Tomáš „Floex“ Dvořák.....	31
3.1	Zápis z terénního deníku	31
3.2	Biografie	32
3.3	Co je hudba	33
3.4	Kde hledat autorství.....	36
3.5	Býti hudebníkem, býti Tomášem Dvořákem.....	41

4.	Adam Mišík.....	46
4.1	Zápis z terénního deníku	46
4.2	Biografie	47
4.3	Co je hudba	48
4.4	Autorství.....	51
4.5	Býti hudebníkem, býti Adamem Mišíkem.....	54
IV.	DISKUZE A ZÁVĚR	58
1.	Co je hudba	58
1.1	Hudba znělá a dokončitelná.....	58
1.2	Improvizace a jedinečnost okamžiku	58
1.3	Vliv společnosti.....	59
1.4	Zvuk, text a obsah	59
2.	Kde hledat autorství.....	60
2.1	Autorství fyzické věci.....	60
2.2	Podpis a autenticita.....	60
2.3	Autorské právo, tedy právo kontroly	60
2.4	Komerčnost díla jako kontext	61
2.5	Kodifikované autorské právo a OSA.....	61
2.6	Piráství	61
3.	Býti hudebníkem	62
3.1	Byrokracie.....	62
3.2	Propagace.....	62
3.3	Osobní vazby	62
3.4	Vztahování se ke komerční tvorbě.....	63
3.5	Výdělek.....	63
3.6	Autorské právo jako koncept	64
	Seznam použité literatury	66

I. ÚVOD

1. Hudební chování a autorské právo

Hudbu můžeme nahlížet věcně, skrze její akustické projevy a vlastnosti. Etnomuzikologie tyto zvukové projevy vnímá jako výsledek lidského chování,¹ které je podmíněno koncepty vycházejícími z konkrétní kultury.² Západní koncept autorského práva se historicky formuje od dob střetů o právo kopírovat a šířit díla,³ které s sebou přinesly kulturní změny období po vynálezu knihtisku,⁴ a především v době osvícenství postupně rozvíjí o akcent na nárok na odměnu za intelektuální snažení.⁵ Do světa hudebníků⁶ začalo autorské právo⁷ důrazněji zasahovat v průběhu devatenáctého století.⁸ Alespoň zpočátku to nemělo snadné. Mimo jiné proto, že byla hudba ve veřejném diskursu zažita spíše „skrze konkrétní interpretaci“⁹ než jako předmět, na který lze ukázat a nárokovat si jeho vlastnictví. S rozvojem kopírovacích a záznamových zařízení¹⁰ se ale tato situace postupně začala měnit.

Profesionální hudebník Západu hudbu tvoří a provozuje v prostředí, kde ke konceptu autorského práva, a proto k němu musí nutně zaujmout postoj. Autorské právo konkrétním způsobem hudbu definuje. Zaštiťuje pravidly směnu hudby v rámci trhu, formuluje kdo a za jakých podmínek autorem je a jak se svým autorstvím může, v rámci práva, nakládat. Ošetřuje náležitosti provozování hudebních akcí a ukládá ochranným svazům právo (a povinnost) přerozdělovat výtěžky z prodeje a provozování hudby a vymáhat hudebníková práva.¹¹ Pro potřeby hudebníků dokonce vznikl manuál,¹² který jim pomáhá správně konat v jejich povolání. Záměrem mého výzkumu bylo pokusit se na prostoru třech případových studií hudebníků z českého hudebního prostředí zjistit, jak hudebníci reflektují koncept autorského práva a jaký vliv má na jejich hudební chování.

V navazující podkapitole Úvodu se pokusím vymezit svou pozici výzkumníka. Každý výzkumník dané téma uchopí po svém. Samozřejmě je snaha vést výzkum s patřičným odstupem. „Patřičný odstup“ je ale ideál, ke kterému můžeme směřovat, na nezúčastněnost

¹ Merriam 2005: 35

² Merriam 2005: 84

³ Johns 2013: 21, 22

⁴ Johns 2013: 21

⁵ Johns 2013: 59-79

⁶ Přízvisko hudebníků v práci používám v obecném slova smyslu jako označení někoho, kdo hudbu provozuje, čili skládá, interpretuje nebo diriguje.

⁷ Právo v pojetí Jana Sokola má tyto pro nás podstatné rysy: působnost práva, respektive zákonů obecně, musí být omezena na vnější, viditelné skutky. (Sokol 2007: 199) Reaguje na podněty minulé, svou působnost ale soustřeďuje do přítomnosti a budoucnosti a z tohoto důvodu funguje s dlouhou setrvačností (Sokol 2007: 239). Není neomylné a proto by nemělo být chápáno jako neměnné (Sokol 2007: 200). Aby právo mohlo být v praxi uplatňováno, musí být společností přijímáno jako legitimní, tedy podporovat legitimní očekávání v případě jeho dodržování (Sokol 2007: 249).

⁸ Johns 2013: 391

⁹ Johns 2013: 392

¹⁰ Johns 2013: 392

¹¹ Všem v odstavci zmíněným náležitostem se i s patřičnými citacemi věnuji v podkapitole Teoretické části, Současná podoba autorského práva.

¹² Brožura Muzikantův průvodce byrokracií (2011) od Jakuba Nového, která vznikla pod záštitou Svazu autorů a interpretů (SAI).

výzkumníka ale nelze spoléhat. O to víc, když je výzkumník, jako tomu je v mém případě, kulturním insiderem prostředí (tedy českého hudebního prostředí), ze kterého pochází hudebníci, jejichž reflexi sleduje, a na autorské právo nějak nahlíží. O to víc bylo nutné, abych svou pozici, své postoje i přístup neustále podroboval pečlivé reflexi. A proto má podle mého positioning v práci své místo.

Úvodní kapitolu následuje teoretická část, kde představuji výchozí teoretické koncepty, stručně uvádím do historie a současné podoby legislativní úpravy autorského práva, představuji výzkumnou otázku a metodologii výzkumu. Empirickou část tvoří tři případové studie, které jsem v rámci výzkumu provedl. Lze je rozdělit do čtyř základních podkapitol, kde se věnuji tomu, kdo je daný profesionální hudebník-autor, jak nahlíží hudbu, autorství hudby a jaká je jeho každodenní zkušenost s autorským právem. V Závěru se pokouším o komparaci výstupů jednotlivých případových studií.

2. Positioning

Tvoření hudby vnímám jako velice osobní záležitost. Sám jsem několik písní napsal a jsou to moje písně. Uznávám, že vyrůstám jako součást společnosti, že mě mé okolí do hlouby ovlivňuje a že nejsem autonomním jedincem, který je sám sebou bez ohledu na cokoliv. Přesto se těžko přijímá myšlenka, že hudba, kterou jsem přenesl do podoby vnímatelné i pro mé okolí a texty písní, které jsem verbalizoval, patří všem. Je mi známé, že jiné kultury na autorství nahlíží jinak. Stejně tak je mi známé, že ani historicky nejde v Evropě o přirozený a neměnný koncept. Autorům hudby se ale i díky vlastním zkušenostem s tvůrčí prací nemohu divit, že si myšlenku autorství hájí.

Hudba podle mě má sílu společnost kultivovat a z její podoby lze o dané společnosti také leccos usuzovat, protože je z ní nevydělitelná. Dokáže vyvolat emoce, ale také zaměstnat rozum. Těžce se proto smíruji s její redukcí na produkt na trhu, který je v rámci legislativní úpravy nutně popisován předmětně. Obávám se, že tržní chápání hudby často napomáhá tomu, že se z diskursu vytrácí ona nepopsatelnost, že tvorba přestává vycházet z nutkání autora tvořit pro tvorbu samu. Že se z toho, jak hudbu myslíme, vytrácí ona neuchopitelnost a že se role hudby ve společnosti dlouhodobě mění s tím, jak trh mění hudbu a samotné tvoření – v pouhou volnočasovou zábavu za peníze, respektive výrobu zábavy na zakázku.

Povědomí o pomíjivosti zdánlivě neměnných konceptů, které se zdají být přirozené a časem neopotřebovatelné – právě jako myšlenka autorství -, mě nutí nad nimi přemýšlet a podrobovat je kritickému zkoumání, které si žádá víc, než jen výše nastíněné pocitové chápání bez patřičného odstupu. Profesionální hudebník tvoří v prostředí, které spoluutváří autorské právo. Díky němu si lze hudbou vydělávat, díky němu lze hudbu uplatnit jako komoditu v rámci trhu. Zdá se, že hudba je v rámci takového uvažování zbožím, hudebník obchodníkem, jednajícím v rámci mantinelů, které mu právo a trh, respektive poptávka a nabídka, dovolí.

Autorské právo mám tendenci myslet skrze souboj o legitimitu jeho pojetí, to ale není z antropologické perspektivy žádoucí, protože tím přistupuji na objektivistický charakter legitimacy. Jako výzkumníkovi mi to nepřísluší – zkoumám, popisuji, nehodnotím. Zaměřil jsem se tedy na popis toho, jak profesionální hudebníci prostředí autorského práva reflektují, jak o něm přemýšlí, co je pro ně hudba a co je pro ně autorství.

II. TEORETICKÁ ČÁST

1. Konceptualizace hudby

1.1 Hudební chování a kulturou podmíněné koncepty

Etnomuzikologie vychází částečně z tradice muzikologie a částečně přebírá antropologický způsob zkoumání.¹³ vedle věcné deskripce klade důraz na zkoumání hudby jakožto nevydělitelné součásti kultury,¹⁴ respektive součásti pojmově vydělitelné, bez kultury ale neúplné.¹⁵ Jako podstatné proto Alan P. Merriam vnímá ptát se při zkoumání hudby také na to, jak a proč je provozována.¹⁶

Spolu s Timothyem Ricem,¹⁷ kterého vzpomíná Zuzana Jurková v *Pražských hudebních světech*, hudbu můžeme chápat jako X, jako věc, která pro každého může znamenat něco trochu jiného.¹⁸ S přijetím této teze přichází úkol začít odpovídat právě na ono Merriamem zmiňované „jak“ a „proč“. Merriam nahlíží hudbu v kontextu kultury „jako fungující část lidské kultury a jako nedílnou součást většího celku“.¹⁹ Hudbu tedy nahlížíme jako součást kultury – perspektivou Geertzovou jako vlákna pavučiny významů,²⁰ kterou hudba spoluutváří a je jí ovlivňována, a Merriamovou jako výtvar pro jiné lidi, který nese významy a je výsledkem lidského chování; fyzického i sociálního.²¹

Hudba není „universálním jazykem“.²² Součástí společenského konsenzu dané kultury musí být povědomí o tom, „jaký druh chování vyprodukuje požadovaný zvuk“.²³ „Pochopení hudby v kontextu lidského chování“²⁴ je pro Merriama jednou z nejpodstatnějších úloh etnomuzikologie. Tvrdí, že „koncepty týkající se hudby tedy představují základ pro etnomuzikologa, který hledá poznatky o hudebním systému, neboť tyto koncepty pak podmiňují hudební chování všech národů.“²⁵ Abychom tedy byli schopni pochopit hudební chování, musíme se zaměřit na koncepty v rámci dané kultury.

Mezi koncepty, kterým by měla být podle Merriama věnována pozornost, patří otázka, jaký je „rozdíl, jenž se činí mezi hudbou na straně jedné a hlukem či ne-hudbou na straně druhé“.²⁶ Dalším významným konceptem je pojmání hudebního talentu jako věci všem vrozené, bohem dané nebo jen několika málo jedincům propůjčené.²⁷ Pojmání hudebního talentu kupříkladu pomáhá v rámci dané společnosti určovat, „kdo se stane nebo nestane

¹³ Merriam 2005: 9

¹⁴ Tamtéž

¹⁵ Merriam 2005: 12

¹⁶ Merriam 2005: 40

¹⁷ Rice 2003: 151 - 179

¹⁸ Jurková – kol.: 2013: 17

¹⁹ Merriam 2005: 9

²⁰ Geertz 2000: 14

²¹ Merriam 2005: 35

²² Merriam 2005: 15

²³ Merriam 2005: 35

²⁴ Merriam 2005: 43

²⁵ Merriam 2005: 84

²⁶ Merriam 2005: 63

²⁷ Merriam 2005: 67

hudebníkem“.²⁸ Sledovaným konceptem je také důležitost samotné hudby v rámci dané společnosti (a s tím související otázky, jako zda jde o záležitost estetickou nebo funkční, například v rituálním slova smyslu).²⁹ Ptát se můžeme také po typu pojetí hudby v dané kultuře (zda je nositelem emocí),³⁰ po velikosti performující skupiny (jestli je otázkou spíše individualistickou nebo věcí široké společnosti),³¹ po množství času a pozornosti hudebně věnované,³² po zdrojích hudby (čili zda pochází od bohů nebo, od jednotlivce, jestli jde snad o proces nalézání).³³ Ptát se můžeme také po tom, proč lidé hudbu dělají.³⁴ Na to navazuje otázka pojmání vlastnictví hudby (tím jsou myšleny například otázky, kdy se stává hudba majetkem jednotlivce nebo skupiny, jestli lze hudbu přenášet z jednoho jednotlivce na jiného a jakých podob taková případná směna nabývá).³⁵

1.2 Koncepty a autorské právo

Většinu těchto konceptů lze nahlížet v kontextu autorského práva. Ve společnosti musí být konsenzus nad tím, jak vymezit, co je to hudba, kdo je jejím autorem, jestli může být předmětem směny a za jakých podmínek tato směna probíhá, aby takový právní rámec mohl vzniknout. Souvisí s tím, kdo je považován za hudebníka, kdo se hudbou může živit a zda se jí vůbec může živit. Má svůj podíl na tom, jak lidé vnímají, když se za hudbu platí. Zda jsou na takovém koncertu pasivními posluchači nebo aktéry. Jak pojetí autorského práva reflektují sami hudebníci, může popsat část oné pavučiny, která je tvořena a tvoří kulturu.³⁶

²⁸ Merriam 2005: 68

²⁹ Merriam 2005: 70

³⁰ Merriam 2005: 72

³¹ Merriam 2005: 74

³² Merriam 2005: 72

³³ Merriam 2005: 77

³⁴ Merriam 2005: 82

³⁵ Merriam 2005: 82

³⁶ AP lze nahlížet také skrze Bourdieho teorii jednání, kdy autorské právo vymezuje „herní“ pole lidem působícím v rámci světa hudby. Udává tedy určité mantinely jednání a v rámci tohoto pole zvyšuje význam ekonomického kapitálu na úkor kulturního. Já se ale v práci Bourdieho pojetím vztahové reality, symbolického kapitálu a polí jen lehce inspiroji. Viz Bourdieu 1998: 31-37, 69-94

2. Autorské právo

2.1 Historické kořeny

Počátky autorského práva se často datují k roku 1710 s vyhlášením tzv. Statutu královny Anny, jenž „měl ‚zajišťovat‘ vlastnictví, které vycházelo z autorova ‚bádání a úsilí‘, ale v konečné podobě ‚svěřoval‘ právo vlastníků“.³⁷ Dalším zásadním okamžikem je přijetí mezinárodní Bernské úmluvy z roku 1886, která si dala za cíl „standardizovat pojem duševního vlastnictví, ale i nově definovat jeho podstatu“³⁸ na mezinárodní úrovni.

Myšlenka autorského práva, čili práva nárokovat si dílo intelektuálního charakteru (a s tím související distribuci), je tedy poměrně nová. Vždyť i samotné slovo copyright – tedy právo na kopírování nebo právo autorské – se objevuje až ve třicátých letech 18. století.³⁹ Pojem pirátství, spory o autorství a o právo na kopírování se ale objevují ještě dříve. Adrian Johns datuje kořeny souboje podporovatelů myšlenky autorského práva s piráty ke kulturním změnám, které s sebou přinesl vynález knihtisku Johanna Gutenberga.⁴⁰ V rámci překotných společenských změn se nově objevuje otázka, kdo má mít právo množit tištěná díla – například pro vatikánský seznam zakázaných knih šlo o novou výzvu netušených rozměrů.⁴¹ Následující generace se teprve učily zaujmout postoj k přívalu neautorizovaných knih, patisků nebo falešných autorů děl.⁴²

Snahu monopolizovat právo na kopírování reprezentují například registry děl a s privilegií k tištění takových děl Společnosti papírníků.⁴³ Podobné pokusy podle Johnse nevznikaly v reakci na pirátství – naopak, pirátství se rodí bok po boku jako důsledek neshod ohledně držeb patentů a privilegií na kopírování a distribuci tiskovin,⁴⁴ které de facto dělají tiskaře na legitimní a nelegitimní – tedy piráty. Od té doby až po současnost, periodicky znovu a znovu, dochází ke konfliktům o pojetí autorského práva, často v návaznosti na objev nové nebo zdokonalení staré technologie – od knihtisku⁴⁵ přes vynález rádia⁴⁶ až po vymořování digitálního světa internetu.⁴⁷

Argumentační střet, který se během posledních pěti století vývoje autorského práva vedl mezi jeho zastánci a odpůrci, lze velice dobře ilustrovat na Johnsem popsaných soudních sporech, například s „králem pirátů“:⁴⁸ Jde o rovinu morální, zda má autor právo dostávat za využívání svého intelektuálního díla peníze.⁴⁹ Pak je tu rovina myšlenky svobodného přístupu k

³⁷ Johns 2013: 146

³⁸ Johns 2013: 488

³⁹ Johns 2013: 66

⁴⁰ Johns 2013: 21

⁴¹ Johns 2013: 22, 42

⁴² Johns 2013: 22, 42

⁴³ Johns 2013: např. 42 – 44, 49

⁴⁴ Johns 2013: 25

⁴⁵ Johns 2013: 21

⁴⁶ Johns 2013: 421 – 469

⁴⁷ Johns 2013: 543 – 581

⁴⁸ Johns 2013: 406 - 412

⁴⁹ Johns 2013: např. 383

informacím, kdy tato má vést k prospěchu a prosperitě lidského pokolení.⁵⁰ Třetí rovina apeluje na náklady spojené s celým procesem tvorby, distribuce a vývoje technologií.⁵¹

„Ač nezákonné kopírování partitur existovalo přinejmenším od sedmnáctého století,⁵² netěšilo se to velké pozornosti – princip vlastnictví v hudbě totiž nebyl chápán jako důležitý.⁵³ Přelom nastal na počátku devatenáctého století, kdy pirátství zažívalo pravý boom díky objevu fotolitografie, narůstající prestiži skladatelů a viktoriánskému fenoménu „piánomanie“,⁵⁴ kdy příslušníci střední třídy nově pociťovali nesmírnou touhu vlastnit klavír. Ani tak ale podchytení hudby autorským právem nemělo dobrou výchozí pozici, protože ve veřejném diskursu stále převládalo pojetí, že „hudba existovala v určitém smyslu jen skrze konkrétní interpretaci.“⁵⁵ To se ale postupně začalo měnit.

2.2 Současná podoba autorského práva v České republice

Právo autorské v současnosti ze strany státu dává záruky výlučných osobnostních a majetkových práv k dílu.⁵⁶ U těch majetkových hlavně co se týká užití, šíření a množení.⁵⁷ Majetková práva trvají „po dobu autorova života a 70 let po jeho smrti“.⁵⁸ Za povšimnutí stojí, že Statut královny Anny tuto dobu v roce 1710 stanovil na let čtrnáct, prodloužených o dalších 14 za předpokladu, že se autor nebo držitel práv dožil prvních čtrnácti let,⁵⁹ a od té doby se neustále zvyšuje až na současných 70 let. Oproti tomu například patentová ochrana průmyslového užití vynálezu je stanovena na maximální možnou dobu 20 let.⁶⁰ Autorské právo se vztahuje na konkrétní díla v objektivně vnímatelné a zaznamenané podobě,⁶¹ před zákonem je tedy nutné autorství doložit jakýmkoliv záznamem díla, popřípadě svědectvím, že dílo bylo zaznamenáno a kdy bylo zaznamenáno.⁶² Ochrana se vztahuje i na různé fáze dokončenosti – doložitelné, tedy zaznamenané.⁶³

2.2.1 Autorská práva osobnostní

Autorství samo (ve smyslu intelektuálního vytvoření díla) nelze autorovi odepřít ani nikomu jinému předat.⁶⁴ Osobnostní práva tedy zanikají se smrtí autora, autorství je dále nepřevoditelné.⁶⁵ Mezi osobnostní práva dále patří právo být pod dílem uveden jako autor,⁶⁶

⁵⁰ Johns 2013: např. 383

⁵¹ Johns 2013: 421 – 469

⁵² Johns 2013: 390

⁵³ Johns 2013: 390

⁵⁴ Johns 2013: 392

⁵⁵ Johns 2013: 391

⁵⁶ Zákon č. 121/2000 Sb., Zákon o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon): Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 1, § 10

⁵⁷ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 3, § 12, 13, 14

⁵⁸ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 6, § 27 (1)

⁵⁹ Adrian Johns 2013: 146

⁶⁰ Zákon č. 527/1990 Sb., Zákon o vynálezech, průmyslových vzorech a zlepšovacích návrzích: Část první, hlava první, § 21

⁶¹ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 1, § 2 (1)

⁶² Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 1 § 9 (1)

⁶³ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 1, § 2 (3)

⁶⁴ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 2 § 11 (4)

⁶⁵ tamtéž

⁶⁶ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 2 § 11 (2)

právo rozhodnout o zveřejnění díla,⁶⁷ právo rozhodovat, jak se s dílem bude nakládat a to s tím, že takový čin nesmí snižovat hodnotu díla.⁶⁸

2.2.2 Autorská práva majetková:

Zde jde o smluvně přenositelné právo na užití, rozmnožování a šíření konkrétní nahrávky nebo konkrétní „várky“ nosičů (dle znění konkrétní smlouvy mezi autorem a držitelem majetkových práv).⁶⁹ V této rovině se labelům,⁷⁰ jak mimo jiné vyplývá z výpovědí mnou oslovených hudebníků, vyplatí mít exkluzivní smlouvu na dílo – tedy smlouvou na sebe převést co největší podíl majetkových práv. Autoři takto nastavenou smlouvou ale mohou prakticky přijít o možnost s dílem nakládat, byť nikdy nepřijdou o podpis pod dílem ani o tantiémy z jeho prodeje⁷¹ (jejich výše se odvíjí smlouvou od smlouvy), z provozování nebo kopírování pro vlastní potřebu (platby za kopírování pro vlastní potřebu v současnosti odvádějí výrobci kopírovacích technologií a médií a diskuze se tak vedou od presumpce viny, na které je tento model postavený – předpokládá se, že uživatelé využijí své kopírovací zařízení a media ke kopírování autorsky chráněných děl).⁷² Majetková práva jsou dědičná, jako již bylo řečeno, „po dobu autorova života a 70 let po jeho smrti“.⁷³

Autorské právo tedy ošetřuje rozmnožování díla, právo na samotné rozmnožení (výlisky, digitální kopie atd.), jejich pronájem, zapůjčení, interpretaci, využití⁷⁴ – a k tomu se vztahující odměny.⁷⁵ Samostatnou kategorií tvoří tak zvaná zaměstnanecká díla, tedy díla, která autor vytvoří na zakázku v rámci smluvního vztahu se zaměstnavatelem. V praxi je běžné, že pokud si autor nedomluví výjimku, tak dílem disponuje zaměstnavatel.⁷⁶

2.2.3 Kam autorské právo nezasahuje

Autorské právo naopak nechrání nápad, specifický styl tvůrce, kontext nebo informace v díle obsažené.⁷⁷ Autorské právo je tedy na formu díla zaměřené a omezuje se pouze na projevy objektivně jasně uchopitelné. Autorské právo se nevztahuje ani na hudbu lidovou a obecně na hudbu, u které není znám autor.⁷⁸

2.2.4 Ochranné svazy

OSA, tedy Ochranný svaz autorský, je stejně jako například Intergram, tedy Nezávislá společnost výkonných umělců, kolektivním správcem. Jejich roli a pole působnosti v České republice určuje autorský zákon.⁷⁹ OSA zajišťuje svým členům a zastupovaným členům majetková práva⁸⁰ pro vlastníky majetkových práv díla,⁸¹ a tak například vybírá a přerozděluje

⁶⁷ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 2 § 11 (3)

⁶⁸ tamtéž

⁶⁹ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 3 § 12, 13, 14

⁷⁰ Label je jinými slovy hudební vydavatelství.

⁷¹ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 4 § 24

⁷² Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 4 § 25 (2)

⁷³ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 6, § 27 (1)

⁷⁴ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 3

⁷⁵ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 4

⁷⁶ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 7, § 58 (1)

⁷⁷ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 1, § 2 (6)

⁷⁸ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 1, § 3 b)

⁷⁹ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 4

⁸⁰ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 1, díl 3, oddíl 3

⁸¹ Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 4, § 95 (2)

tantiémy z veřejné produkce nebo poskytuje právní servis.⁸² Vymíňuje si také „právo udělovat výhradní souhlas k užití všech ke zveřejnění určených hudebních děl,“⁸³ pokud smluvní vztah s konkrétním autorem nestanoví jinak.

OSA zastupuje přibližně 4500 domácích autorů.⁸⁴ Těch s tzv. statutem člena, a tedy s rozhodovacím právem, je však pouze cca 600.⁸⁵ Zuzana Jurková na základě těchto dat upozorňuje, že o fungování OSA rozhoduje velice omezené množství autorů a to pouze těch nejvýdělečnějších.⁸⁶ O tom, za co tantiémy vybírat a za co už ne, se vedou pravidelné spory. Nedávno svým verdiktem Ústavní soud například uznal, že tantiémy, které si nárokovala Ochranná asociace zvukařů-autorů (OAZA), nemusí platit obchodník, kterému hraje v obchodě nahlas rádio.⁸⁷ V reakci na mechanismy, které OSA reprezentuje, vznikají také směrem k současným pořádkům kritické alternativy, jako je Jamendo,⁸⁸ Svaz nezávislých autorů⁸⁹ a iniciativy jako Hrajeme svobodnou hudbu.⁹⁰

⁸² Zákon č. 121/2000 Sb., Část první, hlava 4, § 100 (1)

⁸³ Jurková - kol. 2013: 167

⁸⁴ Jurková - kol. 2013: 167

⁸⁵ tamtéž

⁸⁶ tamtéž

⁸⁷ <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/272088-us-obchodnik-nemusi-platit-autorske-poplatky-za-hudbu-v-prodejne/>

⁸⁸ <http://www.jamendo.com/>

⁸⁹ <https://www.facebook.com/svazautoru>

⁹⁰ <http://www.pirati.cz/hudba>

3. Výzkumná otázka

Jak profesionální hudebníci reflektují autorství v hudbě, autorské právo a jeho vliv na povolání hudebníka, hudební chování a na samotnou tvorbu v českém hudebním prostředí?

1. Co je to hudba a z jakého zdroje pochází?
2. Proč hudebníci hudbu dělají a jak vnímají její důležitost?
3. Jak se v dnešní době profesionální hudebník užívá?
4. Jak hudebníci tematizují roli hudby a provozování hudby jako předmětu směny?
5. Jak hudebníci tematizují legitimitu a uplatňování AP, práci ochranných svazů a labelů a jak pirátství?
6. Jak se profesionální hudebník potýká s autorskoprávní, respektive tržní byrokracií v rámci hudebního průmyslu?

4. Metodologie

4.1 Případová studie

Jako výzkumnou strategii svého kvalitativního výzkumu jsem zvolil případovou studii podle R. K. Yina. Kvalitativní výzkum je obecně problematický co do zobecnitelnosti výstupů. Případová studie je v tomto ohledu na pomyslném vrcholu, protože se počtem informátorů, respektive případů, omezuje pouze na jednoho reprezentanta. V mém případě každý ze tří případů reprezentuje jeden člověk, tedy jeden profesionální hudební skladatel.

