

Živi muzej popularne glazbe: etnografija tribute bendova u Hrvatskoj

Zdunić, Hana

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:803830>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-28**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

HANA ZDUNIĆ

ŽIVI MUZEJ POPULARNE GLAZBE: ETNOGRAFIJA
TRIBUTE BENDOVA U HRVATSKOJ

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

ŽIVI MUZEJ POPULARNE GLAZBE: ETNOGRAFIJA
TRIBUTE BENDOVA U HRVATSKOJ

DIPLOMSKI RAD

Mentor: nasl. prof. dr. sc. Naila Ceribašić

Student: Hana Zdunić

Ak. god. 2020./2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTORICA

nasl. prof. dr. sc. Naila Ceribašić

Potpis

U Zagrebu, 3. 9. 2021.

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. nasl. prof. dr. sc. Naila Ceribašić
2. doc. dr. sc. Mojca Piškor
3. ass. dr. sc. Jelka Vukobratović

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

SAŽETAK:

Tema ovog diplomskog rada obuhvaća kvalitativno istraživanje *tribute* bendova u Hrvatskoj. Prvi dio fokusira se na definiranje termina te analizu znanstvenog i javnog diskursa. Glavna problematika koja se proteže diskursom odnosi se na pitanja o autentičnosti, autorskom pravu i srodnim pravima, stvaranju i propitivanju različitih vrsta identiteta te tributeu kao baštinskom projektu popularne glazbe. Drugi dio posvećen je istraživanju razmjera globalnih razumijevanja glazbenog svijeta tribute bendova, odnosno definiranju „domaćeg“ tributea u odnosu na ukupnu scenu te identificiranju njegovih različitih grana. U trećem dijelu prikazuje se usporedna analiza nastupa i ukupnog djelovanja bendova posvećenih stvaralaštvu Ekatarine Velike (EKV). Posljednji dio rada predstavlja pravni i ekonomski sustav pod kojim djeluju tribute bendovi. U njemu se iznosi detaljan pregled tarifnog sustava temeljenog na Zakonu o autorskom pravu i srodnim pravima te analizira (ne)pravedna uporaba autorske glazbe i utjecaj tribute bendova na lokalno glazbeno tržište.

Ključne riječi: popularna glazba, tribute bendovi, baština, autentičnost, autorsko pravo.

ABSTRACT:

The topic of this thesis includes qualitative research of tribute bands in Croatia. The first part focuses on defining the term and analyzing scholarly and public discourse. The main questions that stretch the discourse relate to issues of authenticity, copyright and related rights, the creation and deliberation on different types of identities, and the tribute as a heritage project of popular music. The second part is dedicated to researching the extent of global understandings of the music world of tribute bands, i.e. defining the „domestic“ tribute in relation to the overall scene, and identifying its various branches. The third part presents a comparative analysis of the performances and overall activities of bands dedicated to the work of the band Ekatarina Velika (EKV). The last part of the paper presents the legal and economic system under which tribute bands operate. It provides a detailed overview of the tariff system based on the Copyright and Related Rights Act, an analysis of the (un)fair use of copyright music and the impact of tribute bands on the local music market.

Key words: popular music, tribute bands, heritage, authenticity, copyright law.

SADRŽAJ:

Zahvala	1
Uvod	2
1. Glazbeni svijet tribute bendova: pokušaj definiranja i pregled literature	10
1.1 Početak, definicija i mjesto unutar popularne glazbe.....	10
1.2 Pregled literature: temeljne odrednice	14
1.2.1 Imitacija, simulakrum i autentičnost.....	15
1.2.2 Rodni i radni identiteti	16
1.2.3 Sjećanje, nostalgija, baština i revival.....	19
2. Globalna razumijevanja: etnografija domaće tribute scene	24
2.1 Okvir i povijest lokalne popularne glazbe	24
2.2 Glasovi sugovornika: preklapanja i odstupanja u percepciji i recepciji lokalne u odnosu na globalnu tribute scenu	30
2.2.1 O definiciji i smislu	32
2.2.2 O radnim i rodnim identitetima	45
2.2.3 O (ne)postojanju (jugo)nostalgije	47
2.3 Grane domaćih tribute bendova.....	52
3. Usporedna analiza EKV tribute bendova	61
3.1 Smjernice za analizu	63
3.2 IQV – EKV Tribute Band: <i>Grad</i>	66
3.3 EKV tribute by Kizo & Emma: <i>Zemlja</i>	70
3.4 Steiner EKV Tribute Band: <i>7 dana</i>	75
4. Pravni i ekonomski aspekti: popularna glazba kao proizvod	81
4.1 Slučaj „Branimir Štulić vs. tribute bendovi“	89
Zaključak	94
Citirana literatura.....	98
Prilozi.....	104
Prilog 1 – Grane i (pot)kategorije domaćih tribute bendova.....	104
Prilog 2 – Popis tribute bendova iz Hrvatske i onih koju su nastupali u Hrvatskoj.....	105
Prilog 3 – Popis sugovornica i sugovornika u provedenim intervjuima	110
Prilog 4 – Objava u grupi <i>Burza glazbenika</i> na Facebooku	113
Prilog 5 – Objava na Facebook stranici benda Fantom slobode o zabrani sviranja Azre.....	115
Prilog 6 – Popis poveznica na analizirane izvedbe EKV tribute bendova.....	115

Zahvala

Hvala mojoj mentorici dr. sc. Naili Ceribašić na neupitnoj spremnosti za pomoć. Hvala na preporukama, primjedbama, korisnoj kritici i (pre)usmjeravanju bez kojih ne bih uspjela sastaviti ovaj rad.

Hvala mojoj obitelji koja mi je omogućila bezbrižno studiranje, prijateljicama i Stefanu, te na svoj njihovoj ljubavi, podršci, suputništvu i strpljenju.

Za kraj, hvala mojim sugovornicima na povjerenju i spremnom raspolaganju, koji svojim djelovanjem, na uobičajene i neuobičajene načine, održavaju tribute glazbenu scenu živom.

Uvod

„Daj mi reci, kak’ to da pišeš o ovom?“ bila je najčešća reakcija većine sugovornika nakon što sam ih zatražila da mi ispričaju svoje iskustvo na domaćoj glazbenoj sceni *tribute* bendova.¹ Već na samom početku istraživanja glavnim sudionicima, ali kamoli široj publici, nije bilo sasvim jasno zašto bi nekoga zanimalo taj fenomen „loše“ glazbe. Međutim, iza tog prvog dojma, stoji činjenica da se radi o živom muzeju popularne glazbe. Baš se takvim simboličnim mjestima iz niza prethodnih glazbenih događaja probire i gradi „povijest“ popularne glazbe (Meyers 2015: 62). Ta mjesta remete *status quo* jer stvaraju obrnuti redosljed prirodnog poretka popularne glazbe čiji život počinje zapisivanjem zvuka na nosaču, nastavlja se putem žive izvedbe te nerijetko prestaje pohranjivanjem (Gregory 2012: 3-4). Uzurpiraju glavnu karakteristiku današnjeg doba – ogromnu inovaciju u tehnologiji stvorenoj za što bržu digitalizaciju i što lakši prijenos glazbe – i ponašaju se antidarvinistički, i to na način da sugeriraju povratak niske tehnologije te lokalne glazbene izvedbe uživo (*ibid.*: 4). Navedeno zapravo upućuje na rastuće nezadovoljstvo sveprisutnom, praktički količinski neizmjenom, snimljenom glazbom i kulturom „štancanja“ snimaka.

Moguće da je baš to bio jedan od razloga zašto sam po prvi puta odlučila otići na koncert tribute benda 2010. godine u Boogaloo. Bio je to nastup The Doors Experience, austrijskog benda koji je „održavao živim duh grupe The Doors i legendarnog Morrisona.“² U to vrijeme zagrebački noćni život nije bio pretjerano ispunjen nastupima tribute bendova, no do danas je broj njihovih koncerata izrazito porastao. Tada, u svom svemiru kao jedina najvjernija

¹ Termin „tribute“ bilo bi u načelu potrebno pisati u kurzivu, no, s obzirom na to da ga tijekom pisanja ovog rada učestalo koristim, to pravilo ipak neću provesti u djelo. Prema pravilima pisanja stranih tehničkih pojmova u integraciji s riječima hrvatskog jezika, nalaže se da se oni ne smiju prevoditi jer time gube značenje stručne riječi (Gligo 1996: X-XI). Ukoliko se strani tehnički pojam zajedno s hrvatskom imenicom koristi za tvorbu pridjevskog oblika, predloženo je da se spoje spojnicom – npr. *tribute*-sastavi (ili *tribute*- glazbeni sastavi, što je, doduše, pomalo nagrđena i nezgrapno upotrebljiva sintagma) (*ibid.*: XI). Ipak, kako sam umjesto „glazbenog sastava“, odlučila koristiti termin „bend“, koji je sam po sebi strana, fonetizirana verzija engleske riječi *band*, nisam se vodila preporukama iz Gligovog *Vodiča*, već sam „tribute bend“ odlučila pisati bez spojnice. S druge strane, umjesto termina „grupa“ ili „glazbeni sastav“, odabrala sam koristiti termin „bend“, i to u fonetiziranom obliku, bez obzira na Gliginu opasku o izbjegavanju fonetiziranja stranih riječi (*ibid.*). Sintagma „tribute bend“ najčešće je korištena u većini literature na tu temu te na skoro svim relevantnim internetskim stranicama, portalima te službenim profilima samih glazbenika. Drugi najčešći termin je „tribute act“, no njega se nisam usudila prevoditi niti koristiti u originalnom obliku jer smatram da bi uvelike odudarao od stila meta-, ali i razgovornog hrvatskog jezika.

² [The Doors Experience @ Boogaloo 12.3.2010. \(Srpanj 2021\).](#)

obožavateljica The Doorsa, nisam bila odveć fascinirana njihovom izvedbom, baš iz razloga što sam konstantno uočavala odstupanja od nikad dostižnog originala. Nisam shvaćala da se taj fenomen ne mora nužno nastojati shvaćati kao neuspjeh glazbene originalnosti, već da ga se može promotriti kao primjer bogate i raznolike tradicije izvedbe popularne glazbe (*ibid.*: 6).

No, što uopće predstavlja original?³ Izvedbu snimljenu u studiju, odnosno snimku? Ili pak neku kultnu, općeprihvaćenu snimku žive izvedbe? Original, odnosno tekst i/ili norma, odnosi se na svako pojedinačno oblikovanje glazbenih pojava prema kojemu se mjere naknadna odstupanja i „koji osigurava [njihov] identitet” (v. Ceribašić 1994: 146). S druge strane, individuacija, glazbeni trenutak koji u prvi mah nedostaje tribute bendovima, predstavlja „pečat neponovljivosti i jedinstvenosti” (*ibid.*: 147). U glazbenoj industriji postoji tendencija za favoriziranjem jednog aspekta popularne glazbe – konteksta, teksta ili producenata/publike – no potrebno je proniknuti u njihov neizbježan suodnos, koji je zapravo i prezentiran kroz djelovanje tribute bendova (Shuker 1994: 10). Termin „original” sa sobom donosi i problematiku autorskog i srodnih prava. Zvukovni i notni zapis jasno su zaštićeni zakonom, no identitet (glas) glazbenika i izvedba uživo, što tribute bendovi dodatno posuđuju i koriste, nisu (Gregory 2012: 126). Rekreacija i reprodukcija identiteta za sobom neizbježno donosi i nešto „loše”, što i osuđuje većina javnog, naročito internetskog diskursa (*ibid.*).

Ipak, čak i da sam 2010. otišla na koncert originalnih Doorsa, postojala bi velika mogućnost da bi njihov nastup zvučao srodnije nastupu benda koji njima odaje počast nego vlastitog originalnoj snimci. Tu mogućnost spominje i jedan od mojih sugovornika:

„Ljudi kažu da, tj. neki ljudi, ondašnji izvođači da su živjeli oni do danas, zvučali bi kao Johnny [Goran Šeler, pjevač Pozdrava novom valu], da se nisu ubijali drogom, odustali, okrenuli se popu, ljudi kažu 'to je kak' bi zvučali oni da su normalno

³ Presjek originala pjesme iz sfere popularne glazbe donekle je srodan terminima kojima se analiziraju različite razine izvedbe tradicijske glazbe – tekstu, teksturi i kontekstu, uobličavanju teksta i teksture (usp. Ceribašić 1994) – odnosno razinama istraživanja glazbenih djela klasične glazbe – normi, njenoj konkretnosti, odnosno skladanju, te individuaciji (usp. Eggebrecht 1979).

ostarili'." (Vatroslav Mlinar, u razgovoru s H. Z.)