Snaze zobecnit případy mé studie, byť na skupinu hudebníků příslušného hudebního žánru, vyžaduje opatrnost. Nejzřetelnější komplikací je fakt, že nelze spolehlivě určit, koho jednotliví hudebníci reprezentují. Termín hudební žánr⁹¹ lze chápat volně a já se velmi těžce ztotožňuji s jejich redukcujícími a neustálenými teoretickými koncepty. Dále bych se potýkal s diverzitou věkovou, vzdělanostní, genderovou, místní a mnoho dalších, které takový výzkum tlačí k (multi)case study. Validní zobecnitelnost v rámci teoretických kategorií by slušela spíš kvantitativnímu výzkumu, který si nedává za cíl detailně popsat různorodost konceptualizace autorskopravního prostředí ze stran hudebníků. Osobně vnímám tuto bakalářskou práci jako odrazový můstek, který mi v případném navazujícím výzkumu poskytl cenné podněty, kam zaměřit svou pozornost do budoucna.

Koho tedy reprezentují mé tři případy? Každý primárně sám sebe. Tři originály, každý jako nikdo jiný. Jsou to muži různého věku, světonázoru i hudebních preferencí. Do určité míry ale samozřejmě mohou s jistou dávkou opatrnosti něco napovědět také o českých profesionálních hudebnících, přesněji o zástupcích příslušného hudebního žánru.

4.2 Výběr případů

Výběr informátorů byl tedy účelový, byť do značné míry náhodný, protože probíhal na základě mých nápadů, doporučení mého okolí a veřejně dostupných článků. Čím jsou hudebníci slavnější a úspěšnější, tím je obtížnější je oslovit. Rozhodl jsem se oslovit tři hudebníky. Skladatele umělecké⁹² a filmové⁹³ hudby, skladatele elektronické hudby⁹⁴ a do třetice reprezentanta popové hudby.⁹⁵

⁹¹ Termín žánr, respektive hudební žánr, v této práci používám ve smyslu „kategorie, která shromažďuje hudební díla, která sdílí určitý styl nebo základní hudební jazyk,“ viz Merwe 1989: 3. Citováno dle <http://hisvoice-archiv.node9.org/content/view/full/277>

⁹² Jinak také vážná nebo vysoká hudba. Uměleckou hudbu používám jako zastřešující termín západní hudební tradice, která má kořeny ve středověku. Je typická náročnou strukturou kompozice a teoretickými východisky, viz Siron 2004: 242. Citováno dle http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_7_2.pdf, pozn. 1

⁹³ Tj. hudba užitečná, psaná na zakázku pro film.

⁹⁴ „Jako elektronická se označuje taková hudba, která je vytvářena elektronickými nástroji; ty buď vytvářejí nové zvuky, nebo upravují (editují) zvuky existující. Ke generování zvuku a jeho editaci, se používají syntetizátory a samplery; zvuky jsou potom zpracovávány v počítačových hudebních programech.“ (Jurková – kol. 2013: 204)

⁹⁵ Ve smyslu hudebního žánru, který vznikl v 60. letech v USA. Pop music cílí na co nejširší, převážně mladé publikum. Vnímat ho můžeme jako jemnější alternativu rock'n'rollu, který právě v 60. letech vystřídal na výsluní popularity. Většinou je charakterizován banální strukturou kompozice, střídáním sloky a refrénu, předvídatelnou strukturou a kombinováním s jinými hudebními styly, viz Frith – Straw – Street 2001: 95-6. Dostupné také na <http://info.olsonb.com/index.php?p=pop%20music>

Ivana Kurze, jsem vybral jako „reprezentanta“ skladatelů umělecké a filmové hudby na základě doporučení několika přátel, kteří se umělecké hudbě věnují. Jak je vidět, účelová selekce byla ovlivněna nahodilostí oslovených rádců. Oproti jiným žánrům se na profesionální úrovni zase až tak moc skladatelů umělecké hudbě nevěnuje. Hledání „reprezentanta“ elektronické hudby bylo těžší a potvrdilo, že případová studie je pro můj výzkum rozumná volba. Existuje velké množství subžánrů elektronické hudby a hranice mezi nimi jsou uváděny silně subjektivně. Veřejný diskurs pro mě tedy byl výchozím bodem užšího výběru. Volil jsem na základě novinových článků a návrhů fanoušků žánru, hudebníků i učitelů. Jména zaznívala stále nová, což svědčí o nepatrné centralizaci této subkultury, mně to ale příliš nepomohlo. Subjektivně jsem zvolil několik jmen. První neodpověděl, druhý mě slušně odmítl s tím, že akademické zkoumání hudby je nesmysl, a že jediným nutným poznáním je, že hudba je láska a láska je lék. Tomáš „Floex“ Dvořák odpověděl na druhý mail a s poměrně velkým zpožděním. Byl zrovna v Americe na turné, ochotně ale souhlasil, že až se vrátí, domluvíme se.

S „reprezentantem“ popové hudby to bylo nejobtížnější. Sehnat přímý kontakt na některou z popových hvězd je prakticky nemožné. Ti, které jsem zkoušel oslovit, a že jich bylo přibližně osm, jsou schováni za manažery, labely, důsledně hájeným soukromím a neochotou bavit se s někým neznámým, pokud není novinář. Oficiální cesty tedy neměly žádný úspěch. Opět jsem tedy musel volit osobní vazby a obracet se na známé, promotéry a hudebníky a shánět kontakt od nich, „ze známostí“. Někteří potenciální dveřníci marně zkoušeli kontakty vyměnit za protislužbu v podobě článku v novinách o některém z jejich klientů. Některé kontakty jsem nakonec získal, ani tak ale žádný popový hudebník neměl čas, nereagoval, nebyl dlouhodobě v České republice nebo neměl zájem. Se schůzkou nakonec souhlasil Adam Mišík. Kontakt na něj se mi nedařilo sehnat, nakonec mi ho zprostředkovala sestřenice. Jak se ukázalo, zná se s ním osobně. Vše šlo najednou rychle. Adam je elév popové scény, který několik málo dnů před odevzdáním této práce vydá své první sólové album pod „značkou Mišík“ (jak on sám říká).

4.3 Technika sběru dat

V ideálním případě bych preferoval etnografický výzkum. Dlouhodobě se věnovat každému z vybraných hudebníků jak na koncertech, tak během procesu tvoření a potýkání se s mimohudebními povinnostmi. Jenže to by muselo jít o výzkum s mnohem delší časovou dotací. Navíc, tvůrce netvoří na povel v určenou hodinu, skladateli umělecké hudby se poštěstí provedení jeho skladby velice sporadicky, Floex nekonceptoval, ale skládal pod občanským jménem Tomáš Dvořák soundtrack ke hře a Adam Mišík nejvíce času trávil natáčením videoklipu a mnoha mimohudebními aktivitami. Pozorovat Ivana Kurze, jak skládá, by mi asi také příliš k užítku nebylo. Přidaná hodnota takto získaných dat by se těžko časově zvládala a vzájemně porovnávala – a myšlenky závěrečné komparace bych se nerad vzdával.

V rámci etnomuzikologického výzkumu Merriam předpokládá také analýzu hudby.⁹⁶ Ta by rozhodně poskytla velice zajímavá data, vhodná k porovnání jednotlivých případů, a hezky by doplnila rozhovory. Na takovou analýzu si ale zatím netroufnu.

Vedle autobiografických údajů z webových stránek informátorů, článků a podobných veřejně přístupných informací jsem tedy těžil téměř výhradně z polostrukturovaných

⁹⁶ Merriam 1964: 8

rozhovorů. S každým z informátorů jsem měl dvě schůzky, každá trvala hodinu a půl až dvě hodiny. Rozdělení rozhovoru na dvě schůzky mělo dvě velké výhody. S informátorem jsme mnohem snáze udrželi pozornost po celou dobu rozhovoru a do další schůzky jsem měl navíc čas rozhovor přepsat a zběžně okódotovat, což mě často vedlo k dalším otázkám a nápadům. V tomto ohledu mi dobře posloužily dva pilotní rozhovory, kterými jsem si na jiných hudebnících ověřil, na co se více koncentrovat a které z mých otázek, založených na teoretických konceptech a předpokladech, jsou nesmyslně položené, příliš návodné, a které jsem naopak vynechal, ač vynechat neměl.

Během rozhovorů jsem se opíral o teorii scholastického hlediska Pierra Bourdieho, který nabádá výzkumníka, aby nikdy během rozhovoru nezapomněl, že má hlavu během výzkumu plnou teoretických konceptů akademického ražení. Výzkumníka, respektive vědce, podle Bourdieho definuje „scholastické hledisko“⁹⁷ a vědec na to nesmí zapomínat. Musí to mít pořád na mysli, protože jinak „je nebezpečí, že bude aktérům vkládat do hlavy „své vlastní“ scholastické vidění, že bude svému předmětu imputovat něco, co je součástí pohledu na něj, způsobu poznání.“⁹⁸

Z praktických důvodů jsem si vedl úspornější verzi terénního deníku, kam jsem si zaznamenával průběh mého snažení a rozhovorů, pasportizační údaje o informátorech a nahodilé nápady.

4.5 Analýza

Analýzu sesbíraných dat jsem prováděl průběžně. Proběhl rozhovor, začal jsem ho přepisovat. Při samotném přepisování jsem si zvýrazňoval (jinak řečeno lehce předsegmentoval) a poznámkoval úseky, které jakkoliv souvisely s mým výzkumem, a když mě některá část přišla zásadní, zapsal jsem si do zvláštního seznamu poznámku, návrhy kódů – ať už formy popisné, interpretativní nebo analytické – nebo zkratka cokoliv podle mého úsudku relevantního.

Tato část analýzy mi pomohla nejen lépe promýšlet další kroky, ale také usnadnila následnou segmentaci a kódování v programu Atlas.ti, protože jsem značnou část možných kategorií a kódů měl již připravenou/rozpracovanou, zásadní segmenty zvýrazněné a Atlas mi tak víceméně pomohl spojit si několik dalších souvislostí a vycizelovat některé kategorie. Kombinoval jsem tedy otevřené kódování s uzavřeným. Program Atlas.ti jsem využil také pro závěrečnou komparaci případových studií.

Segmentace a kódování s sebou nese pozitiva i negativa, pro mé účely ale pozitiva převažují: Jak upozorňuje Heřmanský a Novotná (2009 / 2010), kategorizací sice ztratím „flow“ (přirozený tok) a kontext rozhovoru, na druhou stranu polostrukturované rozhovory vedu poměrně ze široka a nezřídka se odkloním od předmětu mého zájmu. Segmentace komentované transkripce rozhovoru mi umožní redukovat materiál, roztřídit text na tematické jednotky a ty v průběhu výzkumu kódovat (tj. přiřadit jim tematické tagy). To usnadňuje manipulaci s vytvořenými jednotkami a díky tomu přehledné vzájemné vážení výpovědí různých informátorů. Samozřejmě součástí takovéto analýzy je poznámkování dat během celého procesu.

⁹⁷ Bourdieu 1998: 153 - 171

⁹⁸ Bourdieu 1998: 156

Konopásek o této manipulaci s daty v rámci kvalitativního výzkumu mluví jako o vytváření nových dat, kdy se sice s každým krokem vzdalujeme od původního rozhovoru (a toto vzdalování se započalo již při samotném nahrávání na diktafon), na druhou stranu ale vytváříme taková data, která jsou relevantní pro sociologický (v našem případě antropologický) výzkum.⁹⁹ Z emické výpovědi přecházíme k etické. Dnes v rámci kvalitativního výzkumu mluvíme o konstrukci dat i při jejich samotném primárním „sběru“. Vzniklé kategorie a výstup analýzy posloužili jako kapitoly Empirické části u každého případu.

Citace respektive segmenty z rozhovorů použité přímo v empirické části bakalářské práce jsou v podobě po korektorském zásahu. V psaném slově těžce srozumitelný proud slov a zadržávání jsem se snažil stylisticky porčistit a zároveň zachovat co nejvěrněji styl vyjadřování. Texty v původní verzi mám k dispozici k nahlédnutí. Příklad pro ilustraci:

Originál:

„Já jsem byl prostě nějaký 16letý týpek, žejo.. a třeba sampler stál osmdesát devadesát tisíc tisíc... Jako... a nebyly ani vůbec ty informace, jako.. vůbec získat, jo.. jako že jsem někde slyšel, že existuje něco jako analogovej synták, ale vlastně jsem dlouho nevěděl, co to vlastně znamená“

Po korektuře:

„Já jsem prostě byl 16letý týpek. Třeba sampler stál 80–90 tisíc. Nebyly vůbec informace, jak ho získat. Někde jsem slyšel, že existuje něco jako analogovej synták, ale dlouho jsem nevěděl, co to vlastně znamená.“

4.6 Hodnocení kvality výzkumu

V otázce kvality výzkumu mluví Hendl (2005) o reliabilitě (spolehlivosti metody), která je obecně u kvalitativních přístupů nižší, a o validitě (platnosti získaných závěrů), ta je naopak vysoká. Případová studie věnuje velkou pozornost každému jednomu zkoumanému subjektu, má tedy velkou validitu. Díky velice malému počtu informátorů je zobecnitelnost závěrů výzkumu malá, což je nutné mít neustále na zřeteli. Bakalářský výzkum vnímám primárně jako prostor se něco naučit, to ale nezmenšuje mou snahu splnit všechny předpoklady pro sepsání kvalitní a relevantní práce.

Aby byl výzkum důvěryhodný, přenositelný (tj. zobecnitelný) a zpětně potvrditelný (tzn. aby bylo možné ho zpětně revidovat), v čemž může posloužit metodika Lincolna a Gubyho, která se ale více hodí na kvantitativní výzkumy, je potřeba, byť to možná zní banálně, aby byl výzkum ve všech krocích kvalitní, musí se zkrátka dělat ve všech krocích pořádně. Vlastně bych měl říct – všechny popisované body metodologické části mé práce musí být precizně vykonány a procházet neustálou reflexí ze strany výzkumníka, což například vedlo k velice časté konkretizaci výzkumných podotázek.

Konopásek v této souvislosti mluví o potřebě vytvářet nová data a tedy i výsledný text tak, abychom byli zpětně schopni krok po kroku rekonstruovat náš postup výzkumem od výsledné zprávy až po pořízení první nahrávky rozhovoru a tím de facto potvrdil jako

⁹⁹ Konopásek 1997

nejpodstatnější potvrditelnost z metodiky Lincolna a Gubyho. Všechny dokumenty jsem uchoval a pečlivě datoval ke dni vzniku, aby bylo dohledatelné, jak výzkumu postupoval a bylo možné je vzájemně porovnávat v čase.

4.7 Etika

Výzkumník musí mít vždy na paměti, aby svým konáním nepoškodil svého informátora. Vzhledem k tomu, že každý z mých informátorů negoval nabídku, aby jeho výpověď byla anonymizována, a na základě vlastního posouzení, že výpovědi nemají potenciál informátory jakkoliv poškodit, jsem se rozhodl v práci uvádět jejich pravá jména.

Měl jsem tedy za to, že téma mého výzkumu příliš nezasahuje do eticky citlivých otázek a že sami informátoři sdílejí můj názor. Pokud jim některé dílčí otázky přeci jen nebyly příjemné, jednoduše neodpověděli a já jejich rozhodnutí respektoval. Vyjadřovat se zdráhali většinou o detailech finančních vztahů s labely nebo spolupracovníky. Ještě před samotným dotazováním jsem jim dopodrobna vysvětlil, k jakému účelu budou jimi podávané (a nahrávané) informace využity a že mají nezpochybnitelné právo veta při rozhodování o tom, které informace použiji a že nemám právo je do jakékoliv odpovědi tlačit. Takto jsem se s nimi domluvil i na základě znění formuláře o informovaném souhlasu, který je dispozici na Moodle FHS a který informátorovi dává možnost vyžadovat autorizaci textu před odevzdáním práce.

Co jsem si i z etického hlediska během rozhovorů musel vědomě hlídat, je korekce vlastního ega. Na konkrétní otázky ohledně autorského práva nemám zrovna přívětivý názor – to se ale samozřejmě nesmělo promítnout do rozhovoru ani následné analýzy. Snad se mi povedlo držet dostatečný odstup.

Dojem eticky bezproblémového výzkumu mi vydržel právě do chvíle, než mi Ivan Kurz poslal zpět jím zeditovanou příslušnou kapitolu mé bakalářské práce – zkrácenou přibližně o desetinu jeho názorů a dokonce i mých interpretací, z nichž se některé zakládaly na veřejně známých informacích. Chvíli to dokonce vypadalo, že rozhovor neposkytne jako celek a pro mě bylo velice těžké udržet chladnou hlavu. Možná jsem podcenil to, jak je pro něj důležité dané části nezveřejňovat a proto ho rozzlobil tím, že jsem svou prvotní reakci formuloval jako prosbu, aby mi dané části poslal vyznačené, že takto jen s velkým úsilím poznám, které části upravil. Zároveň jsem navrhl, abychom se nad tím sešli a promluvili si o daných částech, případně o anonymizaci celého textu. Snad jsem tím návrhem byl netrpělivý nebo nedostatečně pokorný, nevím. Snad byl překvapen, co všechno mi řekl, a rozladěn „nevědeckostí“ mé práce. Nakonec mohu použít alespoň zkrácenou verzi. Jestli jsem si z toho odnesl nějaké ponaučení, tak to, že nekomunikovat z očí do očí je opravdu zrádné, a že neexistují objektivně eticky více nebo méně ožehavá témata a je tedy třeba ke každé etické otázce přistupovat s opravdu maximálním citem. V textu o Ivanu Kurzovi se tedy jím vyznačené pasáže neobjeví. Eticky se ale necítím vázán neuvádět své interpretace založené na obecně známých faktech a v závěrečné kapitole mé práce neuvést ty závěry, které jsou založené na rozhovoru s ním, pokud nevychází výhradně z jím označených přímých citací.

III. EMPIRICKÁ ČÁST

1. Úvod

Každá se tří následujících případových studií reprezentuje jednoho hudebníka. Strukturu textu formovalo kódování. Z důvodů přehlednosti (a protože s tím data korespondují) jsem text každého případu rozdělil do pěti podkapitol. Jako úvod jsem vždy zařadil zápis z terénního deníku. Následuje stručná biografie informátora, kapitola o tom, co je hudba, kde hledat autorství a konečně jak vypadá každodenní zkušenost hudebníka s autorským právem v hudebním prostředí. Text, ve kterém se věnuji Ivanu Kurzovi, je o dvě stránky, tedy z původních jedenácti na devět, na vyžádání informátora krácen a tedy není obsahově kompletní. Jde především o data zahrnutá v poslední podkapitole. Více se tomu věnuji v Teoretické části v části o etice výzkumu.

2. Ivan Kurz

2.1 Zápis z terénního deníku

Dne 6. 11. 2013 v 15:30

Menšími dvířky v masivních vratech vstupuji do budovy AMU na Malostranském náměstí 13. Na vrátnici se ptám flegmatického vrátného, kudy se vydat do místnosti 2021, kde by na mě měl čekat profesor Ivan Kurz. Stejně jako u následujících setkání, jsem místo nechal na informátorovi a jsem za to rád. Hodně to napoví. Stoupám po kamenném schodišti staré budovy a z všudy přítomné bílé, úzkých chodeb a nízko klenutých stropů se mi trochu motá hlava. Cestou potkávám jen pár osamocených lidí.

V druhém patře procházím chodbou k místnosti 2021 a mímám tak několik tříd. Zvuk klavíru střídá ženský operní zpěv, který čas od času zazní během celého našeho rozhovoru. Na chodbě před místností 2021 potkávám Ivana Kurze s jablkem v puse. Je to starší muž, má lehce přes 170 cm, kulatější obličej, šedivé vlasy i obočí a plnoštíhlou postavu. Oblečen je ve společenském oblečení, košili ale nezdobí kravata a sako má rozepnuté.

S potřesením rukou se zdravíme a představujeme. Uvádí mě do smluvené místnosti. Jde o strohý kabinet s několika (5 - 10) kancelářskými stoly pro lektory. Pokrývají je stohy kancelářského papíru a monitory od počítačů. V místnosti jsme sami. Pan Kurz mi nabízí místo. Stručně opakuji informace, které zazněly během naší mailové konverzace, čili námět mé práce, způsob antropologického zkoumání a etické normy, které ho jako informátora chrání. Brzy mě ale přeruší vlastní „přednáškou“. Jeho zápal je mi sympatický a nesmím zapomenout, že přibližně od roku 77 je lektorem, má to v krvi. Vyjadřuje pochybnosti nad návazností mého tématu na jeho tvorbu.

Má za to, že autorské právo ho nijak neovlivňuje, tím méně po tvůrčí stránce. Aniž bych zatím jakkoliv směřoval rozhovor - fakticky vzato z mé strany ani nezačal - se pouští do obhajoby OSA. Později se dozvídám, že je členem dozorčí rady OSA, až během rozhovoru samého.

První rozhovor trvá přibližně 2 a půl hodiny a to jsme teprve v půlce otázek. Ivan Kurz míří na koncert moderní umělecké hudby, protože přeci „musí být v obraze“. Před rozloučením opět vyjadřuje rozpaky nad tím, k čemu mi jeho odpovědi budou dobré. Snažím se mu znovu vysvětlit, že nejde o to hledat konkrétní pravdu, ale poslechnout si, jak to vnímá on. Domlouváme se na další schůzce. Dávám mu podepsat formulář o informovaném souhlasu s užitím našeho rozhovoru pro potřeby výzkumné práce. Několikrát se mě zeptá, jak to má vyplnit, že by mi nerad ztížil práci. Připomínám mu, že jde o něj, ne o mě, ať to tedy vyplní dle svého. Podáváme si ruce a loučíme se. Je sedm hodin, venku lezavo a tma.

2.2 Biografie

Ivan Kurz se narodil v roce 1947. Dle svých slov začal s hudbou v „nějakých šesti letech“. Na HAMU v roce 1996 získal profesuru a mezi lety 2004 až 2010 vedl Katedru skladby a skladbu dodnes vyučuje.

„Nejdřív jsem chodil na piano a později ještě k tomu na housle. (...) Moc mě neuspokojovalo se učit cizí skladbičky. (...) No, a tak jsem si psal své skladbičky.“ To mimochodem už v oněch šesti letech. „Samozřejmě na dětské úrovni“. Na hodiny klavíru ho zapsala máma (sama na klavír pro potěšení hrála), protože jí neuniklo, kolik času je její syn schopný u klavíru strávit. „Trávil jsem u toho mnoho hodin s různými zvukovými fantaziemi. No, mohli byste říci, že jsem třískal do piána - k malé radosti sousedů i rodinných osadníků.“

Hudební školu navštěvoval i na střední škole. Nešel na konzervatoř, což zdůvodňuje tím, že „rodiče nebyli hudebníci.“ „Jsem poválečný ročník,“ vysvětluje. „Měli obavu, abych se takovým podezřelým životním záměrem uživil.“ A protože prý měli v rodině „matematické předky,“ šel na matematicko-fyzikální gymnázium, střední všeobecně vzdělávací škola se tomu tehdy říkalo, a také zde odmaturoval. Velmi ho lákala atomová fyzika a pohrával si s myšlenkou, že by se jí mohl do budoucna věnovat. Během studia na gymnáziu ale docházel na soukromé hodiny skladby a hudební teorie, což vyústilo v to, že si podal přihlášku na HAMU - a také se tam dostal.

Do ročníku se ale samozřejmě dostal s absolventy konzervatoře. „Musím podle pravdy říct, že ty první dva roky byly pro mě velmi perný,“ vzpomíná. „Orientace a průprava, kterou tam oni měli ve vysokém procentu vlastně po dobu šesti let, to já jsem vůbec jaksi... Musel jsem toho hodně dohánět. Hlavně ve znalosti literatury, rozhledu po ní a vůbec i takovejch těch remeslejch dovednostech. (...) Ale aspoň jsem se neflákal a něco jsem dělal.“

Kromě skladby a učitelství si vyzkoušel například pozici externího dramaturga v České televizi (v redakci hudebního vysílání). Podle medailonku, který se potuluje světem internetu, a najdeme ho vedle wikipedie i na stránkách HAMU nebo musica.cz, si „uznání Kurzova tvorba získala nejen díky své profesionální technické kvalitě, ale především hloubkou a opravdovostí svého sdělení. V jeho hudební řeči dominuje ideál postmoderny, zobrazující se v syntéze kompozičních prostředků“.

Na dotaz ohledně vlastních hudebních preferencí reaguje tak, jako snad každý: „Já myslím, že to můj spektrum je poměrně široké. Že se neomezuju na nějaký konkrétní žánr.“ Postupně se ale dopracujeme k tomu, že tím má na mysli vše od gotiky, respektive od renesance až po současnost - v rámci takzvané umělecké hudby. Do Kurzova skladatelského portfolia patří hudba k filmům a televizním realizacím (namátkou Panoptikum města pražského nebo Četnické humoresky), hudba scénická (Maškaráda, Dorian Gray, Richard II.) a elektroakustická (Pět elektronických etud, Reverie). V případě filmu a scénické hudby prý ale většinou jde spíše o přátelskou službu, než o vyhledávaný výdělek. Věnuje se převážně skladbě umělecké: symfonie, komorní tvorba, vokální a vokálně instrumentální tvorba, koncertní melodramy, kantáty a oratoria. Profesor Kurz počítá, že za život napsal okolo 150 opusů.

Kromě toho, že hudbu tvoří a o hudbě učí, Ivan Kurz o hudbě čas od času také něco napíše. Jeho články můžeme například najít v Hudebních rozhledech nebo pro časopis DISK

(např: Quo vadis homo? Aneb jak John Cage bořil modly tak dlouho, až se sám modlou stal [in: časopis DISK č. 13 2005]). Pro potřeby mé práce je záhodno uvést, že je členem OSA (Ochranného svazu autorského) a druhé funkční období i jedním z představitelů její dozorčí rady.

2.3 Co je hudba

Ivan Kurz je profesor hudební skladby a s tím souvisí i jeho náhled na hudbu. Prozrazuje hluboké znalosti historie hudby i to, že podobné otázky neřeší zdaleka poprvé a nemá tak větší problém formulovat složitější myšlenkové konstrukty.