Četiri godine kasnije, prvi put posjetila sam Vintage Industrial Bar u kojem su nastupali Rock Mastersi: Tribute to Led Zeppelin. Taj koncert je probudio moj interes za tribute scenu. Ali što zapravo stoji iza tog interesa? S jedne strane želja za proživljavanjem prošlih, manje neizvjesnih vremena ili prokletstvo „naizgled beskrajnog vala nostalgije” (v. Gregory 2012: 5). S druge strane relacija tribute glazbenika (u ovom slučaju, istraživanog) i obožavatelja (istraživača), odnosno „pretjeranih čitatelja” popularne glazbe koji se od „obične” publike ne razlikuju u vrsti, nego u stupnju obožavanja određenog glazbenika/ice ili benda (Fiske 1992: 46). Oboje, a pogotovo glazbenici, zahtijevaju i teže intimnom poznavanju pjesama s ciljem zadovoljavanja publike (Homan 2006b: 70). Budući da se svrstavam u skupinu obožavatelja, odlučila sam istražiti pojedine aspekte popularne glazbe kroz prizmu djelovanja onih glazbenika koji nam ju donose u javnom i živom obliku. Stoga se ovaj diplomski rad bavi glazbenim životom tribute bendova u Hrvatskoj. Preciznije rečeno, bendovi su većinski osnovani u Zagrebu, potom Čakovcu te drugdje u Međimurju i Zadru, no nastupali su diljem Hrvatske.

Premda u limitiranom broju, takav oblik zabave istražen je ponajviše u dominantnoj, zapadnoj znanstvenoj struji (npr. Homan 2006, 2006a, 2006b, 2018; Bennett 2006, 2016; Davis 2006; Gregory 2012, 2013; Meyers 2015, 2015a; Oakes 2005, 2006), no područje Hrvatske, ali i čitave srednjo- i jugoistočne Europe, nije. Shukerovim aspektima popularne glazbe (kontekst, tekst i producent/publika) dadu se pripojiti četiri kriterija kojima se određuje što je u njoj vrijedno pogleda i pregleda, a što nije: prihodi od prodaje nosača zvuka (kao najvažniji aspekt), recepcija i priznanje stručne kritike, razina medijske pokrivenosti te veliki interes za biografske trenutke glazbenica i glazbenika (Thornton 1990: 87). Tribute bendovi ne podliježu spomenutim kriterijima pa stoga (p)ostaju nevidljivima (Gregory 2012: 1). Zato sam, vodeći se Merriamovim osnovnim modelom proučavanja glazbe u kulturi i glazbe kao kulture, gdje zapravo ništa što u glazbi postoji ne bi trebalo biti nevidljivo, pri istraživanju tribute bendova uzela u obzir tri analitičke razine – uočavanje, odnosno percipiranje i konceptualiziranje njihove glazbe u širem smislu, ponašanje vezano uz glazbu/muziciranje te zvuk kao sastavni,

a ne jedini dio glazbe (Merriam 1964: 32). Zanimalo me kako se svijet tribute bendova artikulira kao zasebna pojava unutar hrvatske scene žive (ali i snimljene) popularne glazbe, na koji način ga definira i kreira radna snaga profesionalnih i amaterskih glazbenika te kakav zvuk nastaje pri izvođenju tuđih djela kojima odaju počast, i to implicitno nametnutom tehnikom tzv. *copy-paste* (kopiraj-zalijepi). Fokusirat ću se na oba naličja tribute bendova – pozitivne konotacije odavanja počasti i na „potencijalno neiskrene trenutke oponašanja” (Gregory 2012: 23), kao i rupe između njih.

Ovaj rad temelji se na dvije kvalitativne metode istraživanja – polustrukturiranim intervjuima i analizi glazbe te javnog i znanstvenog diskursa. Njima želim prikazati na koje se sve načine fenomen tog živog glazbenog muzeja uklapa u svijet popularne glazbe, što na globalnoj, a što na regionalnoj razini. U razdoblju od lipnja 2020. godine do lipnja 2021. godine intervjuirala sam dvadeset i sedam glazbenica i glazbenika te jednu odvjetnicu i dva odvjetnika usko vezanih uz rad domaće glazbene industrije. S njih osamnaest provela sam ili razgovor uživo ili putem telefona, dok sam s preostalima komunicirala preko tekstovnih poruka i elektroničke pošte.⁴ U istraživanju je znatno prevagnuo broj muškaraca (21) nad brojem žena (5), stavljajući još jednom žig na poimanje *rock* glazbe – dominante u odabiru za odavanje počasti – kao pretežito muške. Taj žig izbljeđuje činjenica da, premda ne u toj mjeri na lokalnoj sceni, ženski tribute bendovi postoje usprkos svim (ne)utemeljenim mitovima, predodžbama i predrasudama (usp. Gregory 2012, 2013). Premda na potpuno ženske tribute bendove u Hrvatskoj nisam naišla (osim jednog gostujućeg – Motörqueens), žene su vrlo često stalne članice ili gošće u pojedinim pjesmama. Stoga i ovi intervjui u jednu ruku potvrđuju utabani narativ muškog svijeta, s par trenutaka pogleda u prozor ženske perspektive doživljaja tribute glazbeništva.

Sugovornice i sugovornike pronašla sam aktivnim traženjem imena članova pojedinih tribute bendova po društvenim mrežama, odnosno na Facebook promocijama njihovih koncerata, te sam im se javila u osobnu poštu.⁵ Kako je u objavama događaja najčešće napisan samo naziv

⁴ Cjelokupan popis kazivača nalazi se u [Prilogu 1.](#)

⁵ Npr. na stranicama kao što su: [Rujan u Vintageu: Ne propuštamo Bebe Na Vole, Stoku, koncert za Tunu \(Srpanj 2021\)](#) ili [Listopad u Vintageu: Ne propuštamo Zdenku Kovačiček, Repetitor i Atheist Rap \(Srpanj 2021\)](#); te u srodnim člancima

tribute bendova, koji često nemaju svoju vlastitu internetsku ili Facebook stranicu, odlučila sam napisati objavu u privatnoj Facebook grupi *Burza glazbenika* (v. [Prilozi 4 i 5](#)). Taj pothvat je, premda na vrlo štur način, sumirao lokalnu (ali i potvrdio globalnu) percepciju i recepciju tribute glazbe i glazbenika. Da sam u istoj grupi objavila upit u kojem tražim sugovornike za raspravu o „cajkama”⁶, postojala bi visoka mogućnost da bi, pored neutralnih ili pozitivnih komentara, ostali odgovori na upit bili istovjetni: negativni, odnosno sarkastični,

„ne sviram u tribute bendu, ali bi volio dat komentar o tom [...]” ili „Ja bih eventualno postavio pitanje na obrani”

cinični,

„Zamisli pitanje za tribute bend. Kako se pripremate za probe? ‘Pa,svaki skine na netu svoju dionicu onda se nađemo i probamo’ Hm. Zanimljivo”

a na trenutke i pomalo ogorčeni.⁷

„Nemaju više ideja za diplomske radove!” ili “Možda bolje da pišeš o lokalnim/indie autorskim bendovima jer sudeći po svemu postaju (ili su već postali) endemska vrsta :)”⁸

Sličan diskurs podržava i jedan od mojih sugovornika koji ipak na ljestvici „urbanosti” ne izjednačava cajke s tribute bendovima, već cajke, zbog toga što dolazi iz sfere autorskog

na internetskom portalu [Muzika.hr \(Srpanj 2021\)](#) te [Facebook događajima stranice Vintage Industrial Bara \(Srpanj 2021\)](#).

⁶ Pojam „cajki” obuhvaća srpsku i bosansku glazbu, počevši od novokomponirane narodne muzike iz 1960-ih do 1980-ih (npr. Lepa Lukić, Silvana Armenulić, Toma Zdravković), preko turbofolka 1980-ih do 2000-ih (npr. Svetlana Ceca Ražnatović, Seka Aleksić, Dragana Mirković) do suvremenog pop-folka (npr. Jelena Karleuša, Ana Nikolić, Aca Lukas) te određenih izvedbi sevdalinke (Miličević i Zdunić 2020: 1-2). Pojam se sve češće odnosi i na hrvatsku glazbu (npr. Jelena Rozga, Severina Vučković, Lana Jurčević, Jole, Ivan Zak) čiji je glazbeni izraz skoro pa istovjetan navedenim izvođačima i izvođačicama (*ibid.*). Vremenska podjela nije striktna i ne prati nužno stilske karakteristike pojedine (pod)kategorije cajki (*ibid.*).

⁷ Povezivanje cajki i tribute glazbe podržava ustaljeni diskurs u kojem je neizbježno navesti činjenicu da se radi o „manje vrijednoj” ili „lošoj” glazbi ([Luda i nepredvidiva 2018. je iza nas, a po ovome ćemo je pamtiti \[Srpanj 2021\]](#)).

⁸ Identitet autora komentara izostavila sam zbog zaštite podataka korisnika te grupe i njihove privatnosti. Za otkrivena imena osoba, s kojima sam ujedno odradila i intervjue, dobila sam dopuštenje.

glazbovanja, stavlja ispred tributea (Matej Blečić, u razgovoru s H. Z.). No, praveći distinkciju (usp. Bourideu 1984), u „glazbu urbane gradske kulture koju mi imamo“ ubraja „rock, generalno, jazz možda za finjaka, klasiku, koja je uvijek tu“ (Matej Blečić, u razgovoru s H. Z.). Kao duhovit, ali i utemeljen protuargument, odabirem prenijeti riječi Perice Štefana (Hangtime Agency) iz razgovora s Leonorom Bedić: „Nekad su cajke bile glavni krivac, sad su tributei“ (Bedić 2018).

Zbog većeg broja intervjuja kojima sam htjela obuhvatiti glasove glazbenika, pobornika tributea, neistomišljenika te pravnih dionika glazbene industrije, sugovornike sam odlučila podijeliti u više skupina.⁹ Pošto je većina mojih sugovornika i sugovornica pristala na javno otkrivanje njihovih imena, za početak ću abecednim redom navesti one koji, bez obzira na svoja ostala profesionalna usmjerenja (ukoliko postoje), sviraju u trenutno aktivnim tribute bendovima: Kristijan Baranić (Steiner EKV Tribute Band), Tomislav Kraljević (Neki novi klinici, tribute Đorđu Balaševiću), Srećko Krištofić (Muzičari koji piju, tribute Ribljoj Čorbi), Tomislav Malagurski (Wanted Men, tribute Johnny Cashu), Bojan Pejčić (IQV - EKV Tribute Band), Milan Radus (Cassandra at the Wll, tribute The Doorsima) i David Vuković (The Croatian Pink Floyd Show). Petero sugovornika, Filip Horvat (zajedno s ostalim članovima Fantoma slobode, tributea Azri, Petrom i Emilom Pongracem), Tomo Majda (tribute Azri) i Davor Keranović (Paranoid, tribute Black Sabbathu), više ne sudjeluje u aktivnim bendovima. S druge strane, Vatroslav Mlinar, Tomas Krkač i Goran Šeler sviraju ili u autorskim ili u više tribute i cover bendova, a ono što ih razlikuje od ostalih kazivača jest da su se sami okušali u studijskom snimanju svojih tribute verzija. Snježana Vranješević, ujedno i prva žena s kojom sam stupila u kontakt, čije je glazbeno stvaranje u većem opsegu povezano s kategorijom tributea, zajedno sa svojim mužem pjeva u Tribute to Dolly Parton and Kenny Rogers te povremeno i Tribute to ABBA. Odlučila sam ju izdvojiti iz prve skupine sugovornika jer je ona jedina koja se isključivo bavi time.

⁹ Intervjuima nisam obuhvatila i predstavila mišljenja publike i zajednice fanova bendova kojima istraživani odaju počast. Njihove glasove pokušat ću u prvom poglavlju rekreirati kroz vlastito, autoetnografsko iskustvo te analizom iz postojeće literature (usp. Homan 2006b: 70; tzv. ženska nostalgija i ženska sjećanja usp. s Frith i McRobbie 1978: 324; Hoeven 2014: 11). S druge strane, skupine tribute bendova, a ne isključivo sugovornika, predstaviti ću temeljitije u drugom poglavlju (usp. Gregory 2012).

Nasuprot njoj, Teo Aničić, Zdenka Kovačićek, Tina Kresnik, Valerija Nikolovska i Zoran Stojanović Kizo primarno se deklariraju kao izvođači u autorskim bendovima, s povremenim tribute nastupima. Teo trenutno radi s autorskim bendom, Brain Holidays, koji na obljetnice izvodi glazbu Boba Marleyja, dok Zdenka, Tina i Valerija, u pratnji Rock Mastersa ili Telefon Blues Banda, izvode pjesme Janis Joplin. Kizo već dugi niz godina, pored autorskog angažmana, izvodi pjesme Ekatarine Velike. Kako bi do izražaja došla i viđenja poklonika autorske glazbe, provela sam razgovore s Matejom Blečićem i Davorom Garašićem o kritici tribute glazbe. Povrh glazbenika, s ciljem prikupljanja internih informacija o pravnim i ekonomskim aspektima izvođenja tribute glazbe, intervjuirala sam i troje odvjetnika. Odvjetnica i odvjetnik nisu dali informirani pristanak za javno navođenje njihovih identiteta. Frane Tomašić, odvjetnik s dugogodišnjim stažem u diskografskoj kući Croatia Records, pristao je na korištenje njegovog osobnog imena.¹⁰

Ovaj rad podijeljen je na četiri glavna aspekta. Podjelu rada u nekoj mjeri temeljila sam na ključnim temama koje se protežu poglavljima jedinog zbornika posvećenom tribute bendovima, a odnose se na: izvedbu izvedbe (iako smatram da je prije riječ o izvedbi snimke, ili pak kombinaciji), povijest i historijske narative, ulogu publike i obožavatelja, nostalgичni produkt/iskustvo glazbene industrije, lokalne i regionalne okvire te (ne)autentičnost (Homan 2006: 3). U prvom dijelu fokusirat ću se na problematiku definiranja tribute bendova te kritički pregled postojećeg znanstvenog i javnog diskursa o toj glazbenoj pojavi. Glavna tematika koja se proteže diskursom odnosi se na pitanja o autentičnosti (i/ili originalnosti), autorskim i srodnim pravima (usp. Davis 2006), *queeru* (usp. Gregory 2012, 2013; McRobbie 1980; DeNora 2006) – točnije stvaranju i propitivanju različitih vrsta (ne isključivo rodnih) identiteta – te tributeu kao baštinskom projektu živog muzeja popularne glazbe (usp. Meyers 2015; Bennett i Janssen 2016; Homan 2018). Po uzoru na potonje, odgovorit ću na pitanja kako se u njihovom djelovanju očituje odnos popularne glazbe prema pojmovima povijesnosti i baštine te na koje načine grade svoje mjesto u imaginarnom prostoru afektivnih i nostalgичnih fenomena (usp. Velikonja 2009; Hoeven 2014; de Groot 2016). Drugi dio posvetit ću prikazivanju odnosa globalnih i lokalnih razumijevanja glazbenog svijeta tribute bendova, tj.

¹⁰ Cjelokupan popis sugovornika i sugovornica nalazi se u [Prilogu 3](#).

definiranju „domaćeg“ tributea u odnosu na cjelokupnu scenu, te identificiranju njegovih različitih podvrsta temeljem detaljne analize provedenih intervjua. U trećem dijelu načinit ću usporednu glazbenu analizu različitih nastupa (usp. Hennion 1983; Puhovski 2010), ali i ukupnog djelovanja bendova posvećenih stvaralaštvu Ekatarine Velike (EKV). Naglasak će biti na opisivanju individualiziranih (ne)odstupanja pojedinih izvedbi od zadane norme originalnih pjesama. Ispitat ću i što uopće znači i predstavlja „originalna“ inačica pjesme te zbog čega se, premda je možda samorazumljivo, o tribute bendovima priča kao o „lošoj“ glazbi niske ili uopće nikakve vrijednosti. U posljednjem dijelu rada predstaviti ću zakonsko-pravni i ekonomski sustav pod kojim operiraju tribute bendovi (usp. Davis 2006, Homan 2018). U njemu ću iznijeti detaljan pregled tarifnog sustava temeljenog na Zakonu o autorskom pravu i srodnim pravima, analizirat ću (ne)pravednu uporabu autorske glazbe kroz primjer Branimira Johnnija Štulića, bivšeg člana i osnivača benda Azra, te prikazati kakav zapravo utjecaj tribute bendovi imaju na cjelokupno glazbeno tržište.

1. Glazbeni svijet tribute bendova: pokušaj definiranja i pregled literature

1.1 Početak, definicija i mjesto unutar popularne glazbe

Kultura zapada nerijetko se temelji na „kulturi kopiranja“ koja zapravo dominira svim umjetnostima i načinima izražavanja (usp. Schwartz 2014). Ipak, ne doživljava se svugdje podjednako. Postupak izvođenja „tuđe“ glazbe u zapadnoj klasičnoj glazbi zvuči izrazito prirodno, no kada se prevede u sferu popularne glazbe, čini se degradirajuće. U tom prijevodu gubi se izvođački dignitet te njegovo mjesto preuzima koncept „kopiranja“, a u suštini je glavni razlog u pravne prirode. Rapidna digitalizacija današnjice dovela je do kontinuiranih reprodukcija, malverzacija s višestrukim identitetima i njihovom krađom, piratizacije umjetničkog i intelektualnog vlasništva, sve detaljnije zaštite autorskih prava i patenata (*ibid.*: 9). Izvođači klasične glazbe imaju pravo izvoditi autorska djela iz te sfere jer su autorska prava na njih davno istekla (ili će ubrzo isteći), dok izvođači popularne glazbe moraju biti podosta oprezniji. Diskusija o tribute bendovima nije crna niti bijela pa zato valja krenuti s pokušajem definiranja, rekreiranja njihovog početka i stavljanja u kontekst popularne glazbe.¹¹

Cover bendovi¹² izvode glazbu koju su napisali i popularizirali drugi glazbenici te ne posjeduju autorska prava na te pjesme (Davis 2006: 847-8). U svom pristupu protežu se iz jedne krajnosti u drugu. Ili se drastično razlikuju od originalnog teksta ili ga praktički kopiraju, pokušavajući ga predstaviti identičnim originalu (Weinstein 2010: 245). Takav tip strogo imitacijske obrade

¹¹ Jedan od mojih sugovornika objašnjava i potvrđuje navedeni razlog koji pravi distinkciju između glazbenika koji sviraju u sastavima umjetničko-klasične, a s druge strane popularne, odnosno tribute glazbe: „Ukoliko je prva snimka Mozartove *Male noćne muzike*, snimljena 1923., bubam, pod izdavačkom kućom tom i tom, sve ostale snimke jednog te istog djela, tu postoji shema, nisam baš previše doma, kada se raspiše za orkestar pa se mogu iznajmit' note, traju neka autorska prava na notnim zapisima, iako je autor umro i ne postoje autorska prava, ali to zanima samo orkestre, ali to ne zanima nikoga jer praktički ne postoji autor. Istekla su prava autora za plaćanje naknade i to je u startu public domain“ (Frane Tomašić, u razgovoru s H. Z.). Ukoliko je riječ o djelima autora koji su i dalje živi, ili pak nedavno umrli, autorska prava su i dalje na snazi, i to narednih 70 godina od smrti autora. Više o pravnim i ekonomskim aspektima pisat ću u posljednjem poglavlju. Slična je situacija i s napjevima iz tradicijske glazbe. Frane Tomašić opisuje njen autorsko-pravni aspekt sljedećim: „Iako imamo tradicijsku pjesmu Štulića *Klinčić stoji*, on je obrađivač, koji je i nositelj autorskog prava [na obradu] jer ne postoji nitko drugi“ (*ibid.*).

¹² Prijevod „cover bendova“ na hrvatski glasi „obrađivački glazbeni sastavi“. No, kao i kod termina „tribute bendovi“ i iz istih razloga, koristit ću pojam na engleskom.

najviše je vidljiv u djelovanju bendova koji sviranjem i izvođenjem tuđih djela odaju počast originalnim umjetnicima (*ibid.*). Prema Davisu to su tribute i *reverence* bendovi¹³ koji ujedno predstavljaju dvije glavne potkategorije cover bendova (*ibid.*: 848). Od covera se razlikuju time što je njihovo djelovanje usmjereno ka izvođenju pjesama jednog umjetnika, benda ili pak stila. Georgina Gregory dodaje i još jasniju distinkciju, preuzetu od Martyja Jourarda, da cover bendovi često uz repertoar prepjevanih pjesmama dodaju i vlastite, autorske pjesme (2012: 33). Isto tako, tijekom svirke uživo, cover bendovi će bez potrebe za kronologijom svirati čas jednu pjesmu iz 1970-ih, a čas drugu pjesmu iz 1990-ih, pružajući uvid u repertoar popularnih pjesama različitih glazbenika iz sfere popularne glazbe (*ibid.*: 33-34). Takvim načinom sviranja dopiru i do šire publike, zadovoljavajući različit spektar ukusa, dok se publika tribute bendova najčešće sužava na probrane fanove benda kojem odaju počast (*ibid.*: 34). Ključna razlika između tribute bendova i cover bendova jest da tributei na više imitativan način oblikuju i izvede pjesme popularne glazbe, odnosno njihove tekstove.

Razlika tribute i *reverence* bendova nazire se pak u tome što tribute bendovi izrazitije preuzimaju, usvajaju i repliciraju osobnost, stil oblačenja i način izvođenja originalnog umjetnika, odnosno njihov identitet (*ibid.*) Međutim, u ovom radu ta dva termina neću razdvajati već ću za oba značenja koristiti samo jedan – tribute bendove.¹⁴ U većini slučajeva ti bendovi sviraju verzije pjesama najbližije studijskim snimkama (ili snimljenim etabliranim izvedbama uživo), i to većinom kanonskog repertoara tzv. „klasičnog rocka” od 1960-ih pa do početka 2000-ih, s težnjom da, slično kao i glazbenici klasične glazbe koji njeguju historijski osviještenu izvedbu, „autentično rekreiraju glazbu prošlosti” (v. Meyers 2015: 62). Tribute

¹³ Hrvatski prijevod imenice „*reverence*” glasi „poštovanje”, što je usko vezano uz prijevod imenice „tribute”, (hrv. „počast”).