Západní definice hudby se často omezují na popsání akustických vlastností člověkem záměrně utvořeného sledu zvuků (Merriam, 1991). S tímto pojetím se profesor Kurz ztotožňuje. Hudbu vnímá jako komunikační prostředek, kdy forma (práce se zvukem) je nositelem obsahu, který autor „chce vyjádřit“. „Není, řekl bych, typu exaktního, jako třeba jazyk, ale typu množinového,“ vysvětluje svou množinovou, teorii a vzápětí uvádí patřičné oponentní názory a zasazuje je do historického kontextu. Nejde podle něj o obecně sdílenou řeč, proto také hudbu nepopisuje jako lineární sled informací, ale jako množinu významů. Každý z nás si prý vědomě a poté podvědomě buduje jakousi databanku, ve které má posluchač zvukové projevy spojeny s určitými obsahy - s určitými emocemi. „Někdy jsou ty emoce obecné, někdy jsou ryze subjektivní.“ V jiné části rozhovoru k této obecné potažmo subjektivní platnosti emocí uvádí příklad: „Já udělám určitou hudbu, která je třeba láskyplná. Příslušný divák, nebudu-li to já komentovat dopředu, si může přiřadit stejně dobře milující se dvojici, jako třeba rozkvetlou letní louku nebo pěknou rodinnou pohodu.“

Vliv středoškolského technického vzdělání a vášně pro techniku můžeme vidět na způsobu, jakým ilustruje své myšlenkové pochody. Emoce v profesоровě podání není „bodového“ charakteru (jasně umístěná, konkrétní), jde o „komolý jehlan nebo kužel,“ který výklad významu někam směřuje a výkladové pole svou plochou tedy omezuje, doslovně ale nedefinuje. Že je totožný výklad autora díla s výkladem posluchače se prý stát může, ale také nemusí. Jinde o emocích vypráví takto: „Emoce je moment nebo stav, který vzniká v momentě teď. V bodové jsoucnosti. Může zeslabovat nebo zesilovat průběhem dalších událostí, ale vzniká v bodovém momentu. Čili mně se nejedná o vyprávění nějaké pohádky, nějaké symfonické básně. Mně se jedná o ten okruh obsahový. To abych vám řekl něco konkrétnějšího: psal jsem čtvrtý (...) kvartet, kterýžto je - nebo chce, já neříkám, že je - portrétem lidské bytosti. Ideální rovina je, jak ten človíček vypadá. Že má nějakou rovinu duchovní, že má nějakou rovinu duševní, že má nějakou rovinu tělesnou.“

Pomůžeme-li si Kurzovou terminologií, můžeme tyto komolé jehlany chápat jako základy charakteristického podpisu autora i žánrových a kulturních stereotypů, které napomáhají komunikaci mezi hudebníkem a posluchači. Úspěšný podpis nebo hudební postup se časem stává inspirací pro další tvůrce, což Ivan Kurz vnímá jako přirozené a autorským zákonem nepostihnutelné (o tom ale později). „Prosím vás, ono se to v podstatě dít až musí. Protože ty [filmové] scény ve svém průběhu jsou taky někdy podobný. Ve smyslu narůstání té emoce. Jak vejce vejci, v obecném průběhu. (...) [tyto postupy se] stanou takovým mustrem, že ano. Hned se začnou napodobovat. (...) osobitost autora vzniká tím, že ve svých dílech, od dílu k dílu opakuje určité principy, stavebné, výrazové, harmonické a tak dále... a podle toho máte

šanci ho poznat," říká profesor Kurz v různých částech rozhovoru na téma předávání stereotypů mezi umělci.

Hudba je pro Ivana Kurze také nositelkou kulturních hodnot a v tomto ohledu je i hierarchizovatelná - jak po stránce formální obtížnosti skladby a jejího provedení, tak právě po stránce onoho „kulturního přínosu," který Ivan Kurz sice nijak jasně nevymezuje, tak zvaná umělecká hudba z toho ale implicitně vychází nejlépe: „[Vydavatelé jsou někdy] takové bohubilé péče o kulturní hodnoty, [že] jsou ochotni vydělky titulů z oblasti komerční vyvažovat některé tituly z oblasti nekomerční. (...) Pražský jaro je festival, který je zárukou určitých kulturních hodnot. (...) Nezapomeňte ještě jednu věc, že to [zachování autorského práva] může být v případě výjimečných osobností velmi významné pro národní kulturu jako takovou (...) Tam [ve formulářích, při registraci skladby u OSA] se hodnotí, jak je to dlouhý a pro jaký je to obsazení. To znamená skladby třeba pro orchestr symfonický, ale třeba i estrádní. Když je to z jiné oblasti tvůrčí, jazzový, jsou samozřejmě hodnoceny jako by vyšší - tam se tomu totiž přidělují body - čili mají vyšší počet bodů”.

Hudbu vnímá Ivan Kurz také jako dílo konečné a dokončitelné, časoprostorovým zakotvením vymezitelné a tímto vymezením, například po stránce aktuální úrovně „profesionality“ a umu skladatele, charakteristické. Osobně preferuje obsahovou celistvost, proto nedává ve své tvorbě příliš prostoru improvizaci. „Počátek tvůrčího řetězce v té rovině ideační jaksí... Mám rád, s prominutím, pod kontrolou, co tam bude a co tam nebude," říká v souvislosti s využíváním improvizace ve své tvorbě.

Výsledkem tvoření je hudba zaznamenaná, zachycená, dokončená a k takové už se po jejím dokončení nevrací:

JM: „Kdy je pro vás skladba hotova?“

IK: „Skladba je hotová, když nevím, jak bych to udělal líp. Tzn. řekl bych... základní zásada je, jak nejlépe jest v dané situaci možno’.”

JM: „v dané situaci, myšleno... Co vás limituje?“

IK: „Limituje mě moje současná úroveň. To znamená, není to čas, není to spěch - tedy mluvím o vážné hudbě, u filmu je to jiný.“

Jinde také: „Já prostě, když už to jednou odložím, tak už se k tomu nevracím. (...) Abych to řekl se starými filosofy: do téže vody nikdy nevstoupíte. A v podstatě to děláte znova. Pak je lepší udělat hned jinou skladbu“.

Jak je pro Kurze hudba dílo dokončitelné, tak je i zaznamenané a po formální stránce exaktně popsitelné a to v duchu autorského práva: „Každá skladba je nějakým způsobem zaregistrovaná na základě, řekl bych, spíš vnějškových znaků, protože ochranná organizace nemá, řekl bych, kompetenci, aby hodnotila hudební kvalitu. To není její starost.”

V souvislosti s autorským právem, jeho legitimitou a dalšími tématy, vztahujícími se ke komerčnímu využití hudby, se v našich rozhovorech objevuje hudba jako dílo jedinečného řemeslníka. K analogii s řemeslníky a rukodělnými profesemi se profesor uchyluje při obhajobě

myšlenky, že hudebník by za užití díla měl dostat zapláceno: „Představte si, že by zedník (...) postavil barák, to by nikoho nezajímalo, a byl by placen teprve tehdy, až by se tam někdo nastěhoval a platil mu, dejme tomu, nějaký procenta každé měsíce, kterej tam bydlí.“ Zmiňuje se i o hudbě jako díle kolektivním v případě filmů, ve smyslu plnění zadání režiséra, nebo v případě oratorií, ve smyslu rovnocenné spolupráce více tvůrců na složitém celku.

2.4 Kde hledat autorství

Ukázali jsme si několik rovin toho, jak profesor Ivan Kurz vnímá hudbu. Ta je dílem konkrétního hudebníka nebo hudebníků. Je dílem časoprostorově ukotvitelným, zaznamenaným ve své konečné podobě a po formální stránce exaktně popsitelným. To vše odpovídá náhledu, který umožňuje hudbu uchopit v rámci kodifikovaného autorského práva.

Vedle formálních charakteristik profesor Kurz hudební dílo popisuje také skrze nápad, obsah a skrze významové a postupové stereotypy. I v případě těchto výrazových prostředků lze prý autorství připsat jedinci. V jejich případě je to ale poněkud složitější, protože nejdou striktně exaktně podchytit. Jak se tedy v jejich případě stavět k autorství a k tomu, jak ho řeší autorské právo? Náhled Ivana Kurze v otázce autorství můžeme rozdělit do několika základních kategorií, které nabízí různá východiska. Předně můžeme rozdělit projevy autorství na ty, které by měly být postihnuty autorským zákonem a na ty, které by buďto ve vztahu k autorskému právu neměly hrát roli vůbec, anebo by měly zůstat v rovině etické - v této souvislosti zaznívá „prestiž,“ která hraje snad stejně podstatnou roli jako litera zákona.

2.4.1 Podpis autora

Jak už jsme zmínili v první kapitole, autor skladby má svůj podpis, kterýžto se projevuje „opakováním určitých principů - stavebných, výrazových, harmonických a tak dále“. Takový podpis, je-li úspěšný, může takřkajíc zlidovět, mohou ho přejímat další autoři a dá se předpokládat, že takto úspěšné podpisy mají tvůrčí podíl na vzniku a definování nových žánrů a jejich specifik. Postihovat tuto část autorství podle Ivana Kurze nemá smysl, a to hned z několika důvodů.

Předně, jak sám říká, „nežijeme ve vakuu,“ a tedy takováto inspirace může být velice pravděpodobně nevědomá a „pokud je to na nevědomé úrovni, tak to nemůže být kopírování celých úseků, protože ten člověk o tom neví, to znamená už tím, jak to nevědomě, v uvozovkách, kopíruje, tak vlastně to i zároveň i poněkud přetváří,“ uvažuje Kurz. Další důvod nepostihovat tuto rovinu autorským právem je čistě praktický. Například u scénické hudby považuje takovou nápodobu prý téměř za nutnost, aby skladatel vystihl dobovou nebo místní náladu dané scény.

2.4.2 Úspěch Hollywoodu a umělecké hudby

Charakteristický podpis a postupy prý automaticky nevedou k úspěchu, k vyšší výtěžnosti. Tam, kde nápodoba není přímou krádeží písně, nedochází k finanční újmě autora a tedy k narušení autorské licence. Jeden z argumentů, kterým pan Kurz tento postoj podpírá, je, že „... v celém svém životě zatím nedokázal odhalit nějakou zákonitost, která vede k úspěchu,“ tedy dávat na roveň nápodobu a obohacení podle pana Kurze nelze.

Kopírování postupů lze tematizovat na dvou úrovních: u hudby užité a u hudby nevýtěžné. Finanční stránka tu opět zásadně zasahuje do uvažování o tom, co je přípustné.

Na mou námitku, že právě u hollywoodské produkce takovéto napodobování k výtěžku často vede (z poslední doby lze zmínit příklad s motivem Hanse Zimmera pro film Inceptions, který dodnes provází drtivou většinu trailerů na akční snímky, byť v obměněné podobě), Ivan Kurz reaguje odmítavě, jako by v otázce takovéto hudby nemělo tuto otázku vůbec smysl řešit. Na přetřes tedy znovu přišly ony kulturní hodnoty, které (s hierarchizující účinností) přičítá umělecké hudbě, a jakási malost hollywoodské produkce, kde daný podpis vlastně ani nestojí za řeč.

Oproti tomu tu stojí umělecká hudba. Ta, jak si podrobně rozebereme v třetí kapitole, stejně nic nevydělává, takže finanční otázka padá. Podle Kurze jsou navíc kompozice umělecké hudby obvykle natolik složité, že propast mezi nevědomou nápodobou, citací nebo krádeží je příliš hluboká, než aby byl prostor polemizovat nad tím, zda jde o krádež nebo inspiraci. A kdyby si s kopírováním postupů přeci jen někdo dal práci? „Tak se na něj zlobit nebudu,“ říká pan Kurz. Nedávalo by to podle něj v oblasti umělecké tvorby příliš smysl.

2.4.3 Citace, kontext, prestiž a svoboda tvorby

Ožehavější se ukazuje kontext a způsob provedení, ale i citace konkrétních pasáží autorsky nárokováného díla a to i přes to, že se Ivan Kurz myšlenkami v této otázce pohybuje převážně mimo komerční užití hudby (tzn. mimo finanční argumenty), tedy v rámci umělecké hudby, která mu, na rozdíl od hudby užití, při odpovědích vyvstane na mysl mnohem častěji.

„Takhle, v oblasti vážné hudby není zvykem, že by se někdo musel dovolovat, jestli to [vaše dílo] smí hrát. Ti autoři jsou většinou přešťastní, když někdo o to dílo má zájem a chtěl by ho hrát. (...) Pokud se jedná o autentické provedení na koncertním pódiu, v obsazení pochopitelně, pro které je to napsáno.“ Problém by mohl nastat v případě, kdy je dílo uvedeno v jiném kontextu, než je původní záměr. Z výše uvedených citací je patrný Kurzův přirozený předpoklad, že on je pánem svého díla, také ale to, že nárokovat si samozřejmě může rozhodování o kontextu, ve kterém je dílo používáno a autenticitě provedení. Zdůrazňuje, že mu v tomto ohledu nejde primárně o finanční náhradu, ač na dodržování pravidel trvá a jedno z pravidel říká, že když provozujeme něčí skladbu, máme poctivě zaplatit kolektivnímu správci, aby autor své peníze dostal. Hlavně mu prý jde o morální právo mít kontrolu nad svým dílem. Dát vědět autorovi, že s jeho dílem hodláte pracovat, považuje za „slušné“. V případě, že toto nepsané pravidlo interpret ignoruje, riskuje ztrátu dobrého jména v rámci komunity: „Je to i kus, řekl bych, ztráty osobní prestiže. To nemá smysl. To se vám nevyplatí“. V tuto chvíli je dobré si uvědomit, že provedení skladeb, které Ivan Kurz píše, a obecně provedení skladeb umělecké hudby, je technicky velice náročné. Společenství, které se tomuto věnuje, je co do počtu velice malé, a proto se s osobními vazbami a otázkou prestiže jakožto zásadního symbolického kapitálu setkáváme v rozhovorech s Ivanem Kurzem velice často a řeč o nich bude ještě v poslední kapitole. Polemizovat u takového přístupu můžeme nad tím, jak takovéto kontextové mantinely omezují svobodu tvorby a zda jejich respektování nejde za rámec časové investice a významu úpravy daného, například amatérského díla.

Zajímavé také je, že byť případnou dehonestaci díla do jisté míry řeší autorské právo, Ivan Kurz ho v této souvislosti nevzpomíná. Zůstává striktně v rovině prestiže a celkově vzato se v jeho odpovědích na toto téma dá najít, nikoliv poprvé, meziřádkové i explicitně vyjádřené povzdechnutí: sice bych byl radši, aby mi dávali vědět, ale co se s tím budu otravovat. Kurzova

neochota řešit byrokratické otázky a komplikovat tím si svůj tvůrčí život uzavírá část náhledu na autorství mimo autorský zákon.

2.4.4 Kodifikované autorské právo

Co tedy autorské právo řešit má a k čemu má podle Ivana Kurze sloužit? Pokládám za důležité v tuto chvíli připomenout, že Ivan Kurz je členem OSA, Ochranného svazu autorského, který přerozděluje výdělky a tantiémy hudebníků, které získávají podle platného autorského zákona, a že zároveň sedí v dozorčí radě OSA. Bylo by tedy podivné, kdyby se jeho náhled na fungování OSA a legislativní úpravu autorského práva zásadně rozcházel s platnou praxí: „Jsem rád, že legislativa, to jest stát, jakožto určitý útvar, vůbec má zákonnou normu, že si tedy váží tak zvaného duševního vlastnictví. (...) Čili, jestliže je tady úcta k duševnímu vlastnictví, tak to duševní vlastnictví potom je odměňováno, jestliže je užito tou společností, většinou prostřednictvím nějakých finančních prostředků“.

Opět se nám tu tedy objevuje hudba jako kulturní hodnota, která si zaslouží být chráněna a oceňována – i finančně. Chránit tyto kulturní hodnoty je navíc pro Ivana Kurze podstatnou povinností: „Samostatná kultura, svébytná, originální kultura, je pro mě v první řadě projevem svobod příslušného národa. Takový ty tendence k uniformitě kulturní a k pohlčení třeba malých národních kultur nějakými většími kulturami v našem případě, to byla často tendence německé kultury nebo angloamerické kultury. To považuju v podstatě za skrytou intervenci proti národní suverenitě. Možná že to budete cítit jako přehnané, to co jsem právě řekl, ale... já bych to taky takhle neřekl, kdybych někde o tom mluvil na veřejnosti. Řekl bych to pozitivně, že tedy vlastní kultura, vlastní originál kultura, že je zároveň i projevem svobody příslušného národa.“

Tato myšlenka jde proti mé tezi ohledně omezování svobody tvorby autorským právem - Ivan Kurz považuje za podstatnou ochranu díla, protože jako takové je nositelem národních hodnot, za ochránce a projev svébytnosti národa. Jenže toto jsou připsané vlastnosti, které se vztahují k obsahu hudby - ten ale podle Ivana Kurze nelze autorskoprávně postihnout.

Ochranné svazy si za cíl nic jako ochranu hodnot nekladou (a ani jim to zákon neukládá). Hudbu katalogizují na základě formálních projevů: délky skladby, notace, obsazení, textu... I Ivan Kurz o působnosti tzv. ochrany mluví pragmaticky: „... ochranka nezkoumá uměleckou hodnotu. Nezkoumá originalitu, prostě nezkoumá. (...) [Pracuje tam řada administrativních pracovníků], které si autoři (...) platí. Všichni autoři souhlasí s tím, že se o ty náklady dělí rovným dílem. (...) Ta ochranka k tomu musí přistupovat jako prostě k určitému kusu... kusu zboží, za který přijdou peníze, tak to tomu autorovi, který je pod tím [podepsán], který to má ohlášené, vyplatí... (...) Ochranka na tom nevydělává vůbec nic (...) ty peníze v podstatě rozděluje - nebo přerozděluje - v souladu s rozúčtovacím řádem, mezi jednotlivé autory...“ Dlužno z pozice výzkumníka dodat obecně známý fakt, že OSA přerozděluje poplatky veškeré veřejně provozované hudby a to jen mezi své členy nebo zastupované členy. Rozvádět jednotlivé mechanismy výběru tantiém příliš nemá smysl. Kurz se s jejich podobou veskrze ztotožňuje. Z Kurzova pohledu se jedná „o haléřové částky a je tím kompenzována skutečnost, že (...) zmíněnými médii dochází k šíření duševního vlastnictví a ony poplatky alespoň trochu nahrazují platbu za šíření tohoto duševního vlastnictví.“

Hudba je pro Ivana Kurze primárně věcí, která lidem „zvyšuje morálně volné vlastnosti a rozhled a tím pádem i kultivuje a zušlechťuje jejich povahu.“ A právě s odkazem na tento postoj uznává určitou benevolenci v míře dodržování autorského práva, například ohledně dostupnosti hudby pro studenty: „Já chápu a mám velmi i osobní vztah k tomu, aby autor ze své činnosti mohl žít, ale samozřejmě je v uplatnění každého pravidla nebo zákona vždycky dobrá určitá dávka tolerance.“ Ony obsahové hodnoty jsou tedy, zdá se, podstatnější, než striktní dodržování pravidel a zákonů.

2.5 Býti hudebníkem, býti Ivanem Kurzem

Legitimitu autorské právo, ve své hudbu zpředměťující podobě, pro Ivana Kurze získává účelem, který plní: jako určitá zástava práv jedince 1) na ochranu hodnot, které dílo reprezentuje, 2) na patřičnou odměnu za něj. Přečiny proti obsahovému zneužití Ivan Kurz řešit nechce. Jde podle něj o otázku prestiže hudebníka a společenský tlak této nepočetné společnosti milovníků umělecké hudby by se o takové překročení normy měl postarat. Autorské právo zasahuje do každodenního působení hudebníka především prostřednictvím ochranných svazů jako je Intergram (svaz interpretů) a OSA (svaz autorů). Pomáhá tedy hudebníkovi autorské právo uživit se?

V českém hudebním prostředí autorské právo skladateli umělecké, ba dokonce ani většině občasných skladatelů filmové hudby, obživu nezajistí. Ve veřejně dostupných žebříčcích prodeje alb moderní umělecká hudba vůbec nefiguruje. Jeho opusy, kterých napsal okolo 150, se odehrají „pouze občas“. Důležité je si uvědomit, že u umělecké hudby nejde o dílo na zakázku - peníze jdou tedy pouze z tantiémů po provedení. Legislativa, jejíž dodržování hlídá administrativní aparát OSA, tedy v tomto ohledu skladateli přináší „spíše symbolickou“ finanční útěchu. Většina tantiémů Kurzovi plyne z provozování jeho filmové a další užité hudby.

Ivan Kurz si jako skladatel nemůže dovolit platit pomocné síly. Mimo dalších nehudebních aktivit si sám dělá propagaci nebo se stará o produkci. Jak autoři, tak například provozovatelé, jsou odkázáni na granty. Poměr mezi náklady a výdělků je neporovnatelný. Orchester, notové materiály, prostory a konečně také poplatky autorům skrze OSA se z návštěvnosti zdaleka nezaplátí.

Desky prý čas od času dotují některá vydavatelství a to díky výdělkům komerčních desek: „Třeba nakladatelství Českého rozhlasu je v tomhle velmi vstřícné k autorům. Musej to dotovat z komerční oblasti své vydavatelské a nakladatelské činnosti.“

Otázky smluvních třenic nebo sporů mezi vydavatelem a autorem ohledně nastavených podmínek (což je ve veřejném diskurzu v rámci mého hudebního okolí velice časté téma, když se někdo rozčiluje nad nespravedlností hudebního průmyslu) Kurz považuje za irelevantní. „Člověk musí vědět, co chce. Buď to všechno nechá doma v šuplíku, nebo prostě... Dívám se na to tak, že člověk nesmí mít pocit, že to dělá pro ty peníze. Děláte to pro to, že se chcete nějakým způsobem osobně vyjádřit, chcete-li i realizovat, a máte třeba dobrou úmysl, že chcete té společnosti dát možnost nějakého obohacení nebo nějakého rozšíření obzorů,“ říká pan Kurz v reakci na mou otázku, jak vnímá standardního poměr 7:3 (ve prospěch vydavatele) při přerozdělení výdělků z prodeje desky.

Dobročinnost, granty, dobrovolnictví, vedlejší přivýdělky a osobní vazby. Ty hrají roli v tom, zda skladatel současné umělecké hudby bude, hrán (podle Ivana Kurze to ale nebude mít vliv na to, zda bude nebo nebude skladatel komponovat) a zda za provedení svého kusu také dostane zapláceno. Autorské právo se mi, jakožto výzkumníkovi, v tomto segmentu hudby, jeví jako málo nápomocné – pokud ho vnímáme jako nástroj umožňující autorovi vydělat si svou hudbou a být *patříčně* oceněn za své intelektuální snažení. Je dobré si ale uvědomit, že příjmy hudebníků v rámci umělecké hudby jsou tak nízké, že je každé sebemenší snížení příjmů (procentuálně) zásadní. Každá taková změna nejvíce bolí ty, kteří vydělávají nejméně. „Díky tomu, že za tu činnost něco dostanu, tak tomu [skladbě] mohu věnovat svůj čas a nemusím ho věnovat na výdělek [prostřednictvím] jiných prostředků, (...) kdybych měl pouze tu tvorbu vážnou, tak to bude velmi skromné... rozhodně by to bylo hluboce pod životním minimem v tomto státě,“ říká k tomu Ivan Kurz. Vedle skladby hudby umělecké tedy skládá i hudbu užitnou a skladbu učí. Obojí ale dělá dle svých slov z radosti, ne nutnosti. V jiné části rozhovoru ale uznává, že by bez tohoto příjmu nastal problém „zaopatřit rodinu“. V případě filmové hudby je navíc český rybníček příliš malý, zakázky jsou nepravidelné a Ivan Kurz je beztak přijímá spíše ze známosti a zvědavosti.

Další jím zmiňovaný důvod toho, proč mají tyto finanční příjmy smysl, je jakýsi pocit, že jsou hudebníci alespoň nějak za svou tvorbu odměněni - alespoň v takto symbolické rovině. Být v OSA tedy vnímá jako jedinou možnost mít alespoň nějaké zastání, nemuset se osobně zabývat drobnými výdělky a autorskoprávními spory nepatrnými (pro jeho životní potřeby a s ohledem na jiné příjmy) příliš na to, aby se jimi zabýval osobně, ale dost podstatnými na to, aby je rád přenechal na starost kolektivnímu správci.

Být v OSA pro pana Kurze také znamená stát se součástí systému, který vás, pokud v něm nejste, „nemůže chránit,“ což jinými slovy pro mě jako výzkumníka znamená, že hudebník jako nečlen kromě toho, že nemůže využívat administrativních služeb OSA, nedosáhne ani na peníze z paušálů spravovaných OSA. Stejně tak se obává, že nebýt v OSA, žádný provozovatel by se s vámi prý nebavil: „Je to jednoduchý: chce-li vůbec člověk za svoji uměleckou činnost dostat nějakou halír, tak jaksi je členem takové ochranky. Čili myslím, že byste těžko hledal skladatele, zvláště v oblasti vážné hudby, kteří nejsou členy OSA [popř. zastupování], protože jinak nedostanete vůbec nic od nikoho. (...) Celá řada pořadatelů vám řekne na rovinu: ‚já vám nic nezaplacím, pane nebo paní... Vám se to nelíbí? No tak se sudte‘.“

Největší autorskoprávní spor vnímá Kurz mezi autory a provozovateli: „když to nebudete hlídat, tak ti pořadatelé - ne všichni, já nechci nikomu křivdit, ale mnozí - neplatí rádi a snaží se tomu všemožně vyhnout. Čili, když nemáte účinnou kontrolu, tak to z nich nedostanete.“ Spory mezi autory a provozovateli mohou v tak malém společenství, jako je to okolo umělecké hudby, přerůst v osobní spor, kdy daný autor, který si stěžuje, nemusí být také vůbec provozován: „Když dostanete nálepkou, že se soudíte s pořadatelem, tak oni se postarají o to, že vám nezařadí nic“. Nehrozí ale, že by skladatel přestal být úplně provozován. Stejně jako v jiných společenstvích, i zde existují skupinky těch, kteří spolu spolupracují a kteří ne.

Autorské právo tedy dává vydělat o to víc, o co víc je hudba poplatná tržnímu prostředí - o co víc vzniká na základě poptávky většinového posluchače, o co víc je zbožím. Cenou za autonomii moderní umělecké hudby, nákladný charakter a malou početnost cílové

skupiny tedy je, že moderní umělecká hudba dost dobře nemůže fungovat v tržním prostředí bez podpory státu a některých institucí – tedy bez narušení tržního prostředí. Autorské právo tak zde ve skutečnosti získává spíše symbolickou hodnotu. Administrativní aparát OSA poskytuje klid od byrokracie a pohodlí hudebníkovi v rámci legislativní úpravy autorského zákona a obojí v odrazu reálného stavu současné umělecké hudby zadržává. I Ivan Kurz přiznává současnému pojetí autorského práva hlavně funkci setrvačné síly, která pouze oddaluje nevyhnutelné změny: „Já si myslím, že autorské právo pochopitelně je určitá... jestli to mohu říct, síla, která bude vytvářet platformu jisté setrvačnosti. To znamená, že to bude zpomalovat tu tendenci, kterou očekávám,“ říká Ivan Kurz.

Přichází prý doba, kdy „kult ega“ okolo autorů pohasne. Nutno z pozice výzkumníka podotknout, že striktně vzato závisí provozování umělecké hudby na grantech a organizace jako je OSA, ani legislativa státu, s tím zdá se nic nesvedou. Jaké by to bylo nevydělávat si uměleckou hudbou? Inu, bylo by méně hudby. „Moje ideální představa by byla taková, že já bych si tu hudbu psal tempem, které by mi vyhovovalo, a ta společnost by byla ochotna mě živit... ale to víte, takhle se svět netočí,“ říká Ivan Kurz.

3. Tomáš „Floex“ Dvořák

3.1 Zápis z terénního deníku

Dne 10. 4. 2014 v 13:50

Jako místo schůzky určil Floex malou kavárnu na rohu Velehradské a Přemyslovské. Přicházím o deset minut dříve (sraz máme oficiálně ve 14:00) a jsem trochu nespůj. Moc se nedokážu koncentrovat. Po cestě na schůzku jsem v Řepích viděl, jak ožívují staršího muže. Celé to nechápavě pozorovala (nejspíš) jeho vnučka předškolního věku. Asi si dám pivo.

Rohová kavárna, kde sedím, je malá a příjemná. Převládá dřevo, stolů tak pro 15 - 20 lidí. Díky velkým oknům, které pouští sluneční světlo do celého prostoru a díky malému množství nábytku, je prostor příjemně vzdušný. Z reproduktorů potichu hraje poklidný jazz nebo podobná hudba, bez velkých gradací a uřvaných nástrojů. Je to jedna z těch kaváren, která sází na trochu vyšší ceny výměnou za pocit kvalitních surovin a fér(trade) přístupu. Jestli je pro mě něco synonymem kavárny pro hipstery, tak takové podniky. Mám je moc rád.