¹⁴ Budući da su „*reverence*” i „tribute” termini izrazito sličnog značenja te zato jer se lokalna scena takvih bendova ne može podijeliti na te dvije grane zbog nemalih preklapanja, što ću opisati u drugom poglavlju, u radu ću koristiti samo termin „tribute bendovi”. Postoji još razloga za tu odluku. U literaturi na koju se referiram tijekom rada, rijetki se odluču na tu podjelu, a i jednostavnim upisivanjem „*reverence bands*” u tražilicu Googlea, nisam naišla na podobne informacije o tom terminu. Ako i postoji stranica ili portal koji ga koristi, dogodi se da ga opiše suprotno definiciji koju nudi Davis (2006: 848; [Tribute Bands – Copyright/Trademark Infringement? \[Srpanj 2021\]](#)). Isto tako, ne bih se usudila reći da *reverence* bendovi ne usvajaju personu originalnog izvođača, smatram da je to neizbježno, bilo nesvjesno ili svjesno izvedeno.

bendovi čak u nekim slučajevima uspijevaju bolje i od samog originalnog benda u rekreiranju snimke u njegovoj izvedbi uživo, no rijetko kada snime i album (Weinstein 2010: 245).¹⁵

Početak tribute bendova nazire se u kasnim 1970-im godinama, čemu je pogodovao razvoj tehnoloških i kulturnih mogućnosti (Gregory 2012: 7). Kulturni čimbenici koji su odredili pogodnu okolinu za stvaranje tribute bendova jesu: „demografske promjene, postmoderni entuzijizam za nostalgijom i parodijom te sve veći interes za rock i *pop* nasljeđem“ (*ibid.*). Premda možda paradoksalno, nastanak interneta te sloboda pristupa raznoj građi omogućena digitalizacijom i slobodnim preuzimanjem glazbenih proizvoda, dovela je do obnavljanja zanimanja za zabavom koja se odvija u stvarnom vremenu (*ibid.*). Slušanje glazbe *online* ne može zamijeniti iskustvo uživo. Koncerti tribute bendova ponovo su privukli obožavatelje u lokalne glazbene okoliše (*ibid.*: 40). Premda svjesni nepoznanica o počecima tribute scene, Shane Homan (2006: 6) i Georgina Gregory (2012: 41) navode da su prvi tribute bendovi započeli s djelovanjem u Velikoj Britaniji, Australiji i Americi. Radi se o bendovima koji su odavali počast The Rolling Stonesima i The Beatlesima, tvorcima kanonskog repertoara popularne glazbe.¹⁶

Kako točno tribute bendovi žive u svemiru popularne glazbe? Za početak ću se pokušati uhvatiti u koštac s definiranjem termina „popularna glazba“. To je sva glazba koja je neodvojiva od „masovnih medija, proizvodnje, distribucije i potrošnje“ (v. Hoeven 2014: 7), čija se „publika oslanja na radio postaje, časopise [danas portale], televiziju i internet“ (*ibid.*: 8). Premda u svijet distribucije i potrošnje prvenstveno ulazi proizvodnjom i zapisivanjem zvuka, tj. snimanjem, popularna glazba kao takva ne prestaje postojati u trenucima izvođenja pred publikom ili pak u udobnosti vlastitog doma, bez dodatnog javnog eksponiranja (Middleton i Manuel 2001). Jer ona za „obične“ ljude koji povremeno uživaju u glazbi, fanove koji svjesno ulaze u njene dubine, ali i proizvođače popularne glazbe, predstavlja dio njihove svakodnevice (Hoeven 2014: 9). Slijedom takva definiranja, u popularnu glazbu ulazi skoro pa

¹⁵ Ipak, postoji par primjera gdje se snimanje tribute albuma i ostvarilo, no o tome ću pisati u drugom poglavlju.

¹⁶ Bendovi iz Velike Britanije zvali su se The Counterfeit Stones, The Bootleg Beatles, dok su iz Australije došli The Beathnixi (Homan 2006: 6). S druge strane oceana, prvi tribute bendovi u Americi bili su The Rolling Clones i Rain, tribute Beatlesima (Gregory 2012: 41).

ukupan fond zapadne klasične glazbe, tradicijskih glazbi, glazbi svijeta, te njenih tradicionalnih popularnih vrsta poput rocka, popa, *rapa*, hip hopa, metala (i bezbroj njihovih inačica, od *dream* popa i avangardnog *punka*, preko psihodeličnog rocka i *nu-disca*, pa sve do *dark wavea* i *post-dubstepa*).¹⁷ Shuker se donekle usudio opisati i esenciju zvuka popularne glazbe koji se najčešće sastoji od hibridnih glazbenih praksi, stilova i utjecaja kojima je zajednička karakteristika jak i dominantan ritam te utjecaj elektroničke razradbe (1994: 7). Međutim, izolirana zvukovna definicija nije dovoljna jer su glazbeni elementi uvijek podvrgnuti društveno-ekonomskom kontekstu (*ibid.*), odnosno posredovanju ili masovne publike ili određene društvene klase (Middleton i Manuel 2001).

Popularnu glazbu se daje promatrati kroz dihotomiju „produkcija za ljude i produkcija od strane ljudi” (*ibid.*). Prva koristi teorijski pristup „odozgo prema dolje” i promatra popularnu glazbu kroz perspektivu masovne publike, odnosno komercijalno izmanipuliranih konzumenata (*ibid.*). S druge strane, teorija „odozdo prema gore” opisuje popularnu glazbu kao autentičnu, prezentirajući njenu publiku kao kreativnu i osviještenu grupu ljudi (*ibid.*).¹⁸ Ali, zašto ipak vrijedi istraživati tribute bendove, odnosno svojevrsnu „zadnju rupu na svirali” popularne glazbe, i to pogotovo kad se važnost popularne glazbe probire i odlučuje prema četiri otprije navedena kriterija (prodaja nosača zvuka, interes za biografiju, priznanja kritike i medijska pokrivenost; v. Thornton 1990: 87)? Ti kriteriji, pak, podržavaju četiri strategije uvođenja historijskog poretka u prošlost popularne kulture i glazbe: popisivanje, personalizaciju, kanonizaciju i posredovanje (*ibid.*).

Tribute bendovi zauzimaju mjesto u svemiru popularne glazbe kao „vidljivi Drugi, izostavljen iz uobičajenih medijskih i publicističkih makinacija, poput recenzija albuma, recenzija izvedbi, televizijskih nastupa (barem ne u glavnim glazbenim programima) i intervjua za novinare” (Homan 2006: 3). Kao i popularna glazba, svijet tribute bendova ima dva naličja. U svojim najgorim trenucima, prema Homanu, tributei pripadaju svojevrsnoj traci na kojoj se povijest

¹⁷ Već i kratkim i površnim pogledom na popis žanrova popularne glazbe vidljivo je kako se radi o velikom broju različitih glazbenih izražaja ([List of Popular Music Genres \[Srpanj 2021\]](#)).

¹⁸ Tijekom istraživanja tribute bendova u Zagrebu primarno sam se fokusirala na teoriju „odozdo prema gore”, no s obzirom na to da promatram, i ono što vidim, interpretiram i iz akademskog/profesionalnog i iz fanovskog/amaterskog naslonjača, vjerujem da ne uspijevam izmaći pristupu „odozgo prema dolje”.

rock i pop glazbe kao serije proizvodi na nepromišljen i površan način (*ibid.*: 13). U svojim najboljim trenucima, i fanovima i glazbenicima otvaraju vrata percepciji o tome kako i zašto se reproduciraju pjesme određenih glazbenika i glazbenica te što ih čini (ili ih je već napravilo) toliko poželjnima da ih se neprestano iznova interpretira i konzumira (*ibid.*). Publika i fanovi vrlo često popularnu glazbu tretiraju kao efemernu, zarobljenu u sadašnjem trenutku, a tribute bendovi joj pridodaju važnost i demonstriraju mogućnost da ispisuje sama svoju povijest (Meyers 2015: 69-71). Na popularnu glazbu i njenu industriju utječu tako što joj u suštini potpomažu očuvati odnos s publikom i tako osigurati ekonomski kapital i uopće smisao svog postojanja (*ibid.*: 70-72). Stoga se niti original niti kopija teksta ne uzimaju i ne promatraju u smislu kulturne distinkcije i njihovog sveukupnog kapitala (usp. Bourdieu 1985),¹⁹ već se teži razumijevanju suvremenog načina razmišljanja o povijesti rock i pop glazbe, koja je kao takva sastavni dio glazbenog života (Homan 2006: 13).

1.2 Pregled literature: temeljne odrednice

Uz pet ključnih riječi koje sam navela na početku ovog rada („popularna glazba“, „tribute bendovi“, „baština“, „autentičnost“, „autorsko pravo“), od jednake važnosti su i sljedeće: „real tribute“, „project“, „experience“ i „show“. U većini imena tribute bendova stoji bar jedna od spomenutih termina (v. [Prilog 2](#)). S druge strane, termini poput „pastiša“, „parodije“, „satire“, „replike“, „surogata“, „recikliranja“ i „imitacije“, dijelovima svojih značenja implicitno se vežu uz definiciju tributea. Kroz analizu diskursa i pregled postojeće literature koja mi je bila dostupna, u narednim ulomcima objasniti ću kako se spomenuti termini i pojmovi – pored „autentičnosti“ i „originalnosti“; „simulakruma“ i „postmodernizma“;

¹⁹ Bourdieuova teorija razlika (1984) temelji se na različitim oblicima čovjekovog kapitala. Okosnica je kulturni kapital koji se temelji na ukusu, odnosno adekvatnom poznavanju umjetnosti, profinjenosti te znanju općenito. Bourdieuovi koncepti kulturnog kapitala, teorije razlika i habitusa veoma su primjenljivi i na to društvo dopire do glazbe, proizvodi je i kontekstualizira (Prior 2011: 122). Kako elite u društvu općenito koriste kulturni kapital kako bi stvorile nevidljive granice u odnosu na nižu klasu, tako se isti princip može primijetiti i u stvaranju razlika između profesionalnih i amaterskih glazbenika i glazbenih izričaja. Tim više i zbog toga što je sam Bourdieu istaknuo da ništa bolje ne opisuje klasu nego ukus u glazbi (Bourdieu 1984: 18). Distinkcija je istovremeno povezana „s važnošću klasnih divizija, ideje nacije i ulogom selektivnog sjećanja“ (Johnson 2018: 17).

„baštine“, „sjećanja“, i „nostalgije“; „revivala“; „kanona“; „identiteta“ – integriraju u djelovanje tribute bendova.

1.2.1 Imitacija, simulakrum i autentičnost

Dinamika povijesti visoke/niske ili umjetničke/popularne kulture, pa tako i glazbe, stvara ponavljajuću distinkciju i neizbježne probleme (Johnson 2018: 17). Premda se svijet tribute bendova ne može prirodno svrstati unutar zapadnjačke definicije umjetnosti, neraskidive od estetskog iskustva i pojmova „lijepo“, „uzvišeno“, „duhovno“, „spoznajno“, nitko ne može opovrgnuti da ne sadrži neke njezine elemente – moment kreacije, vlastiti glazbeni pečat individualnosti (nebitno u kojoj mjeri), prihvaćenost od strane publike i obilježje lijepog (ili ružnog). Tribute bendovi rijetko kad svoje djelovanje posvećuju potrošnom, prolaznom i nezapamćenom obliku popularne glazbe, već ga baziraju na kanonskim djelima „velikih“ bendova poput Beatlesa, Led Zeppelina, Pink Floyda, Queena, The Rolling Stonesa, ABBA-e, i sl. Spomenuti sastavi, kao i popularna glazba, a tako i njihove tribute replike, u svojoj biti imaju dva naličja – jedno komercijalno i zabavno, a drugo inspirativno i kreativno.

Pojam „imitacije“, koji stoji kao opreka uspjehu tribute bendova, jedan je od definirajućih fenomena popularne glazbe općenito (Bennett 2006: 19). Iz tog fenomena, u djelovanju tributea stvara se distinktivan postmodernistički karakter (Bennett 2006: 20). U tom se svijetu održava jer je tribute bendovima svrha proizvesti savršen „simulakrum“ – postmodernistički fenomen koji se odnosi na zamagljivanje jasne granice između stvarnosti, odnosno originala i njegovih kopija (*ibid.*). Simulakrum u određenim trenucima može promovirati površnost (čak i voajerizam) te stvoriti prijeteći trenutak u kojem se izražavanje reducira na niz „slike-representacije-simulakruma“ (Gregory 2012: 14). Razni postmodernistički argumenti predstavljaju suvremeno doba kao ono u kojem su povijest i autentičnost nestali uslijed tereta koji im zadaje simulakrum (Homan 2006: 14). Iz tog se razloga uspjeh izvedbe tribute benda mjeri spremnošću publike da se prepusti iluziji živog muzeja, te tribute band svoje mjesto pronalazi zahvaljujući uspješnoj, dovoljno autentičnoj reprodukciji glazbe originalnog sastava koju niti jedan nosač zvuka može pružiti (*ibid.*: 21). Fanovi i glazbenici zauzimaju pomalo

pobožan stav prema povijesti i nisu zainteresirani poigrati se njome i sagledati je iz različitih kutova već je proživljavaju što autentičnije mogu i žele (Meyers 2015: 79). Time ipak potvrđuju povijesnu osviještenost vezanu uz svijet popularne glazbe (*ibid.*).

Pošto je „autentičnost” bitan aspekt putem kojeg se umjetnost razlikuje od „neumjetnosti”, bilo popularne, tradicijske ili pak klasične glazbe, tribute bendove se u znanstvenom i javnom diskursu baš zbog nje opisuje u negativnom svjetlu. Međutim, može li se njihova svirka baš zbog imitacije usporediti s historijski osviještenom izvedbom? Da, jer se i iskustvo tribute bendova nazire u težnji za očuvanjem i reanimiranjem originalnog, autentičnog teksta (Groot 2016: 126). U slučaju tributea, historijski osviješten trenutak kontekstualne je i tehničke prirode (*ibid.*). Kontekst počiva na korištenju kostima, ponašanja (identiteta) i, premda manje učestalo, na korištenju glazbala originalnih glazbenika kojima bendovi odaju počast (*ibid.*). Premda se s tehničkim aspektima, o kojima ću više pisati u naredna dva poglavlja, slažem tek djelomično, oni se ponajviše odnose na izvornu reprodukciju pjesama bez zadiranja u njihov tekst (*ibid.*). Tribute bendovi na svojim koncertima pružaju iskustvo autentičnog zvuka, odnosno kombinaciju historijski osviještene izvedbe i efemerne „živosti” (*ibid.*).

1.2.2 Rodni i radni identiteti

Glazba nas istodobno u širem smislu okuplja, formira naš individualni i kolektivni kulturni identitet, ali i razdvaja prema različitim ukusima i društvenim klasama (Hoeven 2014: 9; usp. Bourdieu 1984). Shodno tomu je i neophodna zbog svoje mogućnosti da nam pruži uvid u interpretiranje i definiranje sebe i drugih kao podjednakih članova Društva, s velikim „D” (Hoeven 2014: 9).²⁰ Slično, ako ne i isto, nam omogućuje i scena tribute bendova. Dosadašnja

²⁰ U ovom ulomku ponajviše ću se fokusirati na tzv. „rodne i radne” identitete. Ako se u obzir uzme pak dob glazbenika, ona u tribute bendovima ne zauzima toliko diskriminirajuću ulogu. Premda je rock u originalnom obliku poticao svojevrstnu opsesiju mladosti (Maruyama i Hosokawa 2006: 154), tribute bendovi poigravaju se i s tom predrasudom. S jedne strane, činjenica da u tribute bendovima izvođači ne moraju biti mladići i djevojke, koristi se i kao sredstvo za daljnje omalovažavanje njihovog djelovanja (Homan 2006b). Omalovažavanje fenomena tribute benda tako odražava problem potražnje za stalnim inovacijama i vječnom mladolikošću također za originalne djela (Homan 2006: 12). Kao da je tribute scena stvorila „intergeneracijsku konzumerističku grupu” kroz „rebrandiranje mladosti kao proizvoda” i stvaranje „pogodnog tla da na istom mjestu postoji štovanje umjetnika i prošlosti, kroz neki suvremeniji oblik” (Gregory 2012: 11).

analiza znanstvenog diskursa pokazala je kako su poimanja popularne glazbe i tribute bendova te njima srodnim fenomenima izrazito kontradiktorna, i to baš zato što postoje glazbenici i publika koji podupiru jednu stranu više od druge. Premda je tribute scena sama po sebi pretežito homogena, u sebi implicitno sadrži queer²¹ zato što na trenutke odbacuje okove heteronormativnosti i predstavlja neku vrstu igre različitih vrsta identiteta (usp. Gregory 2013). Tribute *de facto*, isto kao i subkultura, dopušta privremeni bijeg od određenih uloga (McRobbie 1980: 62). Ipak, kao i čitava glazbena industrija, tribute scena je češće sastavljena od muškaraca, a i originalni bendovi kojima odaje počast uglavnom su također muški rock bendovi (Alexander 2007: 225). Firth i McRobbie su daleke 1978. godine pisali kako su žene u glazbi rjeđe uspjevale u kreiranju vlastitih glazbenih verzija buntovničkog muškog rocka (1978: 321). Situacija se ni do danas nije znatnije promijenila. Ne samo u rocku, žene uživaju znatno manji uspjeh u cjelokupnoj glazbenoj industriji – samo njih 7.7% upisano je u kulturni muzej *Rock and Roll Hall Of Fame* te je sedam od deset glazbenih mjesta na svjetskim festivalima i dalje osigurano za muškarce i muške bendove (Andrews 2019). Toj utabanoj praksi dodatno pridonosi činjenica da je na glazbenice i ženske bendove stavljano nedovoljno popularno-medijske i akademsko-znanstvene pažnje kako bi se dosegle adekvatne promjene – jer žene u rocku svakako postoje i postojale su.

Problem nejednakosti nastaje i u semantičkom pogledu na termin „rock” (usp. Firth i McRobbie 1978: 318). Taj termin ne označava samo glazbene aspekte već upućuje na, najčešće, bjelačku publiku pretežito mlađe dobi, komercijalan način produkcije te umjetničku i kreativnu ideologiju muške snage koja, primjerice, nedostaje popu (*ibid.*). Ostaje pitanje je li rock čin (engl. *act*) ili samo snimka (*ibid.*)? I jedno i drugo. Riječ „act” dijelom je ustaljenog termina koji koriste neki istraživači (npr. Homan 2006a, 2018; Gregory 2012) – „tribute act”. U tom smislu se to isto pitanje lako prenosi i u svijet tribute bendova. Svaka analiza rocka, neizbježno i tribute scene, i identiteta njihovih aktera mora polaziti od premise da je rock muški način izražavanja (Firth i McRobbie 1978: 319). Najpopularniji glazbenici, pisci, stvaratelji, tehničari, inženjeri i producenti uglavnom su muškarci, dok su ženske uloge u glazbenoj industriji ograničene i, ukoliko su kreativne prirode, posredovane su kroz muške

²¹ [From “odd,” “strange,” and “bad,” to reclaiming the word “queer” \(Srpanj 2021\).](#)

predodžbe o ženskim sposobnostima (*ibid.*). Stereotip je taj da su žene u glazbenoj industriji najčešće pjevačice, a to se u svijetu tributea istovremeno i briše i potvrđuje.²² Georgina Gregory (2013) je jedina koja je opisala i alternativnu tribute scenu u kojoj marginalizirana ženska skupina (konkretno ženski tribute bendovi Lez Zeppelin, AC/DShe i The Iron Maidens) ruši i ponovo izgrađuje muževnost rock glazbe. Autorica uz etnografiju i analizu postojeće literature redefinira ne samo seksualnu ekonomiju popularne glazbe već i politiku rodnih identiteta općenito te pruža drugačiji uvid u tribute sastave kao takve (*ibid.*).

Druga vrsta prijepora oko identiteta odnosi se na umjetničke i radničke (ili radne) uloge glazbenika, i u popularnoj glazbi i u tribute bendovima. Ako su ti izvođači toliko dobri da vjerno izvedu originalnu pjesmu, zašto ih se smatra manje vrijednima (Gregory 2012: 111)? Stvarnost je ta da bi, kad bi tribute glazbenici uistinu bili toliko loši, sva mjesta na kojima nastupaju, od lokalnih barova i klubova pa sve do velikih koncertnih dvorana, bila rezervirana isključivo za autorske bendove – što je dijelom zamišljene i utopijske glazbene scene (*ibid.*). Tribute scena zapravo postaje mjesto realnog zaposlenja glazbenika (Morrow 2006: 192). Kada pristanu na to radno mjesto, iz zajednice glazbenika (pogotovo onih koji sviraju u autorskim bendovima) počinju stizati osude, napadi i uvrede. Takav diskurs itekako je vidljiv u mojoj objavi u grupi *Burza glazbenika* na Facebooku (v. [Prilog 4](#)), a potvrđuje ga i Morrow koji na takve osude odgovara iz vlastitog iskustva (Morrow 2006: 194). Tvrdi da je taj oblik glazbenog šegrtovanja i naukovanja zapravo način kojim glazbenici ostvaruju želju da budu aktivni članovi glazbene industrije u kojoj je šansa postati uspješnim, izvodeći lokalnu autorsku glazbu, i dalje niska (*ibid.*). Znači li to da tim odabirom gube svoj potencijalni kreativni i umjetnički identitet? Njihov glazbenih doprinos, koji se češće čuje nego što se zapravo vidi i doživljava relevantnim, obavijen je neizravnom anonimnošću (Gregory 2012: 122). Njihova imena, a pritom i (glazbene) osobnosti, ne bi smjele izaći na površinu, no to je neizbježno. Iz tih razloga, publika i fanovi općenito nisu do kraja svjesni koliko je uloga izvođačica i izvođača važna u određivanju sadržaja i kvalitete ključnih snimaka i njihovih izvedbi (*ibid.*).

²² Premda skromno, ulogu žene u lokalnim tribute bendovima detaljnije ću razraditi u drugom poglavlju.

1.2.3 Sjećanje, nostalgija, baština i revival

Traganjem za popularnom glazbom (i njenim ishodima) često se izbjegava određivanje njenog historijskog aspekta. Osviještenost oko historijskog pristupa u istraživanju popularne kulture i glazbe – nerijetko doživljavane kao jednokratne, stvorene za taj trenutak i zamjenljive sljedećim trendom – s jedne je strane započela zajedno s formiranjem fizičkih (muzeji poput *Rock and Roll Hall of Fame and Museum* ili *Zagreb 80's Museum*) i metaforičkih (primjerice televizijske emisije poput *500 Greatest Albums of All Time* ili *Crno-bijeli svijet*) mjesta sjećanja (Meyers 2015: 66). S druge strane, još jedan razlog historijskoj osviještenosti jest ispisivanje historijskih narativa u tekstovima novinara, rock kritičara i akademskih znanstvenika (*ibid.*: 68). Na to je naposljetku utjecala i diskografska industrija koja je svoje troškove proizvodnje već otprije nadoknadila putem marketinških reizdanja, specijalnih izdanja i *box-setova* (*ibid.*). Djelovanje *tribute* glazbenika temelji se na mogućnosti koju popularna glazba ima u sebi, a to je da postane „povijest“ kojoj se može iznova vraćati. To postajanje povijesti kojoj se može iznova vraćati oslanja se na prethodnu, osnovnu činjenicu oko funkcioniranja polja popularne glazbe, a ta je da se realizira putem snimke (originala), kojima se doista može iznova vraćati.

Glazba (a pritom i ona popularna) služi kao sredstvo za prizivanje i formiranje sjećanja, odnosno proživljavanje životnih iskustava i (re)konstituiranje prošlih događaja (DeNora 2006: 141). Ono što je diskutabilno kod djelovanja *tribute* bendova jest moment retrospekcije, odnosno prisjećanja i naracije prošlosti (Gregory 2012: 7). Taj moment nedvojbeno je kontradiktoran onome što sam navela u prijašnjem odlomku – poimanju rocka i popa kao glazbenih fenomena lišenih nostalgije, usmjereni budućim vremenima, koji su neopipljivi i efemerni te teku u vremenu (*ibid.*; usp. DeNora 1999: 48). Međutim, što je zapravo nostalgija? Nostalgija je oblik senzacije te ju se ne može reducirati isključivo u afekt ili strukturu osjeća(n)ja (Neil 2006: 88). To je kompleksan koncept izrazito promjenjive, istovremeno osobne i kolektivne prirode koji oplakuje, glorificira i romantizira prošlost, odnosno ljude, predmete, sjećanja, mirise, događaje, prostore, odnose, vrijednosti te priče (v. Velikonja 2009: 4). Sadašnjost je zbog nje uvijek u inferiornom položaju (*ibid.*). Konteksti nostalgije (ali, neizbježno, i afekta) sve se više koriste za formiranje sadašnjosti i kulturnih proizvoda (Neil

2006: 88). Fenomeni nostalgije dolaze u određenim materijalnim i nematerijalnim oblicima te čak i na određenim mjestima, poput javnih prostora, popularne kulture, javnih događanja, političkih narativa, ulične kulture, umjetnosti općenito, *cyber* prostora i javnog mišljenja (Velikonja 2009.: 6).