Pět minut po druhé přichází Floex. Je mu 39 let, ale vypadá mladší - pokud se mé vnímání věku nezměnilo víc, než si připouštím. Na tváři má několikátýdenní vousy, na očích brýle s výrazným rámečkem. Oblečen je v městském oblečení - rozepínací svetromikinu, kalhoty z kategorie „něco mezi džínsy a riflery“. Na nohách má pohodlné tenisky. Vše v tmavých barvách. Podáváme si ruku a rovnou přecházíme k tykání jako v mailu. Pro jistotu jsem se ale zeptal, jestli to tak je v pořádku. Během rozhovoru působí klidně, takový jako přemýšlivý introvert. Sedá si a rovnou mě vyzývá, ať to zapneme. Jak mi totiž psal v mailu, „musí taky pracovat“. Nedaleko kavárny má své studio a právě dělá na soundtracku k připravované hře Samorost 3. U usměvavé servírky si objednává polévku z denní nabídky, kachnu a mexickou kolu, která je prý jiná tím, že „chutná tak jako dřív, retro“. Polévka zavoní po houbách. Vážně jako domácí. Já si dal to malé pivo.

3.2 Biografie

Tomáš Dvořák se narodil v roce 1978 a žije převážně v Praze. Většinu své tvorby vydává pod pseudonymem Floex. Hudba ho od malička zajímala. Přibližně už ve čtyřech až šesti letech si prý hrál na hudebníka. Doma „blbnul a poslouchal hudbu,“ tak ho rodiče zapsali na hudební nástroj - klarinet. Rodiče ho v tomto směru podporovali, ačkoliv sami hudebníky nebyli. Chodil do Lidušky, studoval AVU, zvuk na FAMU a IZV (Institut základní vzdělanosti). Když se v rozhovoru dostáváme k tématům, jako je hudební teorie, ale i jiné hudební kultury a historie, s formálním vzděláním své vědění příliš nespojuje. „To jsem si přečetl, protože mě to zajímá,“ vysvětluje.

V pubertě se jeho hudební směřování prý zásadně změnilo. Říká, že se „zapálil pro alternativní hudbu“. Co je v jeho očích alternativní hudba a jak moc je pro vnímání sebe sama tato myšlenka důležitá se s věkem samozřejmě proměňovalo a dostaneme se k tomu později. „Paralelně jsem si zkusil tu hudbu dělat a paralelně jsem objevil Radio 1, kde začali hrát novou vlnu elektroniky. Jako když začínali Warp Records, Ninja Tunes a takhle... Úplně první desky, co tam vyšly, jako Aphex Twin, Future Sounds of the London, Orbital. Zatím jsem poslouchal kytarovky jako Led Zeppelin a takovýchle, a pak jsem najednou začal poslouchat úplně něco jiného. Z jiného světa.“

Píše se rok 96. Z nově objeveného Radia 1 si na kazety nahrává oblíbené skladby, na které čekal hodiny, jen aby mohl stisknout tlačítko „record“ na svém kazeťáku. V té souvislosti vzpomíná také na to, jaký vliv měla finanční náročnost a nedostatek informací o elektronických hudebních hračkách. „Bylo to hrozně frustrující. Já jsem věděl, jak by ta hudba měla znít a myslím si, že jsem měl i potenciál ji takovou udělat. Ale v té době to bylo finančně hrozně náročný. Byl jsem prostě šestnáctiletý týpek. Třeba sampler stál 80 - 90 tisíc. Nebyly vůbec informace, jak ho získat. Někde jsem slyšel, že existuje něco jako analogovej synták, ale dlouho jsem nevěděl, co to vlastně znamená. Čekal jsem roky, než jsem si mohl vydělat na to, abych mohl dělat hudbu na úrovni, co jsem chtěl. Technická stránka byla hrozně limitující a to mě mrzí. (...) Tu hudbu bych třeba mohl vydat o mnoho let dříve. (...) Dneska je to samozřejmě úplně jiný. I na tomhle telefonu,“ bere do ruky svůj smartphone a pohodí ho na stůl, „bych udělal víc, než tenkrát.“ I tento motiv vnímám důležitý pro lepší ilustraci následujících kapitol.

Počátek profesionální hudební kariéry Floex datuje k vydání své první dlouhohrající desky Pocustone (2001), za kterou získal hudební cenu Anděl a nominaci na Evropskou cenu nezávislých vydavatelství Qwartz. V té době ho ale hudba ještě neuživila. Pracoval například jako webdesigner nebo jako moderátor a poté dramaturg na Českém rozhlasu Vltava. Vydělával si také hudbou do reklam na zakázku, na to ale nerad vzpomíná. „Největší štěstí bylo, že jsem to mohl opustit. (...) Reklamní průmysl je hodně šílená oblast. Točí se tam hodně peněz, a kde se točí hodně peněz, tam je hodně debilů. (...) Je to loterie. Někdy to může bejt hezkej projekt a někdy je to totální peklo.“ Pro lepší ilustraci si prý mám pustit píseň Klient od Kapitána Demo.

Vydělávat výhradně hudbou si začal až v roce 2009, díky velkému úspěchu hry Machinarium, a to u nás i v zahraničí od - opět ten motiv, který Floex tak často skloňuje a ještě několikrát zazní i v mém textu - nezávislého českého vydavatelství, Amanity Design. Floex za své dílo vyhrál první cenu za soundtrack roku od „nejčtenějšího magazínu o hrách, PC Gamer“.

Na téma výtvarného umění v hudbě se zaměříme hlouběji v samostatné kapitole. V současné době Floex koncertuje s najatou kapelou „po celé Evropě“ a těsně před naším prvním rozhovorem se vrátil z turné po USA. To, že nejde o kapelu s názvem Floex, ale o Floexe, hrajícího s najatou kapelou, je také důležité zdůraznit.

Dle medailonku na svých stránkách je Floex „skladatel, multimedialní umělec a producent. (...) Ve své tvorbě propojuje elektronickou a akustickou hudbu do svébytné atmosférické podoby. Jeho klíčovým nástrojem je klarinet, na který hraje odmalička. Je zásadní nejen z pohledu instrumentálního, ale i kompozičního.“ Vedle autorské tvorby sólové pod „značkou, Floex a soundtracků ke dvěma hrám od Amanity Design (příliš hudebně plodný ale není. První a druhou řadovou desku dělí celých deset let), se Tomáš Dvořák čas od času postaví za notebook a mixážní pulty a dělá dýdžeje. Tak se podílel na několika „multimedialních instalacích a performance“, jako je například Archifon,¹⁰⁰ kdy světelné efekty kreslí obrazce a podtrhávají rysy fresek a soch na zdech kostela a návštěvník může tím, že na nějaké místo v kostele zamíří laserovým ukazovátkem, spustit hudební sample nebo zvuk. Dalším takovým projektem je například Křižovatka. „To bylo takový Cageovský. Tam jezdily auta. Byl tam nějaký princip, jak se z barev těch aut, který projížděly na té křižovatce, generovala hudba.“ Motiv kontrolované nahodilosti v tvorbě vnímám jako zájmu hodný.

3.3 Co je hudba

„Když jsem chodil do školy, tak nám tam řekli definici, že hudba je organizovaný systém zvuků,“ zněla lakonická a trošku podlá, protože vědomě příliš stručná odpověď Tomáše Dvořáka aka Floexe na otázku, co je pro něj hudba. S tímto akustickým pojetím se prý ztotožňuje. Jak se ale ukáže v této kapitole, zdaleka nejde o jediný způsob, jakým hudbu nahlíží.

3.3.1 Myslet hudbu v rámci systému

Přemýšlení o hudbě má podle Floexe své mantinely - byť ne striktně nepropustné, nabourat se dají například kritickým myšlením nebo díky vzdělání, o tom ale později. Tyto mantinely sestávají ze systému nebo sítě, chcete-li, který funguje jako obecný rámec. Ten vychází z kultury, civilizačního procesu a historické zkušenosti dané společnosti. V této souvislosti Floex vzpomíná například Pythagora, který ho, jak sám říká, fascinuje: „Základ je u nás Pythagoras. (...) jeho idea krásy a harmonie. (...) kdybysme neměli Pythagora, tak ta hudba mohla vypadat úplně jinak. (...) matematickou dedukcí (...) ..., harmonie sfér, nebo vesmírnejších těles aplikoval na hudbu. A v tom byl ten ideál krásy, což nebylo vůbec samozřejmý, to (pojetí krásy bez Pythagora, pozn. aut.) mohlo být něco úplně jiného. Hledal absolutní harmonie (...) když se člověk podívá z hlediska fyziky, tak to jsou jakoby kvinty, a když se podíváš na harmonický frekvence, což je prostě to, z čeho je složena každá zvuk, tak to s tím koresponduje...“.

Ukazují se dva prvky, které daný „systém“ utváří. Jeden bychom mohli nazvat přirozený, přírodně daný a universální, kdy na základě fyzikálních pravidel člověk pouze objevuje dávno dané, kdy „harmonický frekvence jsou spojeny s tím, co se nám zdá libozvučný - to přirozený, co je v každém zvuku. (...) Ve většině míst došli k systému, kterej je podobnej tomu evropskýmu“. Druhým prvkem systému je síla společnosti, historické zkušenosti a kultury formující jednotlivce: „Historie hudby, to je na celý planetě samozřejmě různorodý systém (...) Lidi se ovlivňují, to je přirozený. To není prostředí, který funguje ve vakuu. (...)“

¹⁰⁰ Archifon ukázka: <http://vimeo.com/37920250>

Elektronická hudba hodně vychází z toho principu kompozičního, že lidi sdílejí ty věci... Třeba rhythms v jamajské hudbě. To je beat a basa, kterou ty lidi jasně znají a sdílejí ten rhythm a pracují s tím dál a každé po svém v různých kontextech a je to vlastně princip té hudby." Tato formující síla, tento prvek systému, tedy není přirozený, ale zkušenostně podmíněný: „Já vlastně jinak ani nemůžu [než chápat hudbu jako dílo jednotlivce]. Ne, že by mi to dělalo nějaký problém, ale prostě kdybych žil před tři sta lety, tak bych asi třeba naplňoval ideu nějakého slohu, kdybych žil v Africe, tak bych fungoval nějakým způsobem ale já, já jsem se narodil tady a mám to v sobě prostě hluboce zakořeněný."

Mezi tyto kulturní vlivy na pojmání hudby, na onen systém, v rámci kterého hudbu myslíme, podle Floexe můžeme řadit také autorsko-právní, respektive tržní mechanismy. Nejde o to, že by tyto předurčovali, jaká má hudba být. Musíme k nim ale zaujmout postoj: „je tam rovina tvůrčí a pak je tam rovina fungování v tom systému [tržním], v jakém jsme... A ty můžeš jakoby jít po té tvůrčí cestě a ta svoboda je tam větší. (...) My se bavíme o tom systému, ve kterém umělec má nějak fungovat, a tam ty peníze jsou hodnota, která tím hejbe prostě." Tato diskursivní dichotomie, komerční – umělecké, prý ovlivňuje náhled na to, co je hudba, k čemu slouží a jak s ní nakládat a je jednou ze základních charakteristik, kterými Floex popisuje, co je to „alternativní hudba“, k níž se hlásí. Daný systém je v čase proměnný a ovlivňují ho hudební preference a způsob, jakým se hudba tematizuje. Onu proměnnost v čase Floex zmiňuje mimoděk, když například říká, že „dneska to už není moc o melodii, ale o zvuku“.

Hudba ze společnosti vyrůstá, a proto je sama také společnost popisující. Například skrze hudební gramotnost a preference: „Když se člověk podívá do Vídně, (...) tak tam je to - nechci to zas nějak idealizovat - ale... ty lidi jsou jako kdyby víc.. v obraze, co se děje v té hudbě. (...) jenom chci prostě říct, že by bylo super, kdyby lidi měli trochu lepší vkus. Což je taková naivní věta, ale... To není daný tím, že by byli úplně blbí, líný nebo cokoliv jiného.. oni hudbu nemají jako prioritu v životě, takže proč by v tom měli být nějaký jako to. To je věc spíš jako celkového kulturního prostředí, který to může změnit. To se totiž netýká jenom hudby, ale třeba i umění. Tady si takovej ‚běžnej člověk‘ myslí, že umění je něco, co se odehrávalo před sto nebo více lety. A to, co se odehrávalo posledních sto let, to vůbec nepobrali. Já vím, že to hodně souvisí s komunismem, třeba.. tady byla izolace."

3.3.2 Hudba, po okraj naplněna obsahem

Z předchozí citace vyplývá ještě další věc: hudba má hodnotu, kterou navíc lze - alespoň subjektivně - vážít, hierarchizovat (některá je „kvalitní," jiná nikoliv) a odvíjet od ní prestiž a „společenské" postavení jednotlivce, jak je patrné i z dalších vyjádření: „Tam je ta hodnota, kterou ty lidi respektují. Jako hodnota, která přichází ode mě. (...) Mám pocit, že vytvářím nějakou hodnotu, která s jiným člověkem může komunikovat a získává díky ní nějakou neopakovatelnou zkušenost tady na tomhle světě."

Hudba je tedy nositelkou hodnot, od kterých se odvíjí „prestiž" autora hudby a to „na venek [směrem k posluchači], ale i z vnitřního hlediska (tj., jak svůj výtvar a hodnoty v něm obsažené vnímá sám tvůrce, pozn. aut.)". Dané hodnoty jsou obsahem skladby. Skladatel skladbu plní „jako sklenici" pro něj „správnějma věcmi," což je „důležitý a těžký". Hudba je tedy „médiem" (jinde v této souvislosti mluví Floex o organizovaném systému), které tento obsah komunikuje s posluchači a to „emocema, kterejma dokáže promlouvat". „Komunikačním

kanálem" hudby je vedle textu hlavně zvuk, protože „když hraje písničkář, tak to asi není tak důležitý, jako u mé hudby, kde ten zvuk hraje důležitou roli, důležitější obsah. Tam to prostě může ten koncert úplně zničit. Lidi to pak třeba nejsou schopni analyzovat. Zažil jsem to tisíckrát a věděl jsem, že ten zvuk prostě nebyl v pořádku a oni to vnímali třeba nějakým jiným způsobem." Také svá audiovizuální díla Floex považuje za hudbu. Součástí hudby je v jejich případě i prostředí a s ním související vizuální vjemy.

Daný obsah není objektivně uchopitelný. Skladba sice může mít jasně popsatelnou podobu, komunikuje ale s posluchačem, který ji poslechem vstřebává skrze své hledisko a zasazuje ji tak do unikátních „situací a souvislostí". Hudba je pro skladatele i posluchače prostor objevovat a tázat se, jehož výklad také závisí na kontextu.

3.3.3 Skladba jako organizovaný a zaznamenaný systém i jedinečná performance

„Já jsem pět let, skoro sedm let nedělal nic jiného, než že jsem zkoumal možnosti, protože jsem dělal interaktivní hudební instalace, kdy jsem se právě snažil odpovědět na otázku, jestli se na hudbu nejde dívat ještě trochu pod jiným úhlem," říká Tomáš Dvořák, když ho trápím otázkami, kterými směřuji k pojmenování forem, kterých jeho hudba nabývá. Řekli jsme, že hudba jako nosič, médium, jinak také organizovaný systém, k posluchači promlouvá, a to zvukem, textem, vizuálně. Hudba může získat konečnou podobu. Je dokončitelná, a to v okamžiku, kdy má autor jednoduše pocit „plnosti té věci," pocit, že „je hotová," že ji naplnil „tím nejlepším". Hotová může být i ve své „nehotovosti" pokud je to autorův záměr. Floex skládá píseň s tím, že ji také někdy dodělá a „čím blíže je konci, tím těžší je skladbu dokončit". Po té, co je skladba dokončená, jde o uzavřenou záležitost, ke které se nevrací. Jako hraniční kámen funguje cédéčko nebo jiný nosič, který dokončení hudby zpečetí. „Ta věc je výsledek nějaké situace, nějakého času, místa, nějakých okolností. Ale to neříkám jako úplně samozřejmou věc. Mně to docela dlouho trvalo, než jsem [si to uvědomil]. Do teďka s tím bojuju," říká. O hudbě dokončené a zaznamenané Floex mluví také jako o množině významů, kdy vydělením jednoho fragmentu člověk ztrácí kontext, jinými slovy, skladba podle Floexe funguje jako celek a ten je víc, než součet jeho částí.

„Zážitek to je jiné. Určitě to je jiné zážitek. Úplně jiné. Ale jako neznamená to, že by se to nedalo přenést nějakým způsobem," říká Tomáš Dvořák k záznamu živé hudby na hudební nosič. V jeho pojetí je hudba na CD jednou z podob - ani lepší ani horší. Hudba je pro Tomáše Dvořáka „v čase pracující médium," což lze v souvislosti s ostatními jeho názory vyložit tak, že ať mluvíme o koncertním vystoupení, improvizaci, interaktivní instalaci nebo i albu na cd, vždy jde o poslech konkrétního času a místa o „neopakovatelnou věc," do které zasahuje právě i posluchač jakožto subjektivní „vykladač". Míra volnosti a jedinečnosti je ale v případě každého provedení jiná. Tam, kde je skladba na albu dokončená, není problém ji na koncertu proměnit: „Mně se právě líbí, když ta věc je jinak. Ale samozřejmě pořád víš, že to je tahle věc (tj. ta původně dokončená věc na CD, pozn. aut.). Ty to posuneš někam jinam a ten zážitek je jiné". Hudba je tedy zážitek, pokaždé trochu jiný, a jako taková nemusí mít ve své finální podobě ani dokončený, neměnný průběh: „Dělal jsem hodně instalací, kde princip byl o tom, že jsem vytvořil rámec, ale vůbec to nebyla jasná finální skladba. To bylo takový Cageovský, prostě. Třeba křižovatka, tam jezdily auta, byl tam nějaký princip, jak se z barev těch aut generovala hudba a bylo to super. Nebylo tam ale jasné, co zazní v tu chvíli. (...) tam právě šlo o

to, že to a priori neměla být hudba na cédéčko. Že ta hudba může vypadat úplně jinak. To může být prostě nějaká performance”.

3.4 Kde hledat autorství

„Autorský právo považuju za důležitý. (...) V té nejobecnější rovině se s tím ztotožňuju. (...) Pro mě to [hudba] je nějaký intelektuální počin. Je v tom energie, je v tom práce.” Co se týče autorství díla, považuje se Floex za silného individualistu. „Mně jde o svobodu, o pocit, že ta hudba, když jsem ji vytvořil, je moje. Protože mi to přijde přirozený. Ale asi to není přirozený, protože umělec taky prodá obraz a už ho v životě neuvidí... Já to ale takhle vnímám, prostě. Já tu možnost chci mít. Nedovedu si to představit [nemít kontrolu nad dílem], je to pro mě těžká představa.” říká v souvislosti s tím, proč chce mít kontrolu nad svou hudbou v právním vztahu s vydavatelem. Když Floex o autorství mluví, pere se v něm na jedné straně tento těžce verbalizovatelný pocit, že dílo je jeho (a basta!), a proto nad ním má mít přirozeně kontrolu, a na druhé straně jeho povědomí o tom, že zdaleka ne každá kultura, a dokonce ani tvůrčí obor v rámci naší kultury, takovou kontrolu jako přirozenou chápe: „Naše civilizace, kultura evropská, má trochu jiný základy, než třeba afriká... (...) i ta hudba má tyhle východiska. Já jinak ani nemůžu, vlastně. Ne, že by mi to dělalo nějaký problém jo, ale prostě kdybych žil před tři sta lety, tak bych asi třeba naplňoval ideu nějakýho slohu, kdybych žil v Africe (na které, stejně jako na umění, často ilustruje své myšlenky, pozn. aut.), tak bych fungoval nějakým způsobem... ale já, já jsem se narodil tady a mám to v sobě prostě hluboce zakořeněný”.

Když o autorství přemýšlí, vyvstávají mu na mysl dvě základní roviny: autorství v abstraktním slova smyslu, jakožto určitá autentická výpověď jedince a autorství ve smyslu fyzického vlastnění práv k nakládání se svým „řemeslným dílem”.

3.4.1 Autorství jako autentická výpověď

Autorství se vztahuje k jednotlivci, který dané dílo vytvoří. Je produktem (ne nutně v materiálním slova smyslu) „hudebního vesmíru” daného člověka a jako takový je „dokončený a nepřenositelný”. Myšlenky na to, zda se má autorské právo zabývat i podpisem autora nebo charakteristickými postupy jeho tvorby, jsou podle Floexe tedy zbytečné. Identitu tvorby daného autora totiž nejsme schopni převzít v plné šíři tak, aby fungovala: „Nemůže prostě. Nikdy se to nestalo. Já v historii neznám takovej případ (...) Může to být stejně talentovanej člověk co se týče nějaký muzikálnosti nebo takovejch věcí, ale... prostě to tam není celý.” Nejenom, že takového „zneužití, podpisu kolegy nejsme schopni do takové míry, abychom se posunuli na žebříček úspěšnosti jemu po bok. Taková snaha se podle Floexe sice objevuje v „hrozně velké míře,” ale i tak je to irelevantní: „Vždycky je šed' - sou tu lidi, který dělaj něco jako někdo, a pak sou tu lidi, který našli svůj svébytný rukopis, a to je ten kterej je prostě nad tím. (...) ten rukopis nebude tak silnej, protože není integrální součástí všeho.”

Taková autenticita tvorby autora, v kombinaci s umem a dalšími proměnnými, znamená dřív nebo později úspěch (ne zároveň nutně komerční), respekt a prestiž v rámci komunity a tedy i to, jestli na vás lidi chodí a vaši hudbu kupují. Jak ale Tomáš upozorňuje, to vše platí především v rámci „alternativy,” ani v popu ale nemohou uspět nevýjimeční: „V té alternativní hudbě fungujou principy, že prostě ta věc, která je nějakým způsobem unikátní, silná, a nějak prozáří, tak že prostě je i úspěšná. Povětšinou to tak fakt funguje, že ty lidi respektujou ty umělce. Dříve nebo později umělec získá respekt. (...) u té komerční hudby,

která má trošku jiný principy, tam jako kdyby dokážu ocenit řemeslo nebo třeba rozumím tomu, proč je to úspěšný. Někdy tomu nerozumím, někdy tomu rozumím, a někdy to nesouvisí vůbec s hudbou. (...) i v tom popu zajímavý nebo prostě originální. Něčím se vymykaj’.

Degradace vlastní tvorby, způsobená využíváním tvorby jiných, se pro Floexe projeví navenek tím, jak tvorbu přijmou posluchači, ale i niterně, ve vztahu tvůrce ke své vlastní práci: „Člověk ztrácí jako kdyby hodnotu své vlastní věci. (...) mi to přijde divný [používat cizí věci]. Vnímám tam tu hodnotu a nestojí mi za to s tím pracovat, protože mám pocit, že to nejde ze mě.”

To ale mluvíme spíše o nápodobě a využívání cizí tvorby a jejích charakteristik v pejorativním slova smyslu. Podobnost samozřejmě vyplývá také z toho, že nežijeme „ve vakuu” a to, „že se lidi ovlivňují, je přirozený”. Onu autorskou prestiž a jedinečnost tvůrce stejně tak neztrácí, pokud pracuje s motivy jiných tvůrců vědomě, přiznaně a za konkrétním tvůrčím účelem:

„Typickej příklad je třeba Casanova (píseň z Floexova nejnovějšího řadového alba, Zorya, pozn. aut.), jestli znáš tu písničku. To byla vědomá citace [Stevea] Reicha, Reich v elektronický hudbě. Tam [šlo o to,] co znamená jeho hudba s těma prvky, ale přenesená do elektronický hudby a vytvořená prostředky elektronický hudby - s těma výchozíma hodnotama, který on měl. A je to úplně evidentní, že to je propojený. Není to dělaný se záměrem, že bych si jako na něco hrál - vždycky jsem říkal v každým rozhovoru, kde se mě na to zeptali, že to je vědomý přenesení hodnot Reicha do elektronický hudby.

JM: Ale nereinterpretoval jsi konkrétní písničku...

F: Ne... mluvím o tom postupu, o tom minimalismu. O tom, co to znamená, jak to funguje... O tý jeho hypnotičnosti, rytmičnosti a těhle věcech. Každý, kdo Reicha zná, tak ten tam to spojení najde. (...) Kdybych se to snažil jakoby vykrást, tak by to podle mě nefungovalo.”

Takováto práce s cizí autorskou tvorbou, s cizími postupy a podpisem, je tedy podle Floexe relevantní (ačkoliv ji sám příliš nepreferuje) a připodobňuje ji k recyklaci v umění 20. století, kdy s motivy nebo dílem „pracuješ a dál ho vědomě posouváš někam do jinýho kontextu. Jde ti právě o to, že tu věc rozvíjíš (...) vykradačka je něco jinýho, prostě”. Vzniká tak nové dílo, které už (spolu)autorsky připadá i na bedra toho, který původní dílo přetvořil.

3.4.2 Komerční : nekomerční poskytování AP

Svobodu vlastnit (která je pro něj v hudbě jednou z nejpodstatnějších) uplatňuje Floex například na svobodě rozhodovat o tom, komu skladbu poskytnout a za jakých podmínek. V tomto ohledu je pro něj podstatné prakticky jediné hledisko a tím je komerčnost daného projektu: „Když jde o nějaký nekomerční projekt, tak automaticky - téměř automaticky - každému dám svolení, aby s tím pracoval dál, neřeším to. (...) Ten nejošemetnější kontext je komerce. (...) Jestli to je nějaký divadlo nebo jestli to je film, kterej nevydělá... mně to nedělá problém. Naopak jsem rád, že se to rozšiřuje. Že ty lidi hledaj (...) novy situace a souvislosti. (...) Samozřejmě, kdyby se mi něco hnusilo z etické důvodů, tak bych k tomu svolení nedal. (...) když tam je nějaký komerční zájem, tak se k tomu samozřejmě vztahuju jinak, protože ty lidi

používaj mojí práci a snažej se dál [vydělávat].. to by asi nebylo fér (...) přijde mi logický, že by [se nad tím] měl člověk dál bavit.”

Pro Floexe je tedy prý „99 % nekomerčního užití automatický”. Nevidí důvod, proč by měl ztěžovat situaci někomu, kdo dělá tvorbu jen „pro radost” a který se „vymaní z toho systému,” míněno tržního. Na mou poznámku, že OSA, jejímž je členem, užití tvorby na komerční a nekomerční, nedělí, jen opakuje, že „zásadní je ten komerční zisk,” co se týče rozhodování - a toto rozhodování je podle Floexe na něm. Když upozorňuji, že podpisem smlouvy s OSA se člen zavazuje, že svazu podle všeho přenechává „právo udělovat výhradní souhlas k užití,” Tomáš odvětí, že má výjimku pro audiovizuální díla a že je to „trochu složitější,” dál se o tom ale moc bavit nechce.