Uz navedene oblike, koncepti sjećanja i nostalgije implicitno i eksplicitno žive u svijetu tribute bendova. Mada je bolje reći da svijet tribute bendova zapravo živi od tih koncepata. Glazbu se, kao i sjećanje i nostalgiju, nerijetko doživljava kao nešto što nije moguće zahvatiti u materijalnom obliku. Kao što je slučaj s pregledom dosadašnjih razmatranja o popularnoj glazbi i tribute bendovima, pitanje njihovog materijalnog očitovanja i procesa pamćenja isto je tako paradoksalno. Ipak, poput fenomena nostalgije, postojanje popularne glazbe također se nalazi i u oblicima koji su materijalni – u glazbalima, prostorima, nosačima zvuka, specijaliziranoj odjeći i sličnim proizvodima, ulaznicama i dr. S tim u vezi, utjelovljenje prošlosti popularne glazbe, odnosno njene baštine, nedvojbeno se otkriva i u djelovanju tribute bendova. Baština predstavlja „načine pomoću koji probrani materijalni predmeti iz prošlosti, prirodni krajolici, mitovi, sjećanja i tradicije postaju dijelom kulturnih, političkih i ekonomskih resursa za potrebe sadašnjosti” (Graham i Howard 2008: 2). Prema toj definiciji, sadašnjost gradi svoj identitet aproprirajući točno određena sjećanja na prošle trenutke (Hoeven 2014: 12). Baština se razlikuje od povijesti jer se fokusira na identitet, a ne na slijepo traženje istinitosti (*ibid.*). Zbog toga se ona postavlja na višu razinu od samog znanja i poimanja povijesnih trenutaka (*ibid.*). Stvaralaštvom tribute bendova esencijalizira se prošli glazbeni trenutak i iznova se zapisuje u sadašnjem vremenu. Premda je popularna glazba konstruirana kao opozicija baštini zbog svoje povremene komercijalnosti i neautentičnosti (Bennett i Janssen 2016: 2), tribute bendovi dokazuju suprotno. Oni se često opisuju i kao retro-projekti u kojima se njeguje koncept baštine te na ovaj ili onaj način utječu na suvremenu glazbenu industriju u kojima moment muzealizacije itekako dolazi do izražaja (Homan 2018: 172-3).

Da bi neki od probranih materijalnih i nematerijalnih predmeta ušli u sferu baštine, odnosno kulturni resurs, naglasak bi se trebao staviti na stvaranje glazbe (Johnson 2018: 16). Tako je potrebno razlikovati svakodnevnu glazbu od glazbe koja se izvodi s nekom namjerom i koja,

kao što sam navela u prošlom potpoglavlju, sudjeluje u stvaranju lokalnog i kulturnog identiteta (*ibid.*). U svakodnevnu glazbu ubrajaju se one „pretrivijalne” prakse – kućno muziciranje, pjevanje u autu, skupno pjevanje na sportskim i političkim događajima, dječje pjesme, *jam* sesije, intimne svirke – i zbog toga nisu dijelom komercijalne mreže i širokih medijskih prostora (*ibid.*).²³ U sebi sadrže drugačiji narativ o međusobnoj ljudskoj povezanosti, kakav prakse izrazitijeg javnog karaktera nemaju (*ibid.*). Tribute bendovi uklapaju se i u jednu i u drugu praksu. Dok slušaju pjesme izvođača kojima odaju počast ili pak na probama gdje vježbaju njihov repertoar, izričaj tribute glazbenika povezan je sa svakodnevnim glazbenim praksama, dok u momentima koncertne i javne izvedbe postaju sastavnim dijelom lokalne glazbene scene, ali i šire, te time sudjeluju u kreiranju nematerijalne kulturne baštine popularne glazbe.

Glazbena industrija od svog početka, odnosno od početka postojanja popularne glazbe, vjerno odrađuje svoju primarnu zadaću – održati i/ili povećati vlastiti kapital. Jedan od načina da stvore ekonomski benefit, održe standarde historijskih i kanonskih narativa te zadrže neprekidnu refleksiju jest da iznova podsjećaju svoje publiku (konzumente) na tzv. posebne ikone, klasike, obljetnice rođenja i smrti ili slične konstrukte (Homan 2018: 172). Na to se referira i dio Grahamove i Howardove definicije baštine implicirajući njenu manje romantičnu svrhu, a ta je da pomaže u očuvanju ne samo kulturnih, već i političkih i ekonomskih resursa.²⁴ Takav način promatranja usmjerio me da popularnu glazbu i tribute bendove promatram i kao distributere proizvoda za što šire tržište. Ukoliko je bar jedan od njihovih ciljeva da stvore i zadovolje potrebe potrošača (publike), a jest, onda u sebi podrazumijevaju kontinuitet između

²³ Usudila bih se reći da i svakodnevne glazbene prakse imaju dvije razine. Za razliku od ove koju je opisao Johnson (2018: 16), druga zalazi u poetike glazbe kao namještaja. Erik Satie je u svojoj knjizi *Ecrits* (1977.), do koje nisam imala priliku doći, glazbu kao namještaj opisao kao glazbu koja samo stvara vibracije i u sebi ne sadrži drugi cilj te ima ulogu istovjetnu svjetlu, toplini i ugodi (v. Gligo 1996: 88).

²⁴ Baština i ponovno donošenje prošlih glazbenih trenutaka u sadašnjost nema samo veze s kostimima i izvedbom, nego za sobom donose i prostorni element (Groot 2016: 128). Na nekim lokacijama koje su iz ovog ili onog razloga jedinstvene, razvija se uspješna ekonomija te postaju mjesta na kojima se, primjerice, može vjenčati (*ibid.*: 128-129). Kako Groot kaže, „ti prostori postaju ključna društvena mjesta razvodnjelog 'utjelovljenja' baštinskih dobara te omogućuju retro-rezidencijalno uzbuđenje niske razine” (*ibid.*: 130). Sličan pristup nastaje kada se prošlost domaće rock kulture reducira na tek par lokacija, od kojih je najznačajniji bivši zagrebački klub, *Kulušić*. Premda nije otvoren već dvadeset godina, nerijetko se njime služi u svrhu „zarade na nostalgiji”. Primjer toga je stavljanje u prodaju trostruke CD-kompilacije *Club Collection: Kulušić* kao „podsjetnik[a] na ekstatičan zvuk koji je obilježio taj klub u osamdesetima i donekle u desetljeću kasnije” ([Kulušić – zagrebački klub u kojem se stvarala rock scena 80-ih \[Srpanj 2021\]](#)).

stvaranja kulturnih i utilitarističkih proizvoda (usp. Hirsch 1972: 105). Odnosno, prije je riječ o jednom proizvodu s dva različita pola koja se razlikuju po intuiciji (*ibid.*). Hirsch u skupinu kulturnih proizvoda ubraja filmove, predstave, knjige, gramofonske ploče (pa tako i glazbene izvedbe), a u skupinu utilitarističkih one najosnovnije, poput hrane, odjeće ili sredstava za čišćenje (*ibid.*). Ne libim se reći da prva skupina ponekad poprima obilježja druge (i obratno). Tribute bendovi podjednako zadovoljavaju potrebe i kulturnog i ekonomsko/političkog prostora, što može biti vidljivo od benda do benda, ili pak od jednog nastupa do nastupa. U svijetu tribute bendova, između ostalih, postoje oni čiji je primarni cilj ekonomski profit i izrazito profesionalni pristup (npr. Queen Real Tribute), kao i oni kojima je cilj kreativno i realno predstaviti djela drugih glazbenika, ali bez želje za zaradom (npr. Croatian Pink Floyd Show).²⁵ I jedni i drugi uklapaju se u logiku glazbene industrije koja za cilj ima iznova reciklirati, „remiksati“ i oživljavati sigurnu robu koja se već prije solidno prodavala (Gregory 2012: 8), samo se potonji ne fokusiraju na ponovnu prodaju, već primarno na izvedbu.

Naredna problematika odnosi se na pitanje održivosti na više razina, od kojih se jedna odnosi na održivost samih originalnih izvođača koji se smatraju „potrošnom robom.“ Shane Homan (2018) se za razliku od ostalih istraživača referira i na slučajeve kada izvođači originalnih bendova koji nisu više aktivni, izvode njihove/svoje pjesme. Tu se ne radi o stvaranju tribueta samom sebi, što je na hrvatskoj glazbenoj sceni češća pojava (npr. Pozdrav Azri ili Pozdrav novom valu). Riječ je performansu koji ima svrhu održavanja turizma određenog lokaliteta, a Homan kao takav primjer navodi djelovanje Paula McCartneyja koji izvodi glazbeno nasljeđe Beatlesa (*ibid.*: 175). Zbog toga razlikuje baštinske bendove (engl. *heritage act*)²⁶ i tribute bendove (engl. *tribute act*) gdje prvi sudjeluju u razmjeni dobara sa svrhom širom od reproduciranja historijskog konteksta i same pjesme (*ibid.*). Homan tvrdi da nam „tribute daje mogućnost da prošetamo kroz povijest [...], a suvremena izvedba McCartneyja zadržava očite

²⁵ Svakako postoji i još pristupa i razloga pod kojim djeluju tribute bendovi, no detaljniju razradu predstaviti ću u drugom poglavlju.

²⁶ Za razliku od McCartneyjevog djelovanja kojim se osim repertoara Beatlesa, iznova reinterpreтира i historijski kontekst u kojem je njihova glazba, stvaranje počasti samima sebi u službi življenja „na staroj slavi“ nije najpoželjnije. Na sličan je način Borna Čavrag (2005) opisao koncert „originalnog“ Black Sabbatha: „Za kraj ovog izvještaja moram reći samo jedno: da su na ovoj Black Sabbath večeri svirali neki obični tribute bendovi, i da je ovako prošla, ne bih imala apsolutno nikakvih zamjerki. Međutim, ovdje se nije radilo o bilo kome, radilo se o ljudima koji su bili u tom bendu i samim time se od njih očekivalo puno više. I Martinovo i Nicholsovo vrijeme je prošlo, daleko su oni od onoga što su bili i krajnje je vrijeme da se povuku sa scene.“

retoričke prednosti, ne samo u izlaganju povijesti, već i u autentičnosti koja se manifestira kroz sjećanje i tumačenje” (*ibid.*). Tribute bendovi predstavljaju praksu očuvanja odozdo prema gore (Hoeven 2014: 17), a baštinski odozgo prema dolje.

Pored tribute bendova kao baštinskog projekta popularne glazbe, postavlja se pitanje mogu li se oni promatrati i kao predstavnici svojevrsnog preporoda (engl. *revival*), odnosno preporoda glazbe koja više ne egzistira izvedbom u koncertnim dvoranama već samo emitiranjem snimki? Za razliku od prethodno navedenih određenja baštine, u revivalu izostaje ekonomsko-politički aspekt. Predstavlja reinterpetiranje zaboravljene prošlosti, etabliranje novih ili revidiranih historijskih narativa, prenošenje glazbenih elemenata iz prošlosti u sadašnjost (ili iz jedne društvene grupe u drugu, najčešće modernu) za potrebe sadašnjosti (Bithell i Hill 2014: 4). Kao i kod baštine, češće se radi o napjevima iz sfere tradicijske, usmeno prenošene (folklorne) glazbe stvarane u uskom krugu ljudi. Revival glazbenoj kulturi pristupa darvinovski, tj. evolucijski, romantičarski i nacionalistički (*ibid.*: 6). Oživljava nešto primordijalno i lokalno, a ukoliko netko želi biti sudionik te reanimirane kulture trebao bi biti ili pozvan ili njen član otprije (Ronström 2014: 52). Baština to isto primordijalno i lokalno pretvara u nešto urbano, internacionalno i transnacionalno (*ibid.*). Nasuprot tomu, tribute ne oživljava nešto zaboravljeno. On reanimira prošli trenutak s kojim je publika, najčešće, i dalje vrlo dobro upoznata. Isto tako, u sebi ne nosi ideje etničke (ili manjinske) grupe. Tribute može predstavljati lokalnu izvedenicu popularne glazbe, ali, kao što ću pokazati u drugom poglavlju, češće nadilazi nacionalne granice. Naredni razlog zašto tribute bendovi ne ulaze u narativ revivala jest u tome da se u revivalu događa pomak (engl. *shift*) u smislu toga da aktivni sudionici kulture koja se oživljava postaju oni koji prethodno nisu bili njezini sudionici. Ti sudionici su promatranjem i proučavanjem kulture izvana, postali članovi te kulture iznutra. Za razliku od toga je svačija i inkluzivna, a ne ekskluzivna. Element usmenog prenošenja znanja je još jedan kriterij revivala koji tribute ne ispunjava (Bithell i Hill 2014: 25). Revivalu i tributeu su zajednički jedino uvjeti u kojem nastaju – nostalgija i postmodernizam – no tribute bendovi se primarno vode konceptom transmisije starog u novo i razlikuju se od revivalista time što su u suštini „reprezentativci“ koji inzistiraju na pravocrtosti tog prijenosa (Baumann 1996: 72).