3.4.3 Autorství jako vlastnictví fyzického díla

Ačkoliv sám říká, že porovnávat práci skladatele a řemeslníka, který vytváří fyzické věci, je v mnoha ohledech „míchání jablek a hrušek,” přeci jen se párkrát tomuto příměru neubrání: „Když někdo vytvoří židli, tak ji taky prodá. Nedá ji někomu zadarmo,” říká například v souvislosti s tím, proč by měl být autor spojován se svým dílem a odměňován. Hotová skladba je pro něj výsledek jeho práce, fyzické i intelektuální. V případě, že je hudební kus zaznamenan, má hmotnou podobu a tedy je pro Floexe logické, že si na něj autor činí majetkové nároky - jde o nároky na konkrétní věc (nebo např. akci), která je záležitostí „daného místa v dané čas”. Polemiky ohledně toho, odkud přichází inspirace a jakých všech rovinách lze vnímat hudbu, jsou pro něj v tomto ohledu liché, protože on, jakožto autor, udělal, konkrétně v případě cédéčka, hudbu ve fyzickém slova smyslu a tedy by nad ní měl mít kontrolu a těžit z ní - například (ale nejen) v rámci trhu. „V týchle fyzický rovině, o který se bavíme, ano (se ztotožňuje s AP, pozn. aut.). Mohl bych pak mluvit o tom, že možná třeba mi pomáhaj nějaký andělé nebo, já nevím, že to jsou mentální mraky, který tady nějakým způsobem cirkulují a někomu vždycky spadnou na hlavu, kdo má tu citlivost, a to není věc, kterou.. [teď probíráme]”.

O tom, že by se za hudbu mělo platit stejně jako za dílo řemeslníka, mluví Floex také jinde: „Asi to nemám úplně vyřešený, o čem teďka mluvíš (ptal jsem se, jestli si autor může nárokovat peníze za něco, u čeho sám neví, odkud všude k tomu načerpal inspiraci, koho všeho cituje, pozn. aut). (...) třeba ty výrobní prostředky jsou podle mě důležitý moment ty sou tam [v ceně] nějakým způsobem zohledněný. Ty těm lidem za to zaplatíš a už jakoby vyřešíš rovnou ten vztah. (...) když budu tu židli vyrábět, tak potřebuju i nějaký dláto a je v tom taky prostě intelektuální vlastnictví. Jak to dláto vypadá, jak je dobrý... To se vyřeší tou koupí. V tom systému to je ošetřený, pokud funguješ nějak legitimně.”

Nahlížíme-li tedy hudební nahrávku touto optikou, není podle Floexe problematické ani formální posuzování autorství dané nahrávky. „Buď to poznáš a nebo... (...) se to dá doložit jednoduše (...) teďka je fakt hodně dobrej úlet ty roboti, který ti dokážou tu hudbu analyzovat (např. Soundhound, pozn. aut.). Nauploaduješ někam skladbu, ten robot to automaticky zanalyzuje a už prostě ví. Vznikaj samozřejmě úplně absurdní situace. Někde vydám skladbu, ta jde přes nějakou agenturu nebo přes label, mám na ní autorský práva a voni (provozovatelé dané služby, jako je Youtube, pozn. aut.) mi to začnou blokovat,” říká Floex se smíchem. Z míry ho to nevyvádí - ani takto nastavený systém ani podobné zkušenosti. „Naše civilizace, kultura evropská, má trošku jiný základy, než třeba afriká,” kývá odmítavě hlavou, když se ho ptám,

zda taková důsledná kontrola nemůže působit jako omezení svobody tvorby. Ačkoliv o skladbě na cédéčku mluví jako o celku, který nelze rozdělit na fragmenty bez ztráty obsahu, autorské právo by uplatňoval „... určitě od menšího celku. To začíná u motivu”.

U improvizace nebo interaktivních instalací se dá tento náhled aplikovat také - pokud nejsou nahrány, je možná autorství trochu „někde jinde,” každopádně ale platí pro daný okamžik a místo. Pokud takovou „neopakovatelnou“ událost zaznamenáme, dílo tím trochu „posuneme,” co do významu, autorské právo se ale tedy vztahuje opět na konkrétní nahrávku pořízenou v konkrétním místě konkrétního času. A ta nahrávka přeci nese dílo konkrétního autora.

3.4.4 Mít kontrolu a tak být svobodný

Svou identitu zástupce alternativní scény Floex obecně staví na vymezení se proti „mainstreamu,” na dichotomii přístupu uměleckého a komerčního, o kterém byla řeč v první kapitole, nebo na hodnotě a autenticitě obsahu, o kterém jsme mluvili pár řádků výše. Další prvek této identity souvisí s autorstvím ještě úžeji. Řeč je o nezávislosti, která se pro Tomáše Dvořáka-hudebníka na základě analýzy rozhovorů dá považovat za jednu z nejdůležitějších veličin. Tuto nezávislost, svobodu, určuje hlavně možnost rozhodovat o své tvorbě, vlastnit autorská práva, neposkytovat exklusivní práva vydavatelům, mít přehled a možnost rozhodovat o tom, co se s jeho hudbou děje:

„Nezávislost hodně definuje to, že ty nejseš závislej na tom labelu a že vlastníš tu hudbu, kterou vytváříš. To si myslím, že je důležitěj moment. (...) ..ten člověk [autor]. Je to jeho věc. Je to jeho součást. (...) nemyslim si, že hudba je všech. Lidi by měli respektovat tudle věc. (...) Já ho nechci (label, se kterým nechce uzavřít exklusivní smlouvu, pozn. aut.) nějak poškozovat. Jenom si myslím, že když jsem tu hudbu vytvořil (...) tak že by mě měla zůstat. (...) Mně jde o svobodu, o pocit, že ta hudba, když jsem ji vytvořil, je moje. Protože mi to přijde přirozený. Ale asi to není přirozený, protože umělec taky prodá obraz a už ho v životě neuvidí... Já to ale takhle vnímám, prostě. Já tu možnost chci mít. Nedovedu si to představit (nemít kontrolu nad dílem, pozn. aut.), je to pro mě těžká představa. (...) Já vnímám, že to je moje dílo, a že bych chtěl mít nějakou kontrolu nad tím, (...) jak se bude pohybovat tady na tom světě.” A tuto záruku prý, alespoň částečně, dává hudebníkovi kodifikované autorské právo.

3.4.5 Autorské právo a OSA jako systém dílčích chyb

„My se bavíme o systému, ve kterým ten umělec má nějak fungovat. A tam ty peníze jsou hodnota, která tím hejbe, prostě. (...) Třeba u tý Osy: ty by sis většinu těch věcí mohl ošetřit sám, ale je tu systém - nějaká nadstavba systému, která tu vytvořila nějakou novou vrstvu, a ty se k ní nějak musíš postavit a nějak s ní pracovat. Kdyby nebyla, tak by to bylo něco jiného, ale ona existuje,” říká Floex. Z jeho pohledu tu máme nějaký rámec, systém, který on dost dobře jako celek nezmění, musí se ale k němu vztahovat. Nehledě na to, že některé jeho vrstvy, konkrétně OSA, jsou v tom systému jaksí zbytečné a jejich činnost by autor mohl dost dobře zastat sám. Peníze jsou podle něj v daném systému brány jako hodnota a Floex se k tomu tedy musí nějak postavit. Proto také často zdůrazňuje, že u něj komerční hledisko nemá na tvorbu žádný vliv, že jsou to pro něj dva striktně oddělené světy - jako prý pro většinu alternativních hudebníků. On sám se prý pohybuje na hraně mezi mainstreamovým entertainmentem a uměním. „Řekl bych, že na hraně, ale strany toho umění,” říká.

Další systémem vynucený postoj je jeho členství v OSA: „Základní důvod, proč tam jsem je ten, že vybírám za ně (tj. i za provozovanou hudbu hudebníků, kteří v OSA nejsou, pozn. aut.) peníze, který si pak nechávám. (...) to mi přijde, jako nesmysl. (...) Nemám pocit, že by to bylo dobře nastavený. (...) To je ten základní důvod. Kdyby tohle neexistovalo, tak [v OSA] nejsem. (...) Kdyby to vybírání peněz nebylo, tak bych nad tím neplakal“. OSA Floex vnímá problematiku ve více ohledech. Jedním z hlavních je, že „vymáhání toho práva je absolutně extrémní“. Některé změny k lepšímu jsou ale podle něj patrné v posledních letech a do budoucna věří v další. Aktivně bojovat proti současnému stavu nechce, nemá na to prý energii, a vystupovat z ní taky nechce. „Spíš podle mě můžeš víc změnit opravdu zevnitř. Samozřejmě, že to občas (myšleno v případě některých lidí, pozn. aut.) bejvá alibismus.“

Mezi ony nesmysly vymáhání autorského práva ze strany OSA řadí Floex platby z prázdných cédéček, které přestávají být podle něj aktuální a obecně je to „blbost“ a „nesmysl“. Stejně odmítavě se staví k platbám za koncert, což je pro změnu „úplná debilita“. Za zbytečnou považuje i praxi, že „... ty když odehraješ v klubu, tak oni [provozovatelé klubu] musej odvést prachy Ose a pak si z toho vezmou [OSA] nějaký procenta a daj ti nějakou částku. (...) Já bych to zrušil paušálně všechno [poplatky z veřejného provozování]. (...)) není takovej zásadní zdroj příjmu. Třeba jde o relativně velký peníze, ale nepotřeboval bych to. Nic z tohohle“. Jediný, kdo by měl podle Floexe takto dostávat peníze z veřejného provozování, jsou autoři umělecké hudby, pro které je to prý jeden z mála příjmů. V jejich případě to pokládá za „absolutně legitimní,“ protože na koncert orchestru přijdou „lidi, který platěj vstupný a bylo by dost šílený, kdyby za to ten hudebník (míněno skladatel, pozn. aut.) nedostal zapláceno.“ Platit by „nejspíš“ měli také provozovatelé rádií, kteří na tom staví své příjmy. Hospody by ale poplatky podle Floexe platit neměly.

Jako problematické vnímá Tomáš Dvořák také dědičné právo. „S tím se těžko ztotožňuju (...) s tou hudbou, nebo s jakýmkoliv dílem, můžou [dědici] dělat věci, který nejsou v souladu s tím, co by si přál ten člověk, kterej to vytvořil. (...) Už o tom přemejšlí někdo jinej, jinak s tím nakládá a tak dál.“ Tento postoj je nejspíš ve velké míře založen na vlastní zkušenosti. Snažil se použít dílo jednoho skladatele po smrti, pozůstalí mu to ale nedovolili. „Já bych to respektoval od toho autora, ale jako od lidí, který s tím nemaj nic společnýho, mi to přijde divný. (...) Mně přijde, že ten člověk... Je to jeho věc. Je to jeho součást.“

Poslední velká výtká směřuje k možnosti převádět autorská práva majetková. Konkrétně jde o v mém textu několikrát zmiňované exklusivní smlouvy, nejčastěji uzavírané s vydavatelstvími, která autorovi znemožní s danou nahrávkou nakládat dle libosti. „Já se snažím veškerý smlouvy podepisovat jako neexklusivní, což znamená, že ten label, na ten label není přenesenej vlastnictví těch autorských práv. (...) před patnácti lety jsem podepsal smlouvu, (...) je to složitější, ale v principu jsem ztratil ty práva (...) Já bych s tou hudbou chtěl pracovat dál a nemám moc volný ruce, protože ji nevlastním, i když jsem ji vytvořil. To je trochu frustrující pocit.“ Že vydavatelství, ať ta velká (tzv. major labely) nebo malá „nezávislá,“ tlačí na exklusivní smlouvu, je prý běžné i dnes. Situace se ale prý postupně zlepšuje. Dodnes ale Floex například nepodepsal smlouvu se Supraphonem na skladbu, která vyšla před čtyřmi měsíci, protože se nedokázali domluvit na tom, aby byla smlouva neexklusivní. To samé s, podle něj prestižním, německým vydavatelstvím Denovali, a to i přes to, že se na rozdíl od „zapšklého“ Supraphonu s jeho „zkostnatělými představami“ řadí Denovali mezi ty nezávislé.

3.4.6 Pirátství

Pirátství podle Floexe v pořádku není. Každý by si prý měl uvědomit, že „není v pořádku stahovat zadarmo. Že ve výsledku tím poškozují toho člověka“. On sám si stahuje spoustu hudby, ale tu, která se mu líbí, zaplatí. „Když mám nějaký oblíbenec, tak si to kupuju automaticky, ale přijde mi blbý zase koupit si nějakou desku, když si jí poslechnu třeba jednou.“ V tomto ohledu kvituje, když má posluchač možnost si hudbu pustit v plném znění před koupí, také se mu líbí možnost zvolit částku, kterou chce nakupující za album zaplatit. Rozhodně ale nesouhlasí s tím, že by měl jít pirát za „krádež“ hudby do vězení, taková představa mu připadá „absurdní“. Mělo by jít maximálně o přestupek, spíš by to ale nechal v rovině morální. Nesouhlasí ani s opačným extrémem, který podle něj hlásá Pirátská strana, čili že „co je na internetu, to je všech“. „To mě jako fakt uráží, tyjo, jako umělce,“ říká trochu rozčileně. Bez výtěžku za desky by se totiž jako hudebník prý neutil.

Ve vymáhání práva v oficiální rovině je nedůsledný. Když už nastane situace, kdy zjistí, že někdo využil jeho hudbu bez svolení, řeší to neoficiálně, osobně. „Nějaký týpci z Anglie brutálně vysamplovali jeden můj track a to tak, že i ten text vzali natvrdo, přidali k tomu beat a vydali to na vinylu, ještě k tomu někdo nazpíval nějakou stopu, ale je to můj text s beatem a se zpěvem prostě. Vůbec mi o tom nedali vědět a normálně to prodávali jako, že to je jejich track. Moje jméno tam jako vůbec nebylo uvedeno.“ Dozvěděl se o tom díky komunitě jeho posluchačů, ne díky ochranným svazům. A řešení? Napsal kapele, že mu mohli dát vědět, aby ho přidali jako spoluautora a ať mu pošlou nějaký výlisky vinylu, že se mu to docela líbí a že by to jako Dj semtam zahrál. Byl dokonce laxnější, než jeho fanoušci „Já jsem to vůbec nehrotil. Já jsem to dal na facebook, napsal jsem tam, že jako zajímavý, ale že by mi třeba mohli dát vědět. Samozřejmě, že jsem to tam nějak prolinkoval. Věděl jsem, že na to zareagují. Zajímavý byly reakce fanoušků. Některý lidi jim začali psát na label a nějaký právník jim tam začal vyhrožovat,“ vzpomíná se smíchem. „To sem vůbec nechtěl způsobit“. Opět se ale ukazuje, že ono povědomí o cestě díla a přiznání autorství ze stran společnosti je pro něj to hlavní.

3.5 Býti hudebníkem, býti Tomášem Dvořákem

Floexův laxní přístup k vymáhání nároků, které mu plynou z autorského práva, kritika k poplatkům za veřejné provozování hudby, názor, že OSA je v podstatě nadbytečná organizace, bez které by se jako hudebník obešel, nesouhlas s existencí dědičného práva i komplikování vlastní pozice snahou podržet si majetková autorská práva při uzavírání smlouvy s vydavatelem, ho svou formou nestaví mezi kategoricky proti systémově smýšlející tvůrce. Ostatně, peníze za hudbu si autor podle něj zaslouží, v OSA je, aby jeho peníze nepřipadli jinému, a „alespoň jako přestupek“ by porušení autorského práva trestal. Peníze jsou ale podle všeho motivem, který se na většině úrovni snaží co nejvíce potlačit a oddálit od své tvorby, respektive oddělit existenční otázky od motivu tvořit. Uznává ale, že v tomto postoji hodně pomáhá, že žádné „existenční otázky“ nemusí akutně řešit. I za takové situace to ale lze. Stačí, když daný člověk hledá hlavní výtěžek jinde, než u své autorské tvorby.

Floex si už nějaký čas vydělává výhradně jako hudebník. V současnosti je, nehledě na kritiku, která zazněla v textu výše, spokojený a šťastný. „Toho si taky hodně vážím, že teďka mám takovýhle období. Fakt hodně vážím. To není samozřejmost a i pro třeba mainstreamový hudebníky nebo větší kapely je těžký se výhradně hudbou uživit. Pro mě je to jako velký štěstí.“ Prodejem desek se podle něj primárně neživí skoro nikdo, hlavní příjem hudebníka tak

většinou je někde jinde, ať už v hudební nebo nehupební oblasti. On si vydělává výhradně hudbou hlavně díky práci na soundtracích pro hry od „nezávislého“ herního studia Amanity Design. Jde tedy o hudbu na zakázku. Zdůrazňuje ale, že nejde o žádnou sázku na jistotu, o komerční kalkul. „Machinarium (hra, pozn. aut.) se dělalo tři možná čtyři roky a Samorost se bude dělat ještě daleko dýl. (...) Jistota tam není žádná. Když jsme dělali Machinarium, tak nikdo nevěděl vůbec... to byla naše časová a energetická investice dost zásadní a my sme tomu všichni věřili, jako že to bude úspěšný. V té době nikdo nevěděl, jestli se toho prodá 500 kusů, anebo milion. Ty prodeje jsou ve statisících, ty u toho Machinária.“ Pro porovnání, prodeje jeho poslední autorské desky se pohybují v jednotkách tisíců. Jen na serveru Bandcamp (webová služba, kde hudebník může prodávat své skladby) je prodej desky Zorya mezi dvěma a třemi tisíci, a to se počítá polovina celkového prodeje, což Floex považuje za velký úspěch. Práci pro Amanitu tedy neklade na rovnost běžné představě práce na zakázku. „Pro mě je to jako kdyby věc, která mě hodně baví a líbí se mi, ale zároveň to má i finanční efekt. (...) To sou kamarádi a ta spolupráce je... nebyl to jako komerční, vlastně jako v tomhle smyslu.“ I tuto svou tvorbu tedy považuje za nezávislou na komerčních motivech, ač ho primárně živí. O tom, že ani při této tvorbě žádné komerční motivy nezohledňuje, si je „absolutně jistý“.

Stejně, jako nerad mluvil o desce z počátku své kariéry, na kterou podepsal exklusivní smlouvu s vydavatelem, a tedy s ní nemůže volně nakládat, tak také nerad mluvil o době, kdy nebyl tak dobře finančně zajištěn a kromě webmastera nebo redaktora v rádiu dělal také hudbu na zakázku pro reklamky a do filmů. Zkrátka o době, kdy komerční hledisko v rámci své tvorby zohledňovat musel. „... do filmů nebo do reklam a tak. Pro mě bylo největší štěstí, že jsem to mohl opustit. (...) prostě se mi o tom nechce mluvit (...) je to taková hodně šílená oblast, ten reklamní průmysl (...) točí se v tom hodně peněz a kde se točí hodně peněz, tak je hodně debilů (...) Já to nechci generalizovat (...) Měl jsem hezký projekty s lidma, který pro to měli cit a vznikla hezká věc, ale je to taková loterie (...) Někdy to může bejt hezký projekt a někdy je to totální peklo (...) Maj zakázku a maj v rukou docela zajímavý peníze, tak se chovaj dost necitlivě (...) Ti to třeba pošlou večer a chtěj to po tobě další ráno (...) když tu práci odděláš, tak oni to nemusej vzít a ty nedostaneš nic nebo jenom nějaký směšný skicovný (...) je tam spousta lidí, který se chovaj arogantně, (...) Naposílaj ti hotovou hudbu nějakých známých hudebníků a ,ty to udělej podle toho‘ (...) Nejhorší jsou takový ty kreativní marketingový lidi, který se tam šťouraj někde v zadku a pak maj spoustu geniálních nápadů a vůbec nechápou, jak ta hudba funguje. (...) A potom tě tlačí do toho dělat něco jinýho, než vlastně vychází úplně z tebe (...) Se přepneš na jinej kanál.. Ale ty vůbec třeba těm lidem nerozumíš, co po tobě vlastně chtěj, protože ste z úplně jinýho světa.“

(...)

F: „Uděláš věc, kterou bys normálně nemohl dělat, prostě jako sám za sebe...“

JM: „Takže se i stydíš za některý ty díla..?“

F: „(souhlasně) mhm.. Ale některý bych ti ukázal. (smích)“

Proč Floex na nějaký čas, kdy chvílemi žil z měsíce na měsíc, přistoupil na takový pro něj nepříjemný zaměstnanecký vztah, při kterém jeho vlastní tvorba ztrácí pro něj tak podstatnou „autenticitu,“ je celkem prosté: „Ta věc může bejt rychle odbyta, a pak už neřešíš

měsíc fungování, anebo i víc.” Jak už ale zaznělo, dnes koncertuje i mimo republiku, hry s jeho soundtrackem se prodávají po statisících a podobná rozhodnutí už před ním nestojí.

Většina prodejmů jde Floexovi přes digitální odchody (o 30 - 40 obchodů, kde jeho hudbu naleznete, se stará najatá agentura, o služby Bandcamp, kde lze jeho hudbu koupit také, se stará sám). Vše ošetřené tak, aby majetková práva vlastnil jen on. Poskytuje maximálně sublicence na vylisování omezeného počtu kopií – jednou například pro Japonský trh. Svou hudbu má i na serverech, kde si jakoukoliv skladbu z databáze může uživatel poslechnout za měsíční paušál, kdy vlastníkům práv ke skladbě jdou za každé přehrávání halířové částky. Například ke službě od Google Play je ale skeptický, stejně jako k velkým komerčním subjektům mezi vydavateli: „Google je velkej. Je to velká firma, která má velikánskou moc. A oni si můžou dělat svym způsobem co chtěj.” Google Play totiž kromě paušální služby nabízí také obchod s hudbou a ceny alb jsou na něm prý až o polovinu nižší, než jinde. „Jestli tam stojí deska 70 - 80 korun a normálně stojí 150 nebo 200 korun... Já se snažím prodávat za okolo stovky, ale je tam ještě DPH a takovýhle. Je to výrazně podhodnocený oproti tomu, jak to funguje všude jinde. Oni ten trh nabourávají. Což já chci, aby se točila dolů, ta cena, ale je to už hodně nízký. Když si vezmeš kolik opravdu z těch sto korun ti zbyde - 40 ve výsledku.” Přesná čísla ale neviděl a kategorické soudy vynášet nechtěl. Obecně vzato rozvoj podobných služeb vítá.

Spíše symbolické jsou částky z merchandisingu (prodej tematických triček a pod.) nebo z vinylů. V jejich případě se to ekonomicky moc nevyplatí, ale je „supr mít tu desku”. Nijak zásadní pro Floexe nejsou ani výdělky z koncertů. V podsatě je spíš dotuje: „Já jsem na koncerty vždycky doplácel. Do teďka se mi nesplatilo ani možná 30 % toho, co jsem do toho narval.” Ohrazuje se tak proti například Pirátskou stranou propagované myšlence, že co se dostane na internet, je všech, a hudebník si má vydělávat koncerty: „Neni to tak jednoduchý, jak to všichni stavěj, tady tydlety chytráci, že hudebníci si maj vydělávat koncertama. To je úplná blbost. Jednak, hudba je hrozně různorodá, jsou lidi, který ani nebyly schopný na základě svý hudby efektivně postavit živou show nebo se prostě chtěj zaměřit čistě na studiovou práci. Prostě nemaj tohle jako zásadní věc. Často vůbec ten model takhle nefunguje. Já jsem toho příkladem, když mám z koncertu dejme tomu dva tisíce, protože tam hraje pět lidí. To je takovej průměr, prostě. (...) Když si vezmu, že sem si musel nakoupit na to třeba počítač, kterej stojí třicet pět tisíc... bych musel odehrát, já nevím kolik, patnáct sedmnáct koncertů, jenom abych si zaplatil ten komp. A to je jedna z mnoha věcí, kterou jsem do toho narval.” Za koncert v klubu prý dostane mezi 10 - 12 tisíci. Za velký koncert mezi 20 - 30 tisíci. Po odečtení nákladů za dopravu, zvukaře a po odečtení gáže pro kapelu se ale částka dostane na ony 2 - 3 tisíce. Pokud přistoupíme na Tomášovu argumentaci (a za předpokladu, že výdělek za hudbu je nutný), dá se předpokládat, že by redukce výdělku hudebníka pouze na živá vystoupení ani tak nezasáhla hudebníky středního proudu, kteří si na festivalech a velkých koncertech opravdu přijdou na slušné peníze, ale spíše hudebníky s menší posluchačskou základnou a hudebníky nekonzertující. Peníze by se navíc staly silnějším motivem pro rozhodování, jakou podobu živé vystoupení získá a jakou hudbu bude hudebník hrát: „Mohl jsem hrát jako týpek s notebookem a tak dál, a pak by to třeba dávalo větší smysl. Ale já jsem chtěl prostě postavit kapelu a tak dál. Bylo to moje rozhodnutí, ale já jsem to neměl jako věc, kterou bych se chtěl živit, to živý hraní.. Pro mě to je prostě zábava a způsob, jak se dostat do kontaktu s lidma skrze svojí hudbu.”

3.5.1 Nejen hudba hudebníku povoláním

Jako „nezávislý“ hudebník se Floex stará také prakticky o všechny mimohudební aktivity, které s jeho povoláním hudebníka souvisí. „To je hodně široký spektrum. (...) Kromě daňového poradce nemám nic. Seš zároveň skladatel, instrumentalista, producent, pak si ty desky mícháš, takže zvukovej inženýr a každá ta věc ještě má prostě spoustu podkategorií. To je jenom kategorie toho hudebníka. Pak tam samozřejmě vedle toho jsou jiný věci, musíš se o sebe postarat, protože seš na volný noze.“ Co má aktuálně na starosti závisí na období, ve kterém se zrovna nachází. Průměrně ale zabere mimohudební aktivity okolo jedné třetiny jeho měsíce. Sám se stará o jeho profil na bazovém obchodu s hudbou, Bandcamp, dále dělá marketing i vyúčtování. Nejvíc času ale zabere komunikace, hlavně skrze maily. Ať jde o komunikaci s agenturou, která mu spravuje výtěžky z digitálního prodeje (berou si za to 10 - 20 % z prodeje a zařizují i odesílání playlistu do OSA), vydavatelstvím, které mu zajišťuje booking koncertů (pracují taky za procenta z výtěžku, jeden booking má pro ČR, druhý pro zahraničí), o komunikaci s kapelou, pokud zrovna koncertuje, o komunikaci ohledně různých projektů, kterých se účastní nebo o komunikaci s pořadatelem koncertu a majiteli klubů, ohledně všech technických a organizačních náležitostí (rider, na kterém jsou uvedeny technické náležitosti má klidně 4 stránky). Domluvit koncert pokládá za časově nejnáročnější, když má tedy nějakou tour, nezbyvá mu na tvůrčí činnost žádná energie. Ať jde o pořádání koncertů nebo jiné aktivity, které souvisí s povoláním hudebníka, ale ne už s hudbou samou, mezi časově nejnáročnější počítá Floex komunikaci, různé autorskoprávní smlouvy jsou v tomto ohledu jen otázka chvilky. Kdyby měl v těchto záležitostech nějakého asistenta, bylo by to prý „geniální“. Nemá ale na to prostředky. „Strávíš opravdu tejdny jenom nad mailama - nebo měsíce dohromady, když to řeknu třeba za ten rok. (...) Nejnáročnější věc, co jsem si zažil, tak bylo, když funguje kapela. Ta organizační stránka okolo té kapely, to je pro mě hrozná věc. Jako mě to hrozně bavilo, ale jsem úplně nenáviděl. Protože to bylo hrozná hektika pro mě. Já jsem takovej pomalejší typ člověka. (...) Domluvit jeden koncert, to může bejt třeba třicet i víc mailů a různých věcí. Musíš dělat zkoušky s těma lidma, všechno zařizuješ...“. Jako velice důležité vnímá, aby skupina lidí, kterým „dává práci,“ a pohybují se okolo daného projektu, dobře fungovala jako kolektiv. Po každé takové tour je rád, když je „zalezlý ve studiu a dělá si svoje věci“.