2. Glokalna razumijevanja: etnografija domaće tribute scene

Osim pregleda globalne slike popularne glazbe i tribute scene, valja predstaviti i njene (g)lokalne inačice. U početku ovog poglavlja dotaknut ću se okvira i povijesti popularne glazbe na prostorima bivše Jugoslavije, s posebnim naglaskom na tzv. „sedmu republiku”, svojevrsni metakulturni prostor kojim se omeđuju društveno-kulturna iskustva, a ne teritorijalne granice (v. Perković 2011: 38-40).²⁷ Također, na temelju razgovora sa sudionicima, pokušat ću rekreirati prve korake tribute scene na ovim prostorima. Potom ću se, kroz njihove različite strukturne elemente, uhvatiti u koštac s prezentiranjem i interpretiranjem tribute bendova, koji većinom djeluju diljem Hrvatske (ponajviše u Zagrebu), a manjim dijelom i van njenih granica (npr. u Srbiji ili na Cipru). Prikaz strukturnih elemenata tribute scene obuhvatit će: pregled glavnih mjesta u kojima tribute bendovi nastupaju, njihovu definiciju i smisao zasnovan na viđenjima sugovornika, raznolike identitete glazbenika i publike te uvid u potencijalnu (jugo)nostalgiju i (jugo)baštinu. Nakon toga, razlučit ću grane tribute bendova u Hrvatskoj temeljene na kombiniranoj podjeli dvoje najistaknutijih istraživača tribute scene, Georgine Gregory (v. 2012: 56-75) i Shanea Homana (v. 2006: 7), te svoje vlastite.

2.1 Okvir i povijest lokalne popularne glazbe

Prema saznanjima Ljerke V. Rasmussen i Danijele Beard, infrastruktura popularne glazbe na području bivše Jugoslavije osnovana je 1960-ih godina, i to u vidu „mjesta snimanja, glazbenih festivala, elektroničkih medija i tiska” (v. 2020: 2). Ti opipljivi prostori stvorili su adekvatne uvjete za neometan razvoj bogate i šarolike glazbene pozornice 1970-ih i 1980-ih godina (*ibid.*). Ona se razvijala, a implicitno i razdvajala, shodno usponu zapadnjačkog tipa glazbene (diskografske) industrije i estrade (lokalne industrije zabave) – počam od „megazvijezda poput srca pop glazbe, Zdravka Čolića, [preko] rock sastava Bijelog Dugmeta, [pa do] ikone neofolka Lepe Brene” (*ibid.*). Sve navedeno pogodovalo je stvaranju jednog od najopsežnijih i

²⁷ Ante Perković (2011) u spomenutoj knjizi predstavlja glazbenu kulturu bivše Jugoslavije putem tri osnovne razine: estetske, političke (koruptivne) i društvene.

najuspješnijih glazbenih tržišta u jugoistočnoj Europi (*ibid.*). Ne samo to, takva glazbena industrija bila je ogledalom društveno-političkog uređenja te slojevitog narativa Jugoslavije.

Dok je Jugoton nastavio izdavati *mainstream* zabavni pop, kao pandan dotadašnjem „neumjetničkom“ i „neinovativnom“ glazbenom repertoaru, u 1980-ima se započela razvijati eksperimentalnija, ali komercijalno održiva rock scena naziva „novi val“ (Kostelnik 2020: 77). Sve je zapravo krenulo Titovom smrću te jačanjem neizvjesnosti u zemlji (*ibid.*). Novi val je tako postao medij i trijumf „mladenačke energije i kreativnosti“ (*ibid.*).²⁸ Usto, Savez socijalističke omladine Jugoslavije stišao je otvorene kritike usmjerene protiv ondašnjih rockera (*ibid.*). U novovalnu scenu ubrajali su se mnogobrojni bendovi: od punkera Pankrta i Buldožera, preko Šarla akrobata, Idola, Električnog orgazma, Haustora, Aerodroma, pa do Prljavog kazališta, Azre²⁹ i Električnog orgazma (*ibid.*: 78-79). Pogled izvan glazbenih granica Jugoslavije, pored regularnog izdavanja strane popularne glazbe, 1980-ih je donio promjene u svjetonazorima i životnim stilovima te u individualnim seksualnim i identitetskim slobodama (*ibid.*: 86). Razlog sve brojnijem izdavanju novovalnih pjesama nije bio samo političke već i ekonomske prirode. Kostelnik prenosi riječi Dejana Kršića, između ostaloga inicijatora *Leksikona YU mitologije*, koji tvrdi da je u Jugotonu nastupila kriza izdavačkih licenci uzrokovana ograničenjem trgovanja stranim valutama, odnosno Jugoslavija nije posjedovala dovoljno deviza kako bi učinkovito mogla plaćati tantijeme na snimke stranim izdavačkim kućama, te je stoga fokus preusmjeren na izdavanje domaćih izdanja (*ibid.*).

Izgleda da novi val, kao i većina glazbenih pokreta, nije isključivo određen zvukom, već i kontekstom. Na upit što novi val čini novim valom, tu su tezu potvrdio je i moj sugovornik. Iskaz prenosim u cijelosti jer uistinu prati sve gore navedene točke novog vala:

²⁸ Nastanak novog vala u svijetu opisuje se „kao postmodernističku reakciju na duge solaze, tekstove s 'teškim' temama poput religije, države, budućnosti i predatorske seksualnosti“ (v. Covach 2009: 176). Glazbeni odgovori na društveno stanje oblikovani su kao „kratki i pamtljivi aranžmani s temama kao što su odlaženje na spojeve i romantična ljubav“ (*ibid.*). Nije samo tekst bio reduciran i pojednostavljen, već se pročistio zvuk i stvorila se estetika nove jednostavnosti (*ibid.*).

²⁹ Vatroslav Mlinar i Goran Šeler tvrde da Azra nije dijelom novog vala te da se „taj stil najviše da iščitati na duplom album *Film-Idoli*“ (*ibid.*, u razgovoru s H. Z.). Uz gore navedene izvođače, u novi val ubrajaju Zvijezde, Patrolu i Film.

„Dost’ filozofsko pitanje, možda i ne postoji odgovor. Nešto što se dogodilo, specifično za ovaj dio globusa, nitko nije to na ovaj način radio, kako je do toga došlo, bog zna, sličnih tekstova i melodijskih linija u toj kombinaciji [ima], ali plus takvi aranžmani, sve skupa se posložilo i stvorilo jedan fenomen. Treba se dotaknuti situacije koja je tad bila, umro je drug Tito, nisu oni to ni primijetili, bilo je malo stvari za mlade ljude za kojima su se mogli povest’, nije bilo interneta, bila je komunikacija mladih ljudi, danas je sve preko Fejsa, interneta. Mladi ljudi su dolazili u nekakav Kulušić, nije im bilo bitno kako se bend zove. Tu može biti tajna, mi smo de facto ipak živjeli iza Željezne zavjese, stvarno su se interesantne ploče nosile kad je stric bio gastarbajter, traperice i glazba. Drugim riječima pojavio se vakuum. [...] Poklopile su se zvijezde i stvorio se stil. Nisu imali medije i postali veliki, to je nastalo kasnije. U početku su punili klubove, a kasnije je Siniša Škarica rekao da mogu zaraditi lovu, i da Jugoton može zaraditi na njima i van Zagreba. To je njima bilo sve, oni drugo nisu imali. Nastala je masa, odabrali su se bendovi, kvalitetni, s većim potencijalom, mediji su išli kasnije. Danas prvo čovjek mora uložiti gomilu para da stvoriš ime, tek nakon pet godina možeš napuniti dvoranu. To se više neće ponoviti. Ova digitalna vremena su, to je stvar za diskusiju, je li dobro ili ne” (Vatroslav Mlinar, u razgovoru s H. Z.).

*
**

Središte ovog dijela teksta upravo je usmjereno na taj fragment jugoslavenske glazbene industrije – novi val. Posljedično stvoren *post-yu* ogranak lokalne tribute scene predstavlja *homage* zapadnjačkom, rockerskom, i unutar toga novovalnom, stilu glazbene industrije. Prema vlastitim saznanjima, tribute bendovi ostalim žanrovima (npr. zabavnoj-pop, narodnoj i novokomponiranoj glazbi) ne postoje. Izuzeci su naredna dva primjera. Prvi se odnosi na ironičan detalj u izjavi jednog mog sugovornika koji svira u bendu Muzičari koji piju, tributeu Ribljoj čorbi: „[...] onda smo požalili kaj smo to napravili jer nismo uzeli, kaj ja znam, Mišu Kovača” (Srećko Krištofić, u razgovoru s H. Z.).³⁰ Govora među kazivačima o tributeu ostalim žanrovima i izvođačima lokalne glazbe, nema. Drugi se primjer odnosi na *underground* album

³⁰ Razlog u pozadini komentara u kojem Srećko objašnjava kako se Muzičari koji piju ograđuju od Riblje čorbe i njihovog frontmena, Bore Đorđevića, detaljnije ću pojasniti u sljedećem potpoglavlju.

naziva *Dark Tribute To Lepa Brena*.³¹ Međutim, taj album je zapravo kompilacija „industrial, noise, gothic, death rock, experimental, electronic, darkwave, synth-pop i post-rock” obrada pjesama Lepe Brene. Jedini uvjet za njegovo stvaranje bio je taj da izvođači ne smiju koristiti direktne uzorke snimaka Breninih pjesama, već da čitavu obradu moraju skladati samostalno (Avdić 2009). Odgovor na pitanje zašto se u većini slučajeva počast odaje rockerskoj baštini, odnosno bendovi ma novog vala, može se naći i u Avdićevom sljedećem komentaru: „A što su talentirani bendovi gubili vrijeme sa besmislenim predlošcima? *Dark Tribute To Lepa Brena* je kvalitetan album, nema sumnje, ali on je sličan obimnoj naučnoj studiji o jednom vicu i to lošem. [...] Ona [Lepa Brena] nije trash ikona, ona je čisti establishment³² kao što su to, recimo, Slavko Jovičić Slavuj, Ivo Miro Jović ili Sadik Bahtić. Zabavna je koliko i kobra u korpi” (*ibid.*). Cajke i tributei – dva zasebno diskutabilna glazbena izričaja – ne mogu koegzistirati skupa. Međutim, koja su ishodišta tribute scene u Hrvatskoj (i šire)? Premda se jedan zaseban rad može napisati na temelju pokušaja rekonstrukcije početaka i povijesti tribute bendova na ovim prostorima, temeljem intervjua sa sugovornicima i potankim internetskim „rudarenjem“, pokušat ću ukratko predstaviti i taj aspekt.

U Jugoslaviji se 1950-ih razvijala zasebna linija popularne glazbe – prepjevi stranih pjesama prevedenih na srpsko-hrvatski koje su se uvozile na domaće glazbeno tržište (Arnautović 2020: 16).³³ Mada sam prethodno navela da je dio domaće tribute scene (tzv. post-yu ogranak) ponajviše zasnovan na ostavštini novog vala, ali i da cajke (tada novokomponirana glazba) i tribute ne mogu ići skupa pod isti nazivnik, prije sedamdeset godina je očito postojao velik interes za obradama (ali ne i posljedičnim tributeima) zabavne glazbe. Primjeri takvih prepjeva uključuju pjesme iz 1960-ih poput *Kuća izlazećeg sunca* ili *Zbogom Kalifornijo* u izvedbi Mikija Jevremovića (*ibid.*).³⁴ Coveri su kao takvi, kao što sam zabilježila u prvom

³¹ [Dark Tribute to Lepa Brena - 10 Year Anniversary Remastered Edition \(2009 FULL ALBUM; Srpanj 2021\)](#).