Sám se stará také o propagaci (vedle dílčího PR, které zajistí label). „Komunikační infrastrukturu“ na sociálních sítích si vybudovat, aby se „lidi dozvěděli, že udělal hudbu. Aby se to dostalo k lidem, který by to třeba mohlo zajímat.“ Bez práce na propagaci by si například nezařídil facebook, který vnímá spolu s dalšími sociálními sítěmi jako nutný základ. O žádné velké promo akce k propagování desky se ale prý nejedná. Amanity Design (herní spol., se kterou spolupracuje) rozešlou maily svým fanouškům, on dá vědět na síti a dál se to šíří šeptandou. „Ty moje informační kanály, který jsem si vybudoval, to je nejdůležitější báze. To je fakt hrozně důležitý. Tyhle lidi mě vlastně drže nad vodou, jako ty fanoušci.“ Kvalitní hudba se tedy dřív nebo později „sama“ prosadí a najde své fanoušky, je ale důležité, aby jí v tom její autor trochu pomohl. U posledního épéčka si, prý zkusmo, zařídil profesionální propagaci. „Najal jsem si člověka, kterej mi dělal PR. To sem předtím nikdy neudělal. A pak jsem ještě udělal dva klipy, na podporu toho, který stály docela dost peněz. Mě zajímalo, jestli když do toho investuje člověk víc času, tak jakej bude ten efekt.“ Efekt to prý mělo zanedbatelný. Na facebookovém profilu měl například videoklip méně „kliků“ než samotná písnička bez klipu - a

klip se sám nezaplátí, pokud neobsahuje product placement, který Floex odmítá: „Mě to hrozně nebavilo, pořád někoho votravovat a něco prostě řešit. Jsem si tím odpověděl, že do budoucna nebudu extra nic hrotit.“

Ačkoliv tedy Floex staví svou identitu nezávislého a alternativního hudebníka na vymezení se vůči komerčním a tržním mechanismům v rámci hudební produkce, ukazuje se, že vymanit se z tohoto „systému,“ jak dané prostředí peněz sám nazval, úplně nelze. Ne pokud má hudebník touhu se hudbou také žít. Tření nezávislého kreativního světa se světem smluvních a finančních vztahů se ukazuje například, když se mi Floex zdráhá říct přesná čísla prodeje svých desek s tím, že „to je i věc mého vydavatelství. Bych to asi neměl říkat, protože bych [je] tím mohl třeba nějak poškodit“. Floexova alternativní cesta tedy sestává z přenesení většiny mimohudebních povinností na sebe, lpění na uchování si majetkových autorských práv a tedy práv rozhodovat o své hudbě, a z důrazu na oddělení tvoření samého od komerčních hledisek. I tak si ale vydělávat výhradně hudbou může hlavně díky hudbě užité, na zakázku - i hudbu na zakázku se ale snaží posouvat spíše do osobní roviny, stejně jako formu propagace. Čistě korporátní zaměstnanecký (čti neautonomní, nesvobodný) vztah, kterým si prošel v době, kdy nebyl finančně „za vodou,“ v současné situaci odmítá. Být finančně za vodou také znamená mít čas v klidu tvořit: „Je docela zásadní, mít půl roku čistýho času na práci. Což mi třeba ta deska minimálně zabere. Ale já si teďka můžu dovolit ten luxus být pomalejší, takže počítám s tím, že desku budu dělat třeba rok. Když si ten luxus můžu dovolit, tak se to snažím dělat takhle, protože se pod to potřebuju ponořit a chci si to užít a tak dál.“

4. Adam Mišík

4.1 Zápis z terénního deníku

Dne 18. dubna 2014

Dnes mám mít schůzku s Adamem Mišíkem. Měli jsme ji mít v 11 hodin na Václavském náměstí ve Starbucks - Adamem krásně zvolené místo setkání. V deset mi ale píše, že se omlouvá, že je pořád ve studiu, takže to musí odložit na dvanáctou. Ve dvanáct volá, zrovna když jsem vystoupil z metra na Muzeu, že se ještě trochu opozdí a jestli bychom se nemohli přesunout do Starbucks v Palladiu.

Adam dorazil v půl jedné a ve svém nabytém programu si na mě vyčlenil něco málo přes hodinu. Má na sobě rifle, městské tenisky a tmavé volné tričko do V. Zrzavé vlasy mu částečně ukrývá vysoko posazená kšiltovka s rovným kšiltem a síťováním. Když si sedá ke stolu, sundává plastové hranaté sluneční brýle a koženou motorkářskou bundu. V ruce drží iPhone. Je roztěkaný – plný energie, jako lidé, kteří mají hektický den a systematicky přemýšlí, kdy co udělat, a zároveň si to děsně užívají. Když si ale objednává karamelové něco-jako-kafe se spoustou šlehačky, trochu se uvolňuje.

7. května mu bude 17 let, ale působí starší - zkušenější. Trošku pobaveně poslouchá „formality“ ohledně etiky výzkumu a ušklíbá se nad mou prosbou ohledně podpisu jeho rodičů pod formulář o informovaném souhlasu. Ochotně, a pokud můžu soudit tak i otevřeně, odpovídá na všechny otázky - byť je znát, že by ze svých odpovědí nerad vyšel negativně.

Po rozhovoru jede do dalšího studia na Žižkov, kde budou „všichni“ kteří stojí za značkou Mišík (což je označení, které sám používá), protože tam probíhá finální střih videoklipu. Když se zvedáme od stolu, zastavuje ho mladá dívka (15 - 17 let), jestli by se s ní nevyfotil. Nejdřív zkouší selfie, poté mě prosí, abych je vyfotil já. Když odcházíme k eskalátorům, poznamená, že to je věc, na kterou si člověk musí zvyknout - že musí pořád rozdávat úsměvy, být pořád k dispozici, pracovat 24 hodin denně, sedm dní v týdnu.

4.2 Biografie

Adam Mišík se narodil v roce 1997. Je mladším synem hudebníka Vladimíra Mišíka. Ve světě showbyznysu je aktivní od dětství. Ještě dřív, než se začal věnovat hudbě, se pohyboval ve světě filmu (např. ve snímku Kráska v nesnázích Jana Hřebejka), dabingu a divadla (např. Veselé paničky windsorské Jiřího Menzela), a to prý asi proto, že „měl příležitost dělat ty filmy a zas tak talentovanej hudebník v té době nebyl“. „Tou dobou“ je myšlen přibližně rok 2005, kdy se na obrazovkách a divadelních prknech začal poprvé objevovat. Hudbou byl ale obklopen od malička, což vnímá i jako příčinu toho, že se k hudbě nakonec dostal. „Táta byl hudebník. (...) Bral mě na koncerty (...) V tom prostředí jsem vyrůstal a nějakým způsobem to pro mě bylo něco přirozeného, to, co se dělo okolo mě, když jsem byl malej, (...) takhle jsem se asi dostal k hudbě,“ vypráví.

Další silný argument, proč se věnovat hudbě, také nepřekvapí: „Bylo mi dvanáct a začínal jsem se víc zajímat o holky, tak jsem si říkal, že by bylo dobrý si udělat kapelu,“ vysvětluje se smíchem. „Náhodou zavolali kluci z té předchozí kapely (myšleno před projektem Mišík, tzn. z kapely Colorblinds, pozn. aut.), že by chtěli založit kapelu, tak jsme založili kapelu. Zkoušeli jsme v takový zaplivaný zkušebně na Žižkově asi půl roku a vlastně jsme jenom dělali hroznej bordel, to bylo celý. Potom nás ale napadlo, že s tím půjdeme ven.“ O hudbu i texty kapely se prý staral z 90 %. Výsledné aranže ale vycházely ze společné práce kluků v kapele.

První vystoupení před lidmi se odehrálo na půdě katolické školy, kde studoval. V té době byl v sedmé třídě. Rock'n'roll doplněný o pódiovou show, kdy Adam Mišík tančil, „různě padal a trhalo se mu oblečení,“ mělo úspěch u spolužáků. Osobně vnímá image a prezentaci (nejen) na podiu jako zásadní, ale o tom později. Jeptišky v předních řadách tuto show nechaly bez komentáře. Nahrávku z koncertu pustil Adam tátovi a toho prý kvalita hudby překvapila. V tuto chvíli přichází zásadní moment: Vladimír Mišík je ponoukl, ať si zabukují studio a písničky nahrají. K tomu také nakonec došlo. Vytvořit cédéčko stálo 25 000, což je jen zlomek toho, kolik ho v současnosti stojí nahrát sólovou popovou desku, o tom ale také později. Na desku se složili rodiče všech kluků z kapely, a jak říká Adam, „To byly vlastně jediný peníze, který do mě táta dostal, vyloženě do té hudební kariéry“. V té době byli rodiče pochopitelně zásadními hybateli dění - maminka jednoho z členů kapely například obstarávala koncerty a celkově zastávala pozici jakéhosi manažera.

Byli lační hrát a tak se hlásili do různých hudebních soutěží a obráželi „žičkovské díry“ jako je Kain, Matrix nebo Jet. Postupem času se ale dostali i na takové akce, jako je festival United Islands nebo koncert v Lucerně na počest zesnulého Václava Havla. „Nějakým způsobem se prostě rozkřiklo, že naše kapela hraje dobře. Že je to zajímavý, že jsme mladý... a lidi to zajímalo. Volali sami.“ Velkou roli v tomto úspěchu měla také šeptanda a osobní vazby, které jsou, myslím, silným hybatelem dění. V této souvislosti Adam vzpomíná i bratra se sestrou. „I díky nim jsem se od malička pohyboval v uměleckém prostředí. Ty [promotéři, pořadatelé a další postavy hudebního světa] mě nějakým způsobem znali. (...) tu kapelu slyšeli a měli šanci na to nějakým způsobem zareagovat.“

Další zlom v kariéře kapely Colorblinds nastal s akcí Bandzone showcase (komunitní server pro kapely a jejich fanoušky, Bandzone, byl prvním místem na internetu, kde si udělali jako kapela profil), kam byla kapela pozvána. Jde v podstatě o předváděcí akci. Kapela ukáže,

co umí - a to nejen hudebně, ale také tím, kolik lístků svépomocí prodá, jak spolehlivě jedná s pořadatelem a jakou show dokáže předvést. Poté se přesune do místnosti plné lovců talentů, zástupců labelů, publicistů a manažerů, kteří se k jejich práci vyjádří, popřípadě jim nabídnou angažmá. Jde vlastně o takovou burzu nadějných kapel. „Poznáte tam spoustu lidí. Beru to za zlomovej bod v mojí kariéře. Nahlídnul jsem na stranu českýho hudebního průmyslu, která mě bavila.“ Podařilo se jim prodat 200 lístků, což je prý vážně dost a veškeré promo dělali sami, což bere jako skvělou zkušenost, než se dostal do světa mainstreamu, kde se činnosti hodně dělí v rámci týmu.

Na Bandzone showcase si kapely všiml Antonín Milata, spoluzakladatel Bandzone, který zároveň dělal pro Supraphone. Nabídl jim možnost nahrát desku a že by jim dělal booking (tzn. sháněl koncerty za určitý podíl na zisku). S touto cestou ale nesouhlasila ona maminka - manažerka. Podle Adama se zalekla světa, do kterého kapela směřuje. Neochota se „posunout dál a růst“ z její strany ale i ze strany ostatních kluků z kapely nakonec prý vedla k nutnému: že se Adam Mišík vydal pod Antonínem Milatou na sólovou dráhu. „Bála se o ty svý kluky (...) on by nám bookoval dvacet, třicet koncertů. Hráli bysme, až by se z nás kouřilo. Ale to sme chtěli - já jsem to chtěl. (...) Ona nechtěla, aby se ty kluci zapletli do toho světa showbizbysu. (...) To mě nějakým způsobem zlomilo. Hrozně jsem chtěl s tím Bandzonem fungovat. (...) Ty lidi měli reálnou schopnost nás opravdu dobře prezentovat, dostat nás na ty festivaly, kde budou ty lidi, který tě poznaj. (...) Po třech čtyřech měsících jsem viděl, že to fakt nikam už neroste“.

A tak jako když „má člověk firmu a tak chce samozřejmě udělat další a další továrny,“ on cítil potřebu „zvětšit kapelu“. Starat se o ni a rozvíjet ji. Dostat hudbu na „vyšší level“. Adamovi je v této části příběhu okolo 14 - 15 let. Po prý náhodném setkání s Antonínem Milatou se rozhodl, že už nechce, aby ho postoj kapely nadále brzdil a tak rozjeli sólový projekt - značku Mišík. V současnosti je hudba přibližně 60 % z této značky. Adam si vedle hudby vydělává jako moderátor na České televizi a stanici Óčko, jako herec nebo působením v reklamách. V červnu tohoto roku mu vychází debutová deska, ale to nebrání tomu, že už druhým rokem nejezdil koncerty a festivaly i takové velikosti, jako je Rock For People. Částečně se vznikající autorskou tvorbou, ještě do nedávna ale převážně s covery známých písní. Server Bandzone Adama doporučil jako jednoho z nejtalentovanějších českých interpretů. V roce 2013 se stal v anketě Český slavík Mattoni objevem roku.

4.3 Co je hudba

4.3.1 Hudba jako fyzická věc

Hudba je pro Adama Mišíka „zhluk tónů,“ který musí mít „nějakou formu, rytmus a tempo“. Tato forma má svá „pravidla a zákonitosti“. Práce se zvukem je omezována „stupnicí a harmonickými obraty“. Aranžé pop music jsou počtem „neomezený,“ determinují je ale požadavky na jasnou melodii a harmonii. Vše musí „bejt jasný, čistý a přesný. (...) na první pohled prostě víš, o co jde, pro většinu lidí. (...) aby to bylo zapamatovatelný, ne v prvoplánovým slova smyslu, aby ta písnička měla svojí atmosféru, kterou lidi chytanou na první poslech“. Určování obecného mustru formy je tedy ovlivňováno také předpokládanými preferencemi posluchačů. Hlavním prvkem, určujícím podobu konkrétní písně, je ale pro Adama prý to, aby dílo bylo „zábavné“ pro něj, aby se „líbilo“ jemu. Forma je nositelkou obsahu, kdy se „nějakej pocit převtělí do fyzikálních souzvuků“. Právě pocit a ještě častěji

emoce, oboje s důrazem na osobní vklad autora, jsou jako obsah písně Adamem zmiňovány nejčastěji. „[píseň] nese nějakou emoci, myšlenku, pocit nebo třeba jenom záblesk, nebo co... Nevím, ale musí to být něco osobního, otisklýho do té hudby“. Když Adam myslí hudbu, často ji dělí na instrumentální složku a na text, kdy spolu tyto musí vzájemně „fungovat“.

V rámci pop music podle Adama hudbu reprezentuje především píseň. Píseň je nutně dokončitelná, protože „v jednu chvíli musí být prostě hotová“. Výsledná skladba je cílem tvorby. Svou hraniční úlohu v dokončitelnosti hraje nahrávka: „když už se nahraje, tak je prostě hotová. (...) pokud v podstatě už je zaznamenaná, teda vlastně vydaná ven, tak je pro mě hotová“. Finální podoba písně se pojí se zmiňovanou pocitovostí hudby: „hudba je pocitová věc a [hotová je, když] cejtím, že je to tam zvukově rozvržený tak, že to prostě zní všechno správně.“ Lze ji ale poté předělat do jiné, například „akustické“ aranže. Doba trvání písně Adamových skladeb se pohybuje okolo tří minut. Nad její délkou nepřemýšlí, prý to „vyplyne samo,“ protože ho „baví kratší písničky“ a má to tak „přirozeně“ i když je píše zrovna on (o tom, že není jediným, kdo píše „jeho“ písně, píše v části o autorství). Délku skladby ale také spoluurčují rádia (kam je pro popového hudebníka „nezbytné“ hudbu dostat, jak píše v kapitole Býti hudebníkem), ta mají limit nastaven přibližně na tři minuty. Tak to prý „bylo vždycky“ a na jeho tvorbu to podle Adama nemá vliv. V jiné části ale opět zazní zmínka o určujícím vlivu preferencí posluchačů: „Třeba Prince ty písničky měl delší. Nebo Timberlake na té nový desce. Ale mám pocit, že to lidi úplně nevzalo.“

4.3.2 Tvořit a růst

Podoba konkrétní hudby je odrazem autora. S tím, jak se vyvíjí autor, vyvíjí se i jeho hudba. To je důležité, co se týče „autentičnosti“ tvorby. Hudba totiž podle Adama nesmí „zaostávat“ za vývojem hudebníka. Co se týče případného střetu vývoje hudebníka (a tedy i jeho hudby) s posluchačskými preferencemi (ti mohou očekávat ono „staré známé“ a nikoliv změny), Adam předpokládá, že jeho fanoušci budou „růst“ s ním a nebudou ho tlačit k tvorbě stále stejné hudby. Obsah, který hudba nese, dokáže formovat posluchače, dokáže ho inspirovat a předávat mu hodnoty, které ale každý posluchač může vnímat jinak. „Prázdna písnička [totiž] pro někoho může být plná.“ Adam soudí, že má na vývoj svých posluchačů vliv, v čemž vidí zodpovědnost, a zároveň prostředek je pozitivně ovlivnit: „... mám mladší publikum, kterejm se vyvíjí osobnost. (...) Já si myslím, že stoprocentně [ovlivňuju fanoušky], ale nejenom tou hudbou. Já se ty lidi snažím inspirovat (...) aby neztráceli čas s užíráním se někde zavřený doma nebo chlastáním na lavičce.“

Poslech hudby, podle ohlasů jeho fanoušků, na které Adam odkazoval, dává průchod emocím, je zdrojem inspirace a příležitostí se zamyslet. Písně jsou zdrojem zábavy a radosti nebo mohou například sloužit jako doplněk „párty“ a tance. Unikátní je v tomto ohledu poslech a provozování hudby na koncertech, které zmiňuje jako cíl hlavně v počátcích jeho kariéry, kdy si s klukama hlavně „chtěli zahrát“: „Lidi budou vždycky chodit na koncerty. (...) Živej zážitek, to prostě nevymění nic.“ Všechno toto využití své hudby dělá Adamovi radost. Hudba je také nositel společenské prestiže. Adam začal ve dvanácti letech hrát v kapele mimo jiné proto, aby měl větší úspěch u děvčat.

4.3.3 Kvalitní hudba si žádá profesionální přístup

Podobu hudba získává také na základě toho, zda se dělá „amatérsky nebo profesionálně“. Přejichod ze spíše amatérské tvorby, což byli Colorblinds, k profesionální tvorbě, což je projekt Mišík, je možná díky zkušenostem zainteresovaných aktérů. U profesionální hudby se klade důraz na preciznost. Skladba musí být udělána „pochtivě“. Podstatná je kvalita studiové nahrávky. „Pokud to chceš nahrát kvalitně, musíš zaplatit...“ a peníze také stojí hudbu „dostat k lidem“. V případě Adama onen profesionální přístup zosobňuje spolupráce kolektivu „profesionálů,“ kteří pod „značkou Mišík“ rozhodují (nejen) o výsledné podobě hudby a podílejí se na psaní textů, melodií a úpravě aranží tak, aby výsledkem byla co nejlepší možná skladba, protože on sám je prý ještě moc mladý a potřebuje poradit, protože na některé věci nemůže koukat objektivně: „Já těm klukům [z najaté kapely] dávám svobodu, oni pro mě můžou tvořit. Když maj nějaký nápady, tak jdou za Arminem Effenbergerem (Mišíkův hudební producent, pozn. aut.), daj mu je a on mi je nějak zpracuje... (...) je důležitý dát důvěru někomu, komu věříš, samozřejmě, a někdy ho nechat rozhodnout za tebe, protože nemáš už sám za sebe jako šanci o tom rozhodnout objektivně.“ Tato kolektivní tvorba musí být „dobře nahraná a dobře zahráná,“ zároveň ale prý musí být „upřímná“.

4.3.4 Hudba jako výsledek tvorby mnoha

Posledním článkem v procesu tvorby je prý vždy Adam, aby se s hudbou, která vychází pod záštitou jeho jména, ztotožňoval, aby se ho „to nějak dotýkalo nebo se do toho dokázal vžít“. Jak už ale zaznělo, i výsledná podoba písně je věcí diskuze v rámci tvůrčího týmu. Profesionalita hudebníka a tedy kvalita jeho díla stojí na zkušenostech, díky kterým se hudebník zdokonaluje. Nesouvisí tolik s hudebním vzděláním: „Já si myslím, že hudba je vždycky o zkušenostech (...) Samozřejmě nějaký technický schopnosti jsou nutný (...) dokážu otevřít počítač a dokážu zaranžovat písničku a najít si zvuky a vymyslet melodický linky... To si myslím, že dokážu udělat i bez nějakého hudebního vzdělání. Když si vezmeš blues nebo rock'n'roll v Americe, kdy ty Afroameričani jeli neuvěřitelné věci a žádný hudební vzdělání neměli... tak si myslím, že to není to zásadní na hudbě.“ Aby byla píseň úspěšná, musí být vedle jejího profesionálního provedení také profesionálně propagována. Bez propagace si podle něj posluchače nenajde ani dobrá písnička. Stejný díl hraje ale náhoda, kterou tvůrce neovlivní.

O hudbě se Adam často v rozhovorech vyjadřuje jako o „fyzické věci“. Je podle něj důležité, aby se jí lidé, konkrétně děti už v rámci „výchovy,“ naučili více chápat jako věc, jako výsledek „práce“ hudebníka. Práce, která „stojí peníze a úsilí“. V souvislosti s tvorbou hudby se několikrát vyjadřuje v analogii k firmě, kdy hudebníková firma v rámci „hudebního průmyslu (...) vyrábí ty věci a oslovuje zákazníky“. Hudba jako předmět může být prostředkem k výtěžku, ale také nemusí, volba záleží na hudebníkovi. Tvorba hudby může podléhat periodickému cyklu, reagujícímu na apetit tvořit a poptávku fanoušků. Ideální je dvouleté periodické období: „člověk nejdřív udělá desku, potom objedná s tou deskou koncerty, potom už se člověk vyfiltruje a je připravenější s čistou hlavou skočit na něco dalšího. (...) je potřeba něčím ty fanoušky zásobovat, samozřejmě“. V případě Adama Mišíka je hudbu nutné nahlížet jako součást většího celku. Hudba sama prý zabírá okolo 60 % projektu „Adam Mišík“. Děláním hudby totiž s sebou nese jako nedílnou součást i show na koncertech, mediální prezentaci, komunikaci s fanoušky, tvorbu klipů, vystupování v reklamách a v televizních pořadech. Tvorba písně je podstatná část, ale stále jen část, díky které funguje Mišíkova „firma“. „Je to značka, která se neomezuje jen na hudbu,“ říká Adam.

4.4 Autorství

4.4.1 Autorství je autorské právo je OSA

Co se týče myšlenky autorství jako takové, Adam během našich rozhovorů nejevil chuť ji nějak do hloubky probírat. Jako téma rozhovoru ho myšlenka autorství nepohnula k obsáhlejší reakci. Na dané otázky prý není „ten správný člověk,“ což zaznělo například, když jsme se bavili o vztahu autorství a improvizace. V jiné části rozhovoru se zdráhá odpovědět, protože se prý dostáváme do příliš „duchovních rovin“ a dál téma nerozváděl. Pro Adama je otázka autorství zásadně věcné téma. Autorství je autorským právem a k tomu se vztahuje skrze každodenní zkušenost hudebníka-vedoucího firmy, zastupovaného pod záštitou OSA. Legislativní úpravu přijímá víceméně za svou. Často volně zaměňuje autorství, autorské právo a OSA.

Autorství Adam vnímá jako autorův „otisk do hudby,“ který lze posuzovat na základě formy, melodie a harmonie dané skladby. Autorství tedy stačí posuzovat „na základě vzdáleností tónů a taktů,“ a to nehledě na tóninu. Jinde v rozhovoru Adam říká, že „o krádeži se dá mluvit, když tam je nezpochybnitelně po nějakou dobu nějakých taktů absolutně stejně zkopírovaná melodie“. Takto odhalený plagiátor má odevzdat tantiémy tam, „kam patří“. Na druhou stranu ale v jiné části rozhovoru upozorňuje na fakt, že v pop music jsou určité harmonie využívány tak často, že je autorsky ošetřit nelze a roli hraje celková úprava písně: „Let It Be jsou čtyři akordy, a když ti řeknu, že U2 mají ty stejné 4 akordy a dalších... to je harmonie, která funguje. Tu nemůžeš autorsky... Nikdo neví, kde vznikla. Ta aranž, ta forma, ta interpretace taky hrajou vliv na to autorství.“

Vliv společnosti na svou tvorbu uznává, v otázce autorství ho ale netematizuje jako podstatný. Důležité je, zda jde o inspiraci a to vědomou nebo nevědomou: „Určitě jsem ovlivněnej věcma, to je jasný, ale v tom rozpoložení, v kterým jsem to udělal a bylo to z mojí hlavy... Jasně, že se to může něčemu podobat, ale já jsem nad tím v tu chvíli jako nepřemejšlel, že chci něco zkopírovat. Určitě, je to strašně rozporuplný, ale já to beru tak, že jsem to vymyslel z nějaký svý zkušenosti, z nějakých svejch vlivů, ale šlo to z mojí hlavy.“ Mezi základní formy plagiátorství patří podle Adama postup, který bychom mohli nazvat příliš doslovnou inspirací: „[Plagiátor] si poslechne, jak je tam ten kopák, tak nějak zkopíruje beat, nějakou harmonii, ta harmonie je pořád velice podobná [v rámci pop music] ve všech písničkách.. No a tu melodii nějak lehce změní.“ Pocitově to prý lze poznat, ale autorské právo to neřeší a ani řešit nemůže.

4.4.2 Být autorem, čili mít právo vydělávat

Autorské právo podle Adama zaručuje, že „má člověk kontrolu nad svým výtvořem“. Kontrolní funkcí autorského práva má na mysli to, že zajišťuje, aby autorovi dílo opravdu vydělávalo, ale i to, že má přehled, kde a jak byla jeho hudba užitá. S takovou informací lze potom „pracovat dál,“ využít ji. Autorství, respektive autorské právo je „jediná ochrana interpretů,“ respektive autorů a je tu od toho, aby byli tito „patříčně odměněni,“ protože „tý práce je na tom spousta“. OSA je jediná „ochrana, kterou tady autor má, vzhledem k tomu, že se hudba neprodává (...) jak jinak se chceš živit hudbou v Čechách?“. Autorské právo Adama prý nijak nespouští. Vybírání tantiémů tak, jak je nastavené, je v pořádku. Nevidí důvod, proč by provozovatelé za hudbu v kavárnách nebo klubech neměli platit paušály. Do detailů se ale

pouštět nechce, protože „je to složitý“ a „tuší jen zhruba“. V tomto ohledu spoléhá na OSA. Jak říká: „Její mechanismy fungují, o tom jsem přesvědčen“. Stejně tak se ztotožňuje s pojetím dědičného práva a dobu jeho trvání opírá o komerční hodnoty: „Myslím, že by mělo pokračovat [AP po smrti autora]. Těch 70 let si myslím, že je taková rozumná doba. (...) když udělá člověk firmu a zemře, tak firma dál vyrábí ty věci. Dál oslovuje ty zákazníky, pokud se o ní někdo stará. Tak proč by ty potomci z toho jako neměli mít nějaký benefit? Ale myslím si, (...) že po těch 70 letech se to stane už historií nějakou kulturní. Nějaká paměť. Stane se to součástí lidský historie a v tu chvíli už to nemá, podle mě nemůže mít, komerční hodnoty.”

Laxní přístup k pirátství je pro Adama jednou z mála věcí, kterou lze OSA vytknout: „Myslím si, že by měl být postih pro lidi, který tu hudbu vědomě kradou. (...) prostě se snažit dát najevo, že to neznámá, že si to můžu zadarmo stáhnout, že to je zadarmo.” On sám stahuje hudbu jen legálně a chápe to jako projev respektu k hudbě. Platit za hudbu si podle něj může dovolit každý: „Bral jsem to jako věc, která se tvoří, která stojí peníze. Je úsilí to vytvořit. Přejde mi to slušný a v dnešní době, kdy si člověk může zaplatit 6 euro na Deezeru (cloudová služba, kde za měsíční paušál můžete poslouchat cokoli z databáze, pozn. aut.) a může poslouchat všechno - za 6 euro na měsíc! Ve skvělé kvalitě... Bohužel, lidi nevnímají hudbu jako něco fyzického. Oni nevědí, že se to musí nahrát v tom studiu. Že tam člověk stráví hodiny přemýšlením. Investuje do toho x peněz a berou to jenom jako něco, co se to..., ale pro mě je to stejný, jako když jdu prostě a ukradnu jogurt v samošce. A ten jogurt stojí víc, než ta písnička, rozumíš. Si to vem, tu hodnotu. Si koupíš jeden Jogobella jogurt za 20 korun a za 20 korun si můžeš koupit písničku. Na který někdo strávil hodiny práce. Měsíce práce, rozumíš.” Skrze autorství jsme se v rozhovoru tedy opět dostali k finančním otázkám, kdy píseň je fyzická věc, kterou vytvořil autor a na základě autorství za ni má být odměněn.

4.4.3 Komerce jako kontext

Kontext užití skladby je pro Adama podstatný jen minimálně. „Já jsem tu písničku vyslal do světa a co se s ní děje, to už je v rukou Božích. To já nemůžu ovlivnit, jako když si ji někdo chce zahrát. (...) Landa taky dělal covery na Karla Kryla určitě v jiném smyslu, než v jakým to Karel Kryl myslel. (...) pokud jí někdo předělá, tak je to samozřejmě už na jeho zodpovědnost. Pokud se to lidem nebude líbit, tak ho sežerou. To už není moje [starost]”. Jakmile se tedy skladba dostane do světa, přestává si kontext jejího užití Adam nárokovat a zodpovědnost plně přenechává těm, kteří ji interpretují, případně předělávají. Kontext užití obsahu nehraje roli, kontext užití v rámci práva ale ano. Adamovi vadí, pokud hudbu někdo hraje nebo upravuje a nenahlásí to OSA. K tomu, že OSA může dávat souhlas k užití díla bez jeho vědomí, říká: „Tak jako já s tím nemůžu nic dělat. (...) Já se rozhodl, že tu písničku vydám.” Podobný mechanismus tedy pokládá za přirozený a neřadí to mezi věci, které by měl řešit. Osobně nemá problém s tím, přenechat řešení administrativních otázek, jako jsou právní náležitosti ohledně coverů, na OSA. Považuje sice za slušnost dát původnímu autorovi vědět, ne ale nezbytně. Autorství cover verzí písní stále náleží autorovi původní písně. I zde se tedy Adam bezvýhradně ztotožňuje s pojetím v rámci autorského práva. Problematiku tematizuje skrze peníze: „Teď jsem udělal cover na Lucii, Šrouby do hlavy, na tý nový desce. V podstatě jsem zachoval text, zachoval jsem melodii, ale udělal jsem úplně jinou aranž. Harmonie zůstala, melodie zůstala. Nestydím se za to, že dělám cover. Udělal jsem ho v jiném provedení a všechny peníze půjdou samozřejmě autorům. Mně půjde intergram. To znamená za interpretaci.” Z cover verzí písní jiných autorů donedávna prakticky sestával repertoár jeho koncertů, autorství písní pro něj tedy není hlavní

motiv provozování hudby: „[koncert je] dobrý obohatit věcmi, který mě fakt bavěj. Já miluju ty písničky, chci si je zahrát na živo a lidi je znaj. Beatles... první album, který udělali, byly taky jenom covery. (...) teď už ty koncerty ale budou převážně moje písničky.”

Stejně tak považuje za slušnost, aby mu jeho spolupracovníci dali vědět, pokud se jeho skladba objeví v nějakém komerčním projektu. Nejde ani tak o kontext užití ve smyslu obsahu. Za prvé jde hlavně o to, aby se věci „neděly za jeho zádoma”. Je to věc kamarádství (všechny své blízké spolupracovníky označuje za kamarády) a ti by si takové věci měli říkat. V rámci odpovědi na otázku mimoděk začne přemýšlet nad tím, jak by se to právně ošetřilo u kolektivního díla, jako například zda by museli dát souhlas k užití všichni, kteří se na skladbě podíleli. Za druhé jde o to, aby za každé užití dostal autor patřičně zaplacen. Adam striktně odlišuje užití komerční a nekomerční. Zatímco u komerčního chce mít přehled. „Pokud by se v tom točily nějaký peníze (...) musí to bejt nahlášený a já s tím musím souhlasit nebo nesouhlasit,” říká ohledně užití jeho hudby v reklamách. U hudby nekomerční by ale užití skrze autorské právo neřešil, „není to potřeba”.

4.4.4 Autorství v rámci projektu Adam Mišík

Když Adam mluví o „svých písničkách” má na mysli ty písně, které vycházejí pod značkou Mišík. Zatímco v době, kdy hrál s Colorblinds, prý psal a vymýšlel 90 % textů a melodií a jen výsledné aranže dělala celá kapela, dnes už tomu tak není. Autorství písní Adama Mišíka je kolektivní prací. Náměty mohou přinést členové kapely najaté pro koncerty, české texty píše Sára Friedlaenderová a ty, které napíše Adam, mu Sára pomáhá dotáhnout do výsledné podoby, aby se to „dobře zpívalo, aby tam nebyly chyby, co se týče různých stresů na písnička a tak”. Některé texty píše i jiní hudebníci, jako třeba Josef Bolan z kapely Mandrage. O hudební stránku se stará převážně Armin, Adamův hudební producent. Do výsledné podoby skladby může mluvit v první řadě celý „tým,” kam patří Adam, Armin, booking manažer Tomáš Staněk a manažer, Antonín Milata. Jak jsem ale psal o pár řádků výše, Adam se s výslednou podobou musí ztotožňovat. Autorství a autorské právo tu tedy slouží hlavně k patřičné alokaci podílu tantiémových výdělků z práce na dané skladbě. Od toho se odvíjí i věcný způsob, jakým o autorství Adam mluví: skladba se dělí z 50 % na text a z 50 % na hudbu a ty se dále dělí na menší procenta v rámci domluvy, v rámci tvůrčího týmu. Podíl z výdělků si bere také například manažer, protože „tvorí tvoje jméno a na základě toho je i větší poptávka”. OSA takové přerozdělování velice usnadňuje, například prý díky webovému rozhraní, kde se to vše dá pohodlně nastavit.

Většina důvodů, proč tvořit tímto způsobem, v textu už zazněla: Jde o to udělat co nejprofesionálnější skladbu. Na některé věci se Adam necítí mít zkušenosti, na jiné podle svých slov nemůže hledět objektivně, a proto je dobré si nechat poradit. V některých není tak dobrý, například v psaní českých textů. Od toho tvořit výhradně sám ho zrazují také „časové důvody,” které zaznívají poměrně často. Pokud chce mainstreamový hudebník svůj projekt stále posouvat výše, růst, což je jeden ze základních motivů, které Adam zmiňuje, tak se zdá, že se nelze spoléhat jen na sebe, protože to zkrátka v dané konkurenci není v silách jednotlivce. Adam se proto ohledně skladeb cítí více jako interpret, než jako autor: „Dělám v nějakém týmu lidí a není možný, abych to vytvořil stoprocentně já. Já to interpretuju, tu písničku.” I tak prý ale má „fakt ruku nad všim. (..) Když je to vyložene nepřijemný, tak jasný, že do toho nejdu”.

4.4.5 Být nezávislým se nevyplatí

Vztah autora s vydavatelstvím se do značné míry odvíjí od autorského práva, respektive smluv uzavřených v jeho rámci. Adam je pod vydavatelstvím Redhead Music, které patří jeho hudebnímu manažerovi, Arminu Effenbergerovi. Jde prý o malé vydavatelství, malý label. V jiné části rozhovoru ale Adam říká, že jde v podstatě o divizi společnosti Warner Music a ti mezi velké major labely patří. Adam vnímá dvě cesty: buď být pod major labelem, přijmout podmínky exklusivních smluv, kdy autor přenechává majetková práva nad svou prací vydavateli (tj. vydavatel má právo dle vlastního uvážení nakládat s nahrávkou a naopak umělec případně musí žádat o svolení) a ztrácí tak díl svobody, a nebo bude hudebník nezávislý, ale jeho pozice bude složitější, například co se týče zvládnání administračních povinností nebo shánění finančních zdrojů: „Samozřejmě, je těžký se z té smlouvy vyvázat potom. Může se to stát, že ten major zkusí vydat jeden singl, ten se nepovede a oni si tě nechaj (jinými slovy zablokují další tvorbu, pozn. aut.). Ty nemůžeš nic dělat. Oni si tě svážou, prostě. Tak to je a ty s tím do toho musíš jít. Má to svoje pro a proti. Pokud to nechci dělat, tak dobře, pojďme, budu si to dělat sám, seženu si na to peníze, zaplatím si lidi, který to za mě udělaj, který se mi o to budou starat a budu nad tím mít teda vlastní kontrolu. To samozřejmě JE taky cesta. Ale je složitější, bych řekl.“ Staví se k tomu pragmaticky. U nevýhodných smluv je to podle něj vina autorů - neměli je zkrátka podepisovat. Svůj dojem doplňuje o vyprávění o dokumentu Artifact, který popisuje, že když je hudebník nezávislý, musí pro něj ve výsledku dělat až 3x víc lidí, aby měl úspěch a ani tak se nedostane do hitparád a jeho prodeje nebudou takové, jako kdyby byl pod major labely.. Takhle to prý ve světě pop music chodí a ztráta svobody nakládání s hudbou je dostatečnou cenou za servis okolo nahrávání, propagace a prodeje hudby. On sám má nejspíš exklusivní smlouvu: „Musel bych se přesně podívat do té smlouvy, jak to tam je, ale předpokládám, že to tak je,“ říká a znovu tím na sebe prozrazuje, že o konkrétních autorskoprávních otázkách nemá úplně podrobný přehled. S Arminem je prý kamarád a nebojí se, že by došlo k něčemu pro něj nepřijemnému. Vše je prý vždycky „na domluvě“.

4.5 Býti hudebníkem, býti Adamem Mišíkem

„Já žiju popovou muzikou,“ říká Adam Mišík. Ve vodách showbyznysu se prý cítí jako ryba ve vodě. Jak jsme si řekli v předchozích kapitolách, býti profesionálním hudebníkem v rámci pop music, v rámci „showbyznysu,“ znamená pro Adama mnoho specifik. Klade velký důraz na profesionalitu každého kroku. Tato profesionalita ale klade nároky, které jeden člověk, zdá se, nemůže zvládnout. „Adama Mišíka“ tedy tvoří tým lidí. Někdo se stará o texty, jiný o hudbu, propagaci a mediální obraz, o podobu show na koncertech, nebo například o získávání „kontraktů“. Speciálního manažera Adam má i pro koncerty, aby se vše profesionálně zvládlo. Užší okruh týmu, starajícího se o mnoho dílčích činnosti v rámci fungování této „firmy,“ pak v rámci diskuze a kompromisu tvoří výsledný obraz hudby, image a celkového fungování. Adam má nad vším prý kontrolu, nechává si ale rád poradit, protože oceňuje zkušenosti „služebně starších“.

4.5.1 Byrokracie

Ač na to má lidi, rád má prý přehled v byrokratických záležitostech: „Všechno mám nastavený velmi transparentně, do všeho vidím.“ Hudebník by se o dané věci podle něj měl zajímat, aby „zůstal v realitě“ a aby nedošlo k tomu, že ho spolupracovníci „ojejou“ - což říká obecně, protože svému týmu naprosto věří. Co se týče administrativních záležitostí, nejvíc času mu zabere komunikace: „Zabere spoustu času. Maily, věci, scénáře na různý natáčení. (...) volat s

muzikantama, domlouvat zkoušky. (...) To za mě nikdo neudělá." Administrativními záležitostmi a především komunikací prý stráví 30 až 40 procent svého času, což ho prý vysává a nejradši by jen tvořil.

Býti Adamem Mišíkem znamená pracovat dvacet čtyři hodin denně sedm dní v týdnu. Znamená to mít diář naplánovaný po hodinách den za dnem, pokud zrovna nemá klidnější období. Je veřejně známá osobnost a musí mít připravený úsměv pro fanoušky, kteří ho na ulici potkají. Což je prý někdy těžké, když zrovna nemá svůj den. „Je to celkově vytváření různého obsahu pro fanoušky a vlastně celkově vytváření svého obrazu. (...) já se snažím otisknout do toho svého mediálního obrazu. Nechci se přetvářet a chci tam dát to, co jsem. Jsem zastáncem - ne každé - ale já jsem zastáncem toho názoru, že to, co je na mě originální, je jakoby moje osobnost. Každé ji má jinou, a tu se snažím co nejvíc (...) vyleštit a otisknout ji do svého mediálního obrazu a otisknout ji těm fanouškům. Snažím se co nejmíň přetvářet." Nese to s sebou také negativní zkušenosti, když ho na ulici pozná někdo, kdo ho nemá zrovna v lásce. To prý párkrát vedlo k potyčkám, o kterých nechce moc mluvit.

4.5.2 Stoupat stále výš, ale s pokorou

Základní mantru Adama bych pojmenoval heslem „stoupat stále výš," zdokonalovat se. Odchod z Colorblinds na „sólovou dráhu" vnímá jako pokrok. Sám zmínil dilema, které ho v té době provázelo: šlo podle něj vlastně o podraz té kapely, ale on chtěl „hrát koncerty, až by se z něj kouřilo" a „růst" a tak kapelu opustil, když s ním toto nesdílela. Antonín Milata z Bandzone, lovec talentů a „kamarád," byl tím, který ho ponoukal, ať to zkusí, že „má na víc" a stal se jeho nejbližším spolupracovníkem, který tvoří Adamův „mediální obraz," a má v týmu největší vliv na Adamova rozhodnutí. Růst znamená „zvětšit kapelu, (...) vyrábět víc Coca Coly, (...) využívat potenciál růstu". Je to stejné, jako „když máš firmu a potřebuješ udělat další továrnu". Proto se potřeboval „obklopit lidma, který mu pomůžou hudbu dotáhnout na ještě větší level trochu".

Aby hudebník v rámci showbyznysu mohl růst, musí být prý pokorný. Musí být „vděčný za to, že tomu lidi věnujou čas". Konkrétně jde například o komunikaci s lidmi z rádií, které je nutné oslovovat a vysvětlovat jim, že má cenu nasadit tvou skladbu. Žádná černota v tom prý není. „Ve finále je to o sympatiích, jestli tě maj rádi, když si s tebou sednou a ty jim o té písničce povídáš." Hudebník musí působit pracovitě, profesionálně a nesmí se chovat arogantně jako „debil," lidé z byznysu z něj zkrátka musí vidět, že není „hajzlík" a že je tam, kde je, „právem," že si to odděl. Mainstream Adam dělí do dvou světů: „Jeden je ten bulvární svět, celebrit a potom je ten reálný svět, hudební". Celebrity jsou vidět každý den na Super.cz, ale na koncerty nikoho nedostanou. „Ta bulvární sláva nezaručí, že lidi přijdou na koncert. (...) Ve finále jediný, čím se živí je, že hrajou v muzikálech," říká s trochou despektu. Oproti tomu ti z „reálného hudebního světa" se sice čas od času v bulváru také objeví, ale ti na to prý nehledí. „Odkakživa jezděj koncerty, jsou vyhraný a ty živý vystoupení jsou to, proč na ně lidi přijdou." Stejně nevypráví je prý internetová sláva, „internetovej fame." „Chinaski maj 30 000 views u videa, ale vyprodaj O2 Arénu. (...) Internetovej fame nemá s reálným nic společného." Reálná je tedy sláva koncertů, sláva lidí, kteří si přijdou hudebníka poslechnout. A to přeci Adam od začátku chtěl, „hrát, až se z něj bude kouřit". I „rádia mají svoje testování a ty jsou úplně rozdílný. Hele, kolik různých raperů má tak 4 miliony views u videa, ale znamená to, že hedlajnou festivaly v Čechách? Nebo znamená to, že jim přijde 10 000 lidí na koncert?" Hudebník musí pořadatele přesvědčit, aby ho na festival vzali, a to dokáže jen, když je

profesionální, solidní, pracovitý a dokáže doložit, že na jeho koncerty lidi chodí. Velice podstatné ale také je mít kontakty.

4.5.3 Showbyznys jako uzavřená společnost

„Jádro“ hudebního showbyznysu v České republice, které prý lze pěkně pohromadě vidět například na předávání hudebních cen Slavík, podle Adama tvoří 400 až 500 lidí od hudebníků přes bulvární novináře až po vydavatele. „Je to hodně uzavřené svět. Je těžký se do něj dostat. (...) ale on se o to vlastně nikdo moc nepokusil. Takhle, pokusil se o to třeba Tomáš Klus a tomu se to podařilo.“ Adam je z hudebnické rodiny. Už v době, kdy byl součástí Colorblinds, měl možnost hrát „v Lucerně pro Václava Havla, když zemřel“ nebo na velkém festivalu United Islands. Kromě toho, že byli mladí a šikovní, zapracovala hlavně „šeptanda“. Větší akce a koncerty pořádá „pár lidí, (...) který mezi sebou komunikují, takže v podstatě už potom to bylo jednodušší.“ Prakticky vše funguje na kamarádké bázi a Adam měl tu výhodu, že v tom vyrůstal: „Vlastně i díky bráchovi a ségře jsem se pohyboval v tom uměleckém prostředí už od malička, takže ty lidi mě nějakým způsobem znali a tu kapelu slyšeli a měli šanci na to zareagovat nějakým způsobem.“ V showbyznys si ale člověk také musí dávat pozor na to, s kým spolupracuje. „Najednou jsem si musel začít vybírat, s kým co dělám. Naučit se důvěřovat lidem.“ Přesněji ale řečeno se musel naučit, kterým lidem důvěřovat: „Když někomu svěříš do rukou část svého projektu, musíš být přesvědčenější o tom, že je pro to správnější. (...) bylo spousta divnejších lidí, který se okolo nás, třeba i za Colorblinds, ochomejtli. Mě oslovují různý pochybný...“

4.5.4 Propagace

Kontakty ale nejsou všechno a i dobré známé musí hudebník přesvědčit, že na něj dorazí fanoušci. Že by si kvalitní hudba našla svého posluchače bez propagace Adam nevěří: „Tomu upřímně nevěřím. Jsem rád, že někdo má tu představu takhle krásnou, ale takhle prostě to není. Takhle to nefunguje v reálném světě. (...) Pokud udělám dobrou písničku, tak je potřeba ji tlačit, pokud chci, aby se chytla.“ V dobách Colorblinds prodávali lístky po kamarádech a „dávali srazy v obchodcích“. Důležitou roli hrál také facebook, což hraje i nyní. „Sociální sítě jsou zásadní, vždycky. Mám na nich nejvíce lidí, takže to má větší dosah virálně (tj., že informace šíří dál a dál sami fanoušci jeden na druhého - jako vir, pozn. aut.)“ Vedle sociálních sítí využívá i billboardy. Důležité také je, aby hudebníka hráli v rádiích: „[Musíš ty rádia] přesvědčovat o tom, že stojí za to, aby tu písničku nasadili. (...) rádia pořád hrajou. Tady (v OC Paladium, pozn. aut.) všude, v každém obchodě, kterej vidíš. Tady v tomhle obchoděku hraje nějaký rádio, v autech, ve výtahu, v samošce, všude. Ty rádia jsou obrovská síla. Jsou pořád zásadní a mnohem zásadnější, než internetovej fame.“ Pokud ale písnička nemá „své kouzlo,“ nezachrání ji ani největší propagace na světě.

4.5.5 Firma, která musí vydělávat a bavit

Všechny výše zmíněné charakteristiky fungování projektu Adam Mišík a potýkání se s prostředím showbyznysu nutně musí směřovat k výdělku (byť rozhodně není zdaleka jediným motivem tvorby). Vydavatelství se musí vyplatit hudebníkovi financovat desky, hudebník musí mít z čeho zaplatit spolupracovníky, kapelu a sám si udržet „nějaký životní standard“. Popová deska stojí 100 až 150 tisíc korun. Desky ale prý skoro nikdo nekupuje (byť jde o řádově vyšší prodeje, než v případě Floexe, nemluvě o hudbě prodejích hudby umělecké) a na nákladný provoz firmy by zdaleka nestačil. Jak už v textu zaznělo, hudba je pro Adama asi 60 % aktivit

pod značkou, vedle toho dělá v reklamách nebo vystupováním v televizních pořadech (v pozici moderátora) - to je pro něj primární výdělek. „Hudba na to nestačí nebo vyloženě jenom pár lidem jo, ale to bysme spočítali na prstech jedné ruky. (...) v devadesáti procentech kapel, co znám, tak dělají ještě něco jiného. Tu hudbu mají jako poloviční práci.“ Například videoklipy Adam platí také pomocí reklamy v nich obsažené, pomocí tak zvaného product placementu: „Je to dobrá věc. Ten klip se musí z něčeho zaplatit. Tři sekundová nevinná vložka umožní udělat klip, to je super.“ Hlavní výdělek jde Adamovi z koncertů. Za jeden se částka pohybuje v řádech desítek tisíců, je ale samozřejmě nutné odečíst náklady, které nejsou malé, vzhledem velikosti organizačního týmu, důrazu na show a velikosti takových koncertů. Ke konkrétním číslům jsme se ale nedostali. Když hraje bez kapely, jen sám s kytarou, jsou náklady mnohem nižší a tedy výdělek vyšší, ale jeho hudba si show žádá.

V pop music dnes prý jdou výdělky hlavně z koncertů. Koncerty, rádia a v menší míře prodej desek - to jsou přímé hudební výdělky, z prodeje lístků nebo cédéček a tantiémové výdělky, které živí celou firmu. Tantiémy dostávají skladatelé, textaři, vydavatelství, management, interpreti... Jde o zajímavý propletenec, kdy velká skupina lidí pracuje na projektu, který zajišťuje jedna mediální postava. Aby její písně hráli v rádiích, musí mít úspěch a kontakty, aby měla úspěch a kontakty, musí se o ní vědět (také z rádií). Aby mohla natočit videoklip, který napomáhá dostat hudebníka mezi lidi, musí mít firma zájem o product placement, aby měla zájem o produce placement, musí mít postava úspěch. Aby se lidé v rámci projektu Mišík ufinancovali, musí lidé chodit na koncerty, aby chodili na koncerty, musí dobře fungovat propagace, pravidelně zásobovat posluchače materiálem a hudba musí být pro velké množství posluchačů přitažlivá. To si ale žádá peníze na dobré hudebníky, skladatele a management a ti do toho půjdou za předpokladu, že má podle nich projekt potenciál oslovit hodně lidí.. Jde tedy o velice profesionalizovanou a sofistikovanou síť vzájemných vztahů, kde její fungování zajišťuje pravidelný přísun financí, které v podobném měřítku dokáží projekt ufinancovat a od toho se odvíjí i mnohá dílčí rozhodnutí, která zde zazněla. A autorské právo vytyčuje mantinely hřiště, v rámci kterého se to vše odehrává a díky němu také z velké části odehrávat může.

IV. DISKUZE A ZÁVĚR

Cesta Adama Mišíka, Ivana Kurze a Tomáše Dvořáka se nejen v hudebním světě ubírala a stále ubírá specifickou cestou. Každý je jinak starý, má za sebou jiné zkušenosti, vzdělání a zastává trochu jiné postoje, které vztahuje k odlišnému hudebnímu světu. Při komparaci výstupů případových studií a následnému čtení této komparace je potřeba to mít stále na paměti. Rozhovory byly polostrukturované. To, že jeden informátor akcentuje určité téma, které u zbylých dvou informátorů třeba ani nezazní, nemusí nutně znamenat, že pro ně není podstatné, že na ně nemají názor. Stejně tak dobře totiž může jít o důsledek toho, že jsme se během konkrétních rozhovorů k danému tématu přirozeným plynutím rozhovoru (směřovaném tematickými okruhy) nedostali a nepřišlo nám zrovna v tu chvíli na mysl je tematizovat.

1. Co je hudba

1.1 Hudba znělá a dokončitelná

Ve všech třech případových studiích jako první zazněl věcný popis hudby, kdy hudba je informátory chápána skrze akustické projevy. Skrze tyto akustické projevy není problém ji popsat a právě popis těchto akustických projevů je dokladem autorství dané skladby. Hudba je pro všechny informátory také dokončitelná a v této fázi získává svou výslednou podobu, ač to nezamezuje jejím případným pozdějším úpravám. Výslednou fázi spojují s pocitem „plnosti“ dané skladby, kdy tato skladba je v nejlepší možné podobě, kterou jí hudebník může v danou chvíli vtisknout - ať už skrze své aktuální schopnosti, což akcentuje Ivan Kurz, nebo díky těžce popsitelné chemii mezi jednotlivými prvky skladby, jak o tom mluví Tomáš Dvořák a Adam Mišík. Výsledná podoba skladby je pro informátory jedním z cílů tvorby a záznam výsledné podoby můžeme ve všech případech vnímat jako jakýsi hraniční kámen mezi procesem tvoření a výslednou skladbou. U pana Kurze tento kámen spíše reprezentují sepsané partitury. Adam jako jediný zmiňuje hudbu striktně jako fyzickou věc a vyjadřuje přání, aby to tak začalo vnímat více lidí, což souvisí s jeho pojetím hudby jakožto díla přirozeně obchodovatelného v rámci trhu (proti čemuž by nejspíš nenamítal nic nikdo z informátorů, Adam ale vnímání hudby jakožto součásti obchodu akcentuje mnohem více, než zbylí dva informátoři). V Adamově popisu zaujímá hudba pozici jen jedné z částí většího celku. Hudba je důležitým cílem, ale ne zdaleka jediným, protože nemůže být způsobem, který on reprezentuje, tvořena bez profesionální propagace, práce s médii a fanoušky a bez patřičně velkolepé show (bez které hudba na koncertech zdaleka není kompletní) nebo obchodního umění (což nepopírá akcent na kvalitu hudby tak, jak ji Adam vnímá, ani jeho pozitivní vztah k hudbě). Každý z informátorů se o tvorbě hudby alespoň jednou vyjádřil jako o řemeslném díle daného hudebníka.

1.2 Improvizace a jedinečnost okamžiku

Tomáš Dvořák v této souvislosti zmiňuje relativitu dokončenosti skladby, kdy tato může být záměrně nedokončená, ale tím fakticky hotová. Také mluví o improvizaci a záměrné nahodilosti a neopakovatelnosti některých svých děl. Oproti tomu Ivan Kurz má rád své dílo pod kontrolou, improvizaci nevyhledává a nahodilého konkrétně na malé aleatorice mnoho nevidí. I přes výše zmíněné se ale Floex ztotožňuje s představou hudby jakožto časoprostorově zakotvitelného díla. Rozdíl můžeme hledat v opakovatelnosti, kterou umožňuje studiový záznam, a neopakovatelnosti, kterou reprezentuje například Mišíkův koncert nebo Dvořákovy improvizací instalace. Onu neopakovatelnost nijak netematizuje Ivan Kurz. Můžu jen hádat, že

je to snad zčásti díky preciznosti provedení, kterou si žádá umělecká hudba. Vždy ale dílo můžeme přiřknout konkrétnímu místu a v konkrétním čase. Tomáš Dvořák toto pojetí nejvíce subjektivizuje a nejvíce do něj zapojuje samotného posluchače, kdy ten onu jedinečnost prohlubuje.

1.3 Vliv společnosti

Vliv na podobu hudby více méně všichni informátoři přiznávají také společnosti. Nejméně Adam, nejvíce Tomáš Dvořák, který mluví o kulturních zvycích a historické zkušenosti a vyjadřuje se v tom duchu, že je určitým způsobem determinována podoba jeho chápání hudby, což lze přičíst jeho zájmu o mimoevropské hudební kultury. Stejně tak o současném stavu mluví jako o jednání v rámci systému, ke kterému se musí nějak postavit. Všichni tři informátoři tento současný stav po svém vnímají, v zásadě ho ale všichni přijímají s tím, že, tak to je a dál se tím zabývat by k ničemu moc nevedlo. Snad jen Tomáš Dvořák v omezené míře daný „systém“ nepřijímá plně (nebo prý alespoň přijímat nechce) a to svou snahou o „nezávislost“. Zajímavé je, že Adam přiznává společnosti jen malý vliv na podobu své hudby, v rozhovoru se ale několikrát vyjadřuje v tom smyslu, že je potřeba hledět také na hudební preference posluchačů. Pro Adama je hudba, zdá se, především prostředkem růst. To je jeden z jím nejčastěji opakovaných motivů. Být větší, lepší, růst a dokázat víc a ve větším měřítku. A to samozřejmě jako motiv tvorby nefunguje bez publika, bez společnosti.

1.4 Zvuk, text a obsah

Posluchače do svých úvah zapojují všichni informátoři, co se týče obsahu skladby. Obsah podle každého z informátorů skladba nese. Při tematizování formy, která je nositelkou obsahu, jde pro Ivana Kurze a Tomáše Dvořáka téměř výhradně o zvukovou složku a práci s ní (tzn. o specifické postupy), Adam akcentuje také text. Tomáš explicitně mluví o témbrových vlastnostech, jejichž změnou dochází i ke změně obsahu. Výklad obsahu je pro informátory více či méně subjektivní. Můžeme ho rozlišit na obsah, který se hudebník snaží do díla vtisknout a na obsah, který si přeloží daný posluchač. Ivan Kurz v této souvislosti mluví o tom, že hudebník vymezí prostor možných interpretací. Adam Mišík je v tomto ohledu, jakožto i v dalších, přímočařejší a obsah spíše spojuje s událostí, kterou daní posluchači prožívají - když je zábava, pustí zábavnou píseň, když je smutek, tak jinou tomu adekvátní. On sám skladbu prý plní zkušenostmi svého života a popisem životních událostí, není ale výhradním autorem svých textů. Tomáš a Ivan Kurz se o obsahu vyjadřují v tom smyslu, že jde o množinu, která nemá lineární průběh. Tomáš k tomu dodává, že vydělením pouhého fragmentu se obsah ztrácí.

Pro všechny informátory je obsahem především emoce, pocit a otisk autora. Tomáš Dvořák a Ivan Kurz k tomu ale mluví také o hodnotách, které s sebou hudba nese (a v případě Adama vlastně také, když mluví o pozitivním vlivu, který může mít jeho hudba na posluchače, byť spíše v rovině emocí). Ivan Kurz hodnotu hudby vnímá jako podstatnou pro národ, s Floexem oba tematizují vliv hudby na kultivaci člověka po kulturní stránce a Tomáš si v této souvislosti trochu zoufá nad (ne)kultivovaností českého posluchače oproti západním zemím. Hudba a její obsah jsou nositelem prestiže hudebníka. Tomáš mluví o prestiži v rámci alternativní scény, ale i o jakési hrdosti na sebe sama. Adam v tomto ohledu mluví o rozdílu mezi profesionální produkcí a amatérskou, kdy profesionální je díky své preciznosti a důslednosti hierarchicky na vyšší úrovni. Ivan Kurz tematizuje obtížnost provedení a právě přínos pro kulturu, kdy, zdá se, tyto dvě spolu úzce souvisí. Adam Mišík mluví o určité

zodpovědnosti, kdy jeho hudba, image a celkově mediální obraz může být inspirací pro jeho posluchače a i s ohledem na to získává jeho hudba podobu.

2. Kde hledat autorství

2.1 Autorství fyzické věci

Myšlenka autorství díla je pro všechny tři informátory něco přirozeného. Dílo chápou jako svůj výtvor, ať už je ovlivňovaný společností a kulturou, nebo není. Adam Mišík autorství netematizuje v jiné souvislosti, než po věcné stránce, jako nástroj, který hudebníkům zajistí výdělek za jejich tvrdou práci. V tomto ohledu se všichni tři informátoři ztotožňují s posuzováním autorství skrze formální akustické charakteristiky písně, stejně tak chápou hudbu (každý samozřejmě v jiné míře) v předmětném slova smyslu: cd je obchodovatelné, stejně jako partitury, byť všichni uznávají, že hudba se prodává velice málo, v případě umělecké hudby se partitury neprodávají prakticky vůbec.

2.2 Podpis a autenticita

Ivan Kurz, Tomáš Dvořák a do určité míry i Adam Mišík se v rozhovorech vyjadřují také o podpisu hudebníka. Nikdo z nich ale nepokládá za možné a přínosné toto postihovat autorským právem. Postupy prý kopíruje kde kdo. Pro Tomáše toto degraduje hudebníkovu tvorbu, která kvůli tomu nikdy nebude společností, respektive komunitou v rámci alternativy, uznávaná a úspěšná – ne snad nutně proto, že by byl hudebník odhalen. Taková tvorba ale nevychází z autora, není „autentická“ a tím je nutně horší. Nápodobou podle Tomáše není možné obsáhnout vše, co činí „autentickou“ hudbu osobitou. Něco jiného je ale nápodoba vědomá a přiznaná, která má hlubší umělecký smysl. Tu Tomáš uznává. Ivan Kurz chápe podpis jako přirozenou stereotypizaci postupů daného hudebníka, která, když je úspěšná, stane se ostatními přejímanou a v podstatě tak pomáhá utvářet žánry a dobové styly. Je pro něj například přirozené tyto postupy napodobovat ve filmové hudbě, když se potřebuje odkázat na konkrétní situaci, dobu nebo místo dané filmové scény. V případě striktně užité hudby, jako je ta hollywoodská, mluví o tak nepatrné hodnotě jejich postupů, že nemá smysl se jí v tomto ohledu vůbec zabývat. Adam Mišík nápodobu chápe jako do určité míry něco přirozeného, kdy například určitá harmonie jednoduše funguje a tak jí využívá více hudebníků. Úspěch hudebníka ale závisí na tolika i nehudebních faktorech, že nápodobou daný člověk nemá zdaleka vyhráno.

2.3 Autorské právo, tedy právo kontroly

Floex autorské právo chápe předně jako prostředek kontroly. Je pro něj velice podstatné mít přehled o tom, co se s jeho dílem děje po zveřejnění. Autorské právo mu dává svobodu rozhodovat, kdy ho využije on sám a kdy ho poskytne ostatním (to si od autorského práva slibuje). Autorství, respektive vlastnění majetkových práv k dílu, je důležitou součástí jeho identity nezávislého tedy alternativního hudebníka. Ivan Kurz autorské právo také vnímá jako prostředek k uchránění své svobody jakožto hudebníka, navíc ale mluví o svobodě kultury jako takové, která je chráněna před asimilací, například ze strany jiných kultur, než je ta Česká. Autorské právo jako prostředek kontroly pro něj znamená hlavně předpoklad, že může mluvit do dostatečně autentického provedení jeho autorské skladby po stránce nástrojové, ale i po stránce kontextu užití díla. To mu ale autorské právo nezajistí a ani OSA nic takového nehledá. Ba naopak – při podpisu běžné smlouvy o členství nebo zastupování v OSA si nárokuje výhradní

právo užití hudby povolovat bez potřeby souhlasu hudebníka. Tomáš Dvořák v tomto ohledu prý vyjednal s OSA individuální smlouvu a tím si kontrolu udržel.

2.4 Komerčnost díla jako kontext

Tomáš Dvořák vnímá jako prakticky jediný důležitý kontext užití to, jestli je dílo někým užito za komerčním nebo nekomerčním účelem. Tento motiv můžeme připsat všem informátorům, byť nejméně ho zmiňuje Adam. Jakmile je dílo někým nárokováno pro nekomerční užití, kladou informátoři mnohem menší důraz na kontrolu. Každý ale z trochu jiného důvodu. Pro Adama je kontext užití nejméně podstatný. Všechna rozhodování v tomto ohledu rád přenechá na OSA. Nechce si nárokovat kontrolu nad dílem, které vyslal do světa. Důležité je jen to, zda za využívání svého díla třetí osobou dostane patřičně zapláceno (a je jen na třetí osobě, jestli skladbu upraví do podoby, kterou ocení posluchači). Proto pro něj není příliš důležité, když někdo dílo využívá nekomerčně - nikdo díky ní nevydělává, a tak tedy ani on nemá prý potřebu vydělávat. Je zajímavé, že hledisko komerčnosti užití díla nezohledňuje autorské právo. Ani OSA nehledí na to, zda dané dílo provozovateli vydělává a tantiémy vymáhá i u nekomerčních akcí a úprav. Nikdo z informátorů toto ale, zdá se, neví. Tomáš Dvořák kontext komerčnosti užití tematizuje obecně ze stejných důvodů, proč chce být nezávislý – nemá důvěru ke komerčním záležitostem a rád podpoří nezávislé hudebníky.

2.5 Kodifikované autorské právo a OSA

Kodifikované autorské právo vnímá jako problematické jen Tomáš Dvořák. V OSA je prý jen proto, aby tento svaz nepřerozděloval ostatním hudebníkům i výděly, které patří jemu (Ivan Kurz o stavu, kdy hudebník není pod OSA, mluví jako o situaci, kdy hudebníkovi nemůže OSA pomoci). OSA vnímá za zbytečnou a má za to, že i bez ní by hudebníci bez problémů fungovali. Na druhou stranu ale kvituje postupné rozvolňování, ke kterému prý poslední roky dochází. Neztotožňuje se s poplatky za provozování hudby, s nahlašováním playlistů, s poplatky za prázdná média ani s přenosem majetkových práv a možností tyto práva dědit po smrti autora. Bez všech těchto výdělků by měl být hudebník podle něj schopen se uživit. Jen skladatelé umělecké hudby by měli být patřičně odměňováni za provozování jejich skladeb, protože nemohou být zároveň interprety a za koncerty se platí pořadatelům. V tuto chvíli je dobré připomenout, že provozování moderní umělecké hudby je podle Kurze stejně nevýdělečné, jako psaní partitur a celý tento hudební žánr stojí na grantové podpoře. Adam Mišík kodifikované autorské právo přijímá bez výhrad jako legitimní. Jde prý o jediný prostředek, aby hudební průmysl mohl fungovat. Ivan Kurz také nemá výhrady. Autorské právo a fungování OSA vnímá jako jediné zastání autora, bez kterého by autor umělecké hudby nedosáhl ani na to málo, co díky tantiémům vydělá.

2.6 Pirátství

V otázce pirátství zaujímá Ivan Kurz a Tomáš Dvořák smířlivý postoj. Posluchač by si měl sice uvědomit, že za hudbu by se mělo platit, Tomáš ale explicitně říká, že by rozhodně stahování nemělo být kriminalizováno. Kurz v této souvislosti mluví o tom, že je přeci jen podstatnější kulturační vliv hudby na mládež, než její výdělečnost a v případě takové situace (kdy daný mladý člověk na hudbu nemá), ať je mu raději přístupna zadarmo než vůbec. Adam Mišík oproti tomu zastává názor, že by se mělo trestat za krádež hudby mnohem razantněji. Na hudbu má prý každý a mělo by být už součástí výuky dětí, že hudba je fyzická věc, za kterou se platí. Všichni tři informátoři vnímají to, když někdo platí za hudbu, jako vyjádření respektu k

hudbě a hudebníkovi samému. Mnohem více než piráti vadí Tomášovi princip, kdy někdo užije jeho skladbu, aniž by ho uvedl jako (spolu)autora. Ivanu Kurzovi víc než piráti vadí provozovatelé, kteří ve velké míře neplatí poplatky.

3. Býti hudebníkem

Každý z oslovených informátorů se tedy s autorskoprávním prostředím potýká jinak a v otázce autorství akcentuje trochu jiné motivy. Jejich reálné každodenní potýkání se s mechanismy, které s sebou nese autorské právo, můžeme rozdělit do XX základních tematických okruhů

3.1 Byrokracie

Autorské právo je právní rámec a v tomto ohledu s sebou nese nemalé množství byrokracie. Ani jeden z hudebníků ale nepovažuje byrokracii spojenou s autorským právem za náročnou na čas nebo nějak omezující. Nejméně tematizoval administrativní zátěž (v obecném slova smyslu) Ivan Kurz. Tomáš a Adam oproti tomu vnímají jako časově velice náročnou komunikaci. Tomáše v tomto ohledu časově nejvíce zatěžuje komunikace s kluby, pořadateli a kapelou, s níž koncertuje. Projekt Adama Mišíka nesestává jen z hudby (hudební část prý zabere 60 % jeho aktivit), a tak má neustálá jednání a musí stále něco domlouvat. Svůj den má naplánovaný na hodiny a administrace, zejména komunikace, mu zabere 30 - 40% veškerých činností, což je víc, než udává Tomáš Dvořák (ten mluví o 1/3 času věnovanému administrativním, převážně organizačním záležitostem). Je zajímavé, že Adam mezi výhody své cesty řadí profesionalizaci projektu, respektive firmy, a také to, že hudebník pod velkým labelem má oproti nezávislým hudebníkům jednodušší život právě i v otázkách administrativy. Zde se to ale nepotvrzuje. Když odečteme organizační povinnosti, které u Adama zaberou nehudební aktivity, pořád jsou, subjektivně vzato, s Tomášem přibližně na stejné časové dotaci, a to Tomáš sám spravuje web s hudbou, propagaci a další. Pravdou ale je, že těmto otázkám, jakožto například i kontaktu s médií nevěnuje tolik času a u Adama komunikační zátěž roste s počtem lidí, zainteresovaných do jeho projektu.

3.2 Propagace

S největší důsledností přistupuje k propagaci Adam Mišík. Na rozdíl od Tomáše Dvořáka nezastává názor, že kvalitní hudba si dříve nebo později najde své posluchače. Je potřeba ji dostat do rádií, je potřeba dělat videoklipy, je potřeba hrát na festivalech. Být vidět, být slyšet a pečlivě promyslet to, co je vidět a slyšet. Pro Adama je i v tomto ohledu nutná maximální profesionalizace vedení propagace a promýšlí ji v rámci celého týmu. Tomáš s Adamem sdílí názor ohledně podstatné role sociálních sítí, které oba vnímají jako nejdůležitější nástroj komunikace s fanoušky a prostředek, jak k nim svou hudbu dostat. Motiv co největší poslechovatelnosti je patrný u všech tří informátorů, velký rozdíl je ale v tom, kdo volí jaké cesty za účelem zvýšení poslechovatelnosti a kolik do nich kdo vkládá energie - jak podstatné to pro koho je. Nejméně se v tomto ohledu angažuje Ivan Kurz. Sociální sítě nezmiňuje vůbec. Jen čas od času prý poskytne rozhovor pro některé z hudebních periodik. Propagaci v tomto ohledu velice pravděpodobně nahrazují osobní vazby v rámci komunity okolo umělecké hudby.

3.3 Osobní vazby

Nehledě na to, zda danou hudbu informátoři dělají na zakázku nebo „pro sebe,” všichni shodně staví hudební vazby do osobní roviny. Ivan Kurz prý hudbu pro film, tedy na zakázku, dělá jen ze známosti a pro kamarády, Tomáš Dvořák by neskládal soundtracky pro společnost

Amanity Design, kdyby to nebylo nezávislé studio, neměl s nimi kamarádské vztahy a on neměl v tvorbě absolutní volnost a Adam Mišík si prý pečlivě vybírá, s kým spolupracovat, protože tím danému člověku dává velkou důvěru. O členech svého týmu mluví jako o dobrých přátelích, kterým plně věří. Osobní vazby podle dat z rozhovoru hrají velkou roli v rámci celého showbyznysu, který je uzavřeným světem propletence právě těchto osobních vazeb. Adam zdůrazňuje nutnost jednat s každým pokorně - se zástupci rádií, kde chce mít desku, s pořadateli festivalů a dalšími, protože osobní vazby jsou v posledku to, co o případném nasazení rozhoduje. Vyzdvihováním osobních vazeb se Ivan Kurz a Tomáš, myslím, snažili během rozhovoru opakovaně zdůraznit, že motivace jejich tvorby není komerční, chtěli se od tohoto hlediska do určité míry distancovat. Adam také zdůrazňuje, že ho tvorba baví a to nejen kvůli výdělku – on sám vlastně nepovažuje výdělečnost hudby za nijak vysokou. Světu peněz se zdaleka nestrání tak, jako zbylí dva informátoři.

3.4 Vztahování se ke komerční tvorbě

Své postoje a hudební chování ve vztahu ke komerčnosti tvorby nejvíc explicitně tematizuje Tomáš Dvořák. Odstup od korporátního světa, reklam, velkých firem a vydavatelství pro něj symbolizuje součást oné svobody nezávislého hudebníka, respektive svobody rozhodovat o své hudbě a svých krocích. Dá se předpokládat, že jeho postoj má prvopočátky v práci pro reklamní agentury a v špatné zkušenosti s vydavatelstvím, které vlastní exklusivní autorská práva na jeho první desku (a ze stran dalších vydavatelství, které se o totéž pokouší zas a znovu). Obojí se odehrálo v době, kdy se svou hudbou zdaleka neužíval, a tedy pro něj bylo mnohem obtížnější udržovat kýžený distanc tvorby od komerčních hledisek. Ivan Kurz se ke striktně užití hudbě nemá potřebu příliš vyjadřovat. Současnou populární hudbu neposlouchá. S určitým despektem se ale vyjadřuje k hudbě hollywoodské, kdy tato, zdá se, nedosahuje dostatečných kvalit, aby si ji mohl vážít, respektive smysl jejího tvoření nestojí na hodnotách, které sdílí. S byznysem s hudbou se nejvíce ztotožňuje Adam Mišík. Hudbu tvořit a poslouchat je pro něj především zábava, která neztrácí hodnotu, pokud je tvořena přímočaře a zapamatovatelně tak, aby oslovila co největší počet posluchačů. Komerční hledisko vnímá jako přirozené a úzce to souvisí s jeho názorem, že hudební projekt je firma, která vyrábí produkty. On sám tedy propojení obchodu a hudby jako komodity na trhu přijímá. Stejně tak tedy nemá problém s vystupováním v reklamách nebo užitím hudby pro komerční účely nehledě na kontext – pokud je patřičně zaplácena.

3.5 Výdělek

Ať už se informátoři ke komerčnímu využití hudby staví více či méně přívětivě, je nutné říct, že bez fungování v rámci trhu by si nemohli hudbou vydělávat, což chtějí alespoň do určité míry všichni tři. Výhradně hudbou si možná trochu překvapivě vydělává jen Tomáš Dvořák a to díky vysokým prodejům her od Amanity Design, ke kterým skládá soundtracky, a uspokoivým prodejům cédéček Floexe (v tomto ohledu je slovo „uspokoivým“ nejvíce subjektivní, co to jen jde. Adam Mišík se například s novou deskou umístil na druhém místě prodejnosti v ČR, ale přesto je k výdělkům skeptický a mluví o umírání prodeje nosičů. Pravdou také bude, že jeho náklady spojené s tvorbou desky a propagací budou velice pravděpodobně mnohem vyšší, než Floexovy). Prakticky nulový příjem pro Tomáše znamenají koncerty, které bere jen jako příležitost dostat se do přímého kontaktu s fanoušky a často je v podstatě dotuje z jiných příjmů. Oproti tomu Adamovi vydělávají koncerty v řádech desítek tisíc korun (mínus náklady) a jsou pro něj hlavním hudebním zdrojem příjmů. Naplno ale využívá všech prostředků

výdělku, které mu autorské právo poskytuje. Tantiémy z jeho hudby a jejího provozování totiž musí uživit velké množství lidí, kteří pracují přímo pro něj nebo pod vydavatelstvím, a nepřímo samozřejmě také provozovatele rádií a pořadatele festivalů, protože na akce, které hudba Adamova formátu cílí, je kvůli nákladnosti nutné dostat hlavně kapely, které pro změnu přitáhnou co nejvíce lidí. Díky autorskému právu a všem tantiémovým výdělkům, které poskytuje, může projekt Adam Mišík, stejně jako jiné podobné projekty, fungovat a generovat potřebný zisk. Svět Ivana Kurze je v tomto ohledu zdánlivě finančním příležitostí, které poskytuje autorské právo, nejdále. Autorské právo má v případě Ivana Kurze mnohem více symbolickou než jinou hodnotu. Náklady se z výdělků z koncertů, z prodeje partitur ani z tantiémů zkrátka nezaplátí a hudebník se z nich neuživí. Ač se OSA při přerozdělování skladatele umělecké hudby snaží zvýhodnit, cílová skupina posluchačů je zkrátka příliš malá a autorské právo v tomto ohledu „patříčnou“ odměnou za intelektuální snažení. Bez té drobné částky, která ale hudebníkům z OSA přichází, by situace skladatelů umělecké hudby byla ještě komplikovanější - příjmy se pohybují řádově níže, než u ostatních dvou informátorů a o to víc znatelná je i sebemenší změna.

3.6 Autorské právo jako koncept

Autorské právo v hudbě spoluutváří prostředí, které nabízí hudebníkům možnost žít se svou tvorbou. Do diskursu tím vnáší myšlenku hudby jako směnitelné komodity, kterou lze pro tyto účely popsat skrze formální akustické projevy a která hudebníkovi vydělává v rámci trhu. Výdělečnost hudebníků, postavena na autorském právu, stojí na tržních mechanismech nabídky a poptávky, kdy hlavním hlediskem tvorby takového produktu v rámci trhu může být jen a pouze co největší prodej. Jak se ale ukazuje, autorské právo zdaleka nehomogenizuje způsob, jakým se k jeho mechanismům jednotliví členové společnosti postaví.

Každý z mých informátorů od svého vztahu k autorskoprávnímu prostředí do určité míry odvíjí své hudební chování: jeden toto prostředí využívá k maximalizaci zisku z jím vytvořeného díla (což zdaleka neznamená, že svou hudbu nedělá i s ohledem na jiné motivy). Pro zbylé dva je autorské právo především prostředkem uznání jejich intelektuálního snažení a zárukou svobody s ním nakládat a nad jeho užitím rozhodovat (což autorské právo umožňuje jen do určité míry skrze majetková práva, představa absolutní kontroly je v době internetu a globalizace přinejmenším naivní a autorské právo, byť do určité míry mezinárodní, v tomto hudebníka nespasí) - i jim ale autorské právo poskytuje možnosti vydělávat hudbou, ač jich zdaleka nevyužívají tak cílevědomě a důsledně. Tam, kam autorské právo nedosáhne z důvodu příliš abstraktní argumentace (kopírování podpisu nebo nápadu), tam alespoň v případě Tomáše Dvořáka a Ivana Kurze roli autorského práva zastane prestiž v rámci komunity, kdy (nepřiznaně) kopírující hudebník je společensky znemožněn. Vedle toho ten, který kopíruje, nejspíš nebude tak talentovaný, protože kopírují jen ti, kteří nemají na to být jedineční (v očích Tomáše).

Adam Mišík komerční hledisko, které s sebou autorské právo nese, přijímá za přirozené a hodnotu hudby komerčnost titulu v jeho očích nesnižuje. Tomáš Dvořák se od hudby dělané za účelem výdělku snaží distancovat, Ivan Kurz je do určité míry stranou tohoto světa (ač považuje finanční ohodnocení za velice podstatné, protože důležitost hudby pro společnost potvrzující). Komerčnost je ale pro všechny tři informátory hledisko, které pro ně v otázce dodržování autorského práva hraje velkou roli, nehledě na to, že autorský zákon otázku

(ne)komerčních motivů užití netematizuje. Koncept autorského práva tvoří systém, který je svou samotnou existencí „nutí“ k němu zaujmout nějaký postoj a ovlivňuje tak jejich hudební chování. Komerčních motivů užití netematizuje. Koncept autorského práva tvoří systém, který je svou samotnou existencí „nutí“ k němu zaujmout nějaký postoj a ovlivňuje tak jejich hudební chování.

Seznam použité literatury

- BOURDIEU, P. (1998): *Teorie jednání. 1. vyd.* Praha: Karolinum.
- FRITH, S., STRAW, W. a STREET, J., eds.(2001): *The Cambridge Companion to Pop and Rock.* Cambridge: Cambridge University Press.
- GEERTZ, C. (2000): *Interpretace kultur: vybrané eseje.* Praha: SLON.
- HENDL, J. (2005): *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace.* Praha: Portál.
- HEŘMANSKÝ, M. a H. NOVOTNÁ. (2009/2010): *Úvod do společenských věd. Úvod do společenských věd. Úvod do společenských věd.* Vybrané prezentace v rámci e-learningového metodologického kurzu. [online]. Praha: FHS UK.
- JOHNS, A. (2013): *Piráctví: Boje o duševní vlastnictví od Gutenberga po Gátese.* Brno: Host.
- JURKOVÁ, Z. a kol. (2013): *Pražské hudební světy.* Praha: Karolinum.
- KONOPÁSEK, Z. (1997): *Co si počít s počítačem v kvalitativním výzkumu.* Biograf 12.
- MERRIAM, A. P. (2005): *Antropologie hudby.* Z angl. orig. *The Anthropology of Music* (Evantson: Northwestern University Press, 1964) Přel. Mikoláš Boháček. Nепublikovaný bakalářský překlad, FHS UK.
- MERWE, P. v. d. (1989): *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music.* Oxford: Clarendon Press.
- NOVÝ J. (2011): *Muzikantův průvodce byrokracií.* Praha, SAI.
- Rice, T. (2003): „Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography“. *Ethnomusicology* 47 (2): 151-179.
- SILVERMAN, D. (2005): *Ako robiť kvalitatívny výskum.* Bratislava, Ikar.
- SOKOL, J. (2007): *Moc, peníze a právo: esej o společnosti a jejích institucích.* Plzeň: Čeněk.
- SIRON, J. (2004). "Musique Savante (Serious music)" in *Dictionnaire des mots de la musique.* Paris: Outre Mesure.
- YIN, R. K. (2014): *Case study research: design and methods. 5th ed.* Los Angeles: Sage

Elektronické zdroje:

- <http://www.zakonyprolidi.cz/>
- <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/272088-us-obchodnik-nemusi-platit-autorske-poplatky-za-hudbu-v-prodejne/>
- <http://www.jamendo.com/>
- <https://www.facebook.com/svazautoru>
- <http://www.pirati.cz/hudba>
- <http://www.csfd.cz/tvurce/65841-ivan-kurz/>
- <http://www.musica.cz/skladatele/kurz-ivan.html>
- http://katedraskladby.hamu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=73:ivan-kurz&catid=35:pedagogove&Itemid=75
- <http://www.floex.cz/about.php>
- [http://cs.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1%C5%A1_Dvo%C5%99%C3%A1k_\(um%C4%9Blec\)](http://cs.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1%C5%A1_Dvo%C5%99%C3%A1k_(um%C4%9Blec))
- <http://vimeo.com/37920250>
- <http://www.adammisik.cz/#bio>
- http://cs.wikipedia.org/wiki/Adam_Mi%C5%A1%C3%ADk
- http://www.musicandmeaning.net/issues/pdf/JMMart_7_2.pdf
- <http://hisvoice-archiv.node9.org/content/view/full/277>
- <http://info.olsonb.com/index.php?p=pop%20music>