³² Pojam „estradni establishment” koristi i Ante Perković na mnogo mjesta u svojoj knjizi, *Sedma republika* (2011), dok ga Berislavić definira kao „hrvatsku estradnu scenu – odnosno glazbenike zabavne glazbe i glazbe popularne kulture općenito koji su, na ovaj ili onaj način, u drugoj polovici 90-ih i ranih 2000-ih godina držali najveće tiraže prodaje svoje glazbe, te koje bi se objektivno moglo smatrati da su bili najkomercijalniji i vjerojatno držali najveću medijsku popularnost (televizija, radio...)” (2020: 38).

³³ Prepjevima se i u samim počecima diskografije na ovdašnjim prostorima proslavio i Vlaho Paljetak ([Izvištaj o slušaonici “Popevke je slagal’: Vlaho Paljetak u ranoj hrvatskoj diskografiji” \[Kolovoz 2021\]](#)).

³⁴ Takve obrade iz sfere jugoslavenske zabavne glazbe 1950-ih mogu se pronaći na YouTube kanalu Peđe Radovića, poznatom po postavljanju opskurnijih pjesama koje nisu dijelom kanona jugoslavenske glazbe ([Dušan Dančuo - Najljepša si ti \[Srpanj 2021\]](#)).

poglavlju, nadređeni djelovanju tribute bendova, stoga je i ovaj podatak relevantan samo kao jedna od stepenica koje su dovele do današnje tribute scene.

Nakon 1950-ih i povrh aktualnih covera, u posljednja dva desetljeća 20. stoljeća počeli su se nazirati obrisi tribute scene na prostorima bivše Jugoslavije. David Vuković tvrdi kako su 1980-ih započeli izranjati svojevrzni „show bendovi”, poput ABBA, Tina Turner ili Elvis Presley *showa*, i to zbog potražnje hotela.³⁵ Prema sjećanju njegovog oca i starijih kolega-glazbenika, takvi bendovi su radili u hotelima, s osiguranim smještajem i hranom, svirajući popularni repertoar glazbe 1980-ih godina. I sam se Vuković sjeća da je prisustvovao takvom koncertu u Malinskoj, na otoku Krku, u bivšem hotelu Haludovo. Naspram turističkoj zabavi, Davor Garašić govori kako su se:

„Tribute bendovi [...] oduvijek povremeno pojavljivali na našoj sceni, ali to su uglavnom bili bendovi sastavljeni od članova autorskih bendova koji su se sastali za koncert ili dva kako bi svirali pjesme benda kojeg vole za gušt ili prilikom neke godišnjice (smrti, rođenja itd). Bilo je tu tribute bendova od Jimi Hendrixa (još u 80ima),³⁶ preko Pink Floyda (Eclipse iz Slovenije)³⁷ do Metallice i Deatha.” (Davor Garašić, u prepisci s H. Z.).

Georgina Gregory tvrdi da je razlog pojavljivanja tri najranija tribute benda, The Bootleg Beatlesa, Raina i The Beatinx, taj što se stvorio emocionalni vakum nakon raspada originalnog benda 1970-ih (2012: 41). U Hrvatskoj kao da je ta emocionalna reakcija došla

³⁵ Isti sugovornik nadalje opisuje srodnu situaciju u Španjolskoj, na Kanarima: „Tamo imaš cover bend, i to hotel, to nije klub, to je terasa, odsvira kućni bend glavninu večeri, a u jednom trenu večeri dođe malo bolje plaćeni ABBA *show* i dobe malo veći honorar jer se presvlače i glume. To je vrlo slično tributeu” (David Vuković, u razgovoru s H. Z.).

³⁶ Moguće da se Davor Garašić poziva na album grupe Stop (5), naziva *Hey Jimi - Tribute to Jimi Hendrix* ([Stop \(5\) – Hey Jimi - Tribute To Jimi Hendrix \[Srpanj 2021\]](#)). Stop (5) je bio klasično-rockerski, bluzersko-rockerski sastav iz 1978. godine (*ibid.*). Gitarista grupe bio je Nikola Vaso Sarapa, a nastupaju i danas ([Jimi Hendrix Birthday Party – Grupa Stop \[Srpanj 2021\]](#)).

³⁷ Grupa Eclipse nastala je 1999. godine ([Eclipse \(Tribute to Pink Floyd\) Slovenia \[Srpanj 2021\]](#)).

naknadno, iza Domovinskog rata 1990-ih. Jedna od takvih prvih emocionalnih reakcija utjelovila se u bendu Pozdrav Azri.³⁸ To potvrđuje i moj sljedeći sugovornik:

„U prvoj polovici 90 tih zbog ratnog stanja, nedostatka koncerata domaćih i stranih sastava, kao i iz ex Yu prostora, te prestankom postojanja nekih velikana tog doba pocinju stasati cover i trbt bandovi. U samim pocecima isključivo na razini manjih klubova da bi kasnije svirali i koncerte. Dobar primjer je sastav Pozdrav Azri, koji su osnovali B. Lainer, J. Paden i T. Krkač 1994 god. koji je zbog velikog interesa publike nastavio svirati koncerte jos niz godina” (Tomas Krkač, u prepisci s H. Z.).

Početak novog tisućljeća na scenu je dopremio i nova tribute imena. Davor Keranović tvrdi kako su se Rock Mastersi³⁹ u navratima okupljali 1999. i 2000. godine te su svirali Led Zeppeline ili pak pjesme Deep Purplea, no po njegovom viđenju to nije bio „pravi“ tribute, nego se „eto sviralo“. Tvrdi kako je on prvi započeo sa službenim tribute bendom, naziva Snowblind, u kojem su izvodili isključivo pjesme Black Sabbatha. Nakon raspada tog benda, osnovao je Big Rock⁴⁰ i, uz repertoar Black Sabbatha, ukomponirao još neke pjesme samog Ozzyja Osbournea. Pored osnivanja tribute bendova, učinio je veliki korak za formiranje daljnje scene tako što je organizirao prvi tribute festival. Tadašnju tribute scenu i svoje iskustvo opisuje na sljedeći način:

³⁸ Pozdrav Azri osnovao je bivši bubnjar Azre, Boris Leiner, 1994. godine. Premda kronološki predstavljaju jednu od ranijih tribute izvedenica, taj projekt pomalo mutno pliva u dvije vode. Graniči s održavanjem glazbe jedne od nedvojbeno velikih ikona bivše Jugoslavije, Branimira Johnnija Štulića, i iz poštovanja, ali, čini se, i iz materijalističkih pobuda. Isto potvrđuje i poručuje sam Štulić: „Leiner niti ima ikakve veze s mojim poslovanjem, niti je ikakav sudionik ičega, osim u varanju i krađi. On se pojavio '94. s Pozdravom Azri, kad je i Croatia Records počela reizdavati Azrina izdanja pod svojim copyrightom. Kao i Sfeci [Paolo Sfeci, nekadašnji bubnjar Parnog valjka i Aerodroma, danas predstavnik Hrvatske glazbene unije i Hrvatske udruge za zaštitu izvođačkih prava; op.a.], koji vrlo dobro zna da sam stranac, pa ipak me proglašava hrvatskim autorom. Leiner gradi svoj kult ličnosti koristeći Pozdrav Azri i postere s mojim likom za javno slavljenje svojih rođendana; dakle na mojem imenu, mojem poduzeću, mojim pjesmama i mojem novcu” ([Johnny Štulić protiv ZAMP-a: Ne želim milostinju, želim svoj oteti novac! \[Srpanj 2021\]](#)). Više o slučaju „Branimir Štulić vs. hrvatska glazbena industrija i tribute bendovi“ pisat ću u posljednjem poglavlju.

³⁹ Članovi benda Rock Masters su Vedran Božić (pjevač, gitarist, član grupe Time, Parnog Valjka i Telefon Blues Banda), Slavko Pintarić – Pišta (direktor Hard Placea, bubnjar, član Telefon Blues Banda, Srebrnih krila i osnivač grupe Nirvana) te Tomas Krkač (basist i član Telefon Blues Banda; [Vedran Božić i grupa Rock Masters, Hendrixu u čast \[Srpanj 2021\]](#)). Povremeno djeluju i u suradnji su Ervinom Baučićem, a pogotovo izvodeći tribute Led Zeppelinu.

⁴⁰ Zorislav Knežević pisao je na portalu Muzika.HR najavu koncerta u kojem je, među ostalom, 2003. nastupao Big Rock ([U petak u Pauku veliki Black Sabbath party \[Srpanj 2021\]](#)).

„2001., 2002., još uvijek nema nikog, apsolutno ne postoji tribute bend u Zagrebu ili van Zagreba. 2007. sam išao svirat' po vani s jednim autorskim bendom, EU, i kad smo bili u Engleskoj, razgovarali smo s gazdom, i ja njemu velim da imam u Hrvatskoj tribute bend, hvalim se ja kao. Dakle lik otvori ladicu, ovako debeli fascikli, od A do W, biraj, ali biraj šta ćeš. Još uvijek to tada nije aktualno, možda neko, ali nema nikoga, još uvijek, ja gledam to, listam, smijem se, nemrem vjerovat'. Rek'o stari moj: 'Već vidim kak' dolazi u velikim koracima i do nas', a godinu do dvije imala si u Zagrebu odjedanput. I to je došlo do nas, doslovce u godinu, dvije je nikla scena. I onda sam 2010. [...] odlučio napraviti festival.⁴¹ Ljudi će doć', ako išta drugo, da vide šta je to. Dečki su svirali AC/DC, Maidene i još nešto. Opći kaos. Pun Boogaloo. Moje su pare. Krcato, k'o da smo ne znam kaj, ljudi te niti ne znaju, nego su došli zbog tih bendova. Ne ufuravamo se da smo nešto važni, došli su zbog sadržaja. To sam radio svake godine, oko svog ročkasa, drugi tjedan 1. mjeseca. Zadnja je godina bila kad se otvorio Vintage. Skušim da rokaju samo tribute, 'ja bi' vas molio da na taj datum nemate ništa slično'. To je bila jedina godina kad sam bio na nuli. Ne možeš imat' dva vrlo slična događaja u Zagrebu. I rekao sam; 'to je to, the end'. Radili smo 6 godina vrlo uspješno, legal, na karte, i to je to" (Davor Keranović, u razgovoru s H. Z.).

Pandan Davoru Keranoviću i tributeu bendu Black Sabbath jest grupa Brain Holidays. Inače je to autorski, „jedini reggae roots bend u Hrvata“, koji je 2001. godine započeo s godišnjim koncertima posvećenima Bobu Marleyju, održanima pretežito na određene obljetnice njegova života ili smrti (v. Martić 2006).

2.2 Glasovi sugovornika: preklapanja i odstupanja u percepciji i recepciji lokalne u odnosu na globalnu tribute scenu

Mada se lokalne inačice tribute bendova tematiziraju i u vodećoj literaturi, hrvatska tribute scena (ali i čitava regija bivše Jugoslavije) u znanstvenoj literaturi do sada nije bila predstavljena. Iznimka je diplomski rad Matije Berislavića koji je jedno potpoglavlje posvetio

⁴¹ Radilo se o Rock Massacre Tribute Festu koji se šest godina održavao u Močvari ([Tag: Rock Massacre Tribute Fest \[Srpanj 2021\]](#)).

kratkome pregledu „nostalgije za dobrim starim vremenima hrvatskog rocka” te se dotaknuo, po njegovim tumačenjima revivalističkih, projekata Pozdrav Azri i *25 godina novog vala* (2020: 37-38). Lokalna razumijevanja diljem globusa predstavljena su u zborniku Shanea Homana (2006). Wheeler (2006) je ispitao tribute i cover bendove u Brazilu te ih usporedio s pjevačima iz južne Afrike koji izvode hvalospjeve (*imbongi*). S druge strane Tihog oceana, Maruyama i Hosokawa (2006) proučavali su fenomen „surferskog rocka” koji je uvelike utjecao na formiranje japanske popularne rock glazbe. Ističu kako su upravo tribute bendovi bili ti koji su stvorili uspjeh surferskog rocka u Japanu. Tessler (2006) je istraživala i načinila studiju slučaja liverpulške glazbene scene, odnosno rodnog grada The Beatlesa i njihovih tribute bendova. Njen pristup predočava kako i globalna scena može biti prezentirana unutar glazbenog mikrokozmosa. Mutsaers (2006) je prezentirala glazbenu tribute scenu u Nizozemskoj, ali kroz osobitu prizmu, odnosno fokusirajući se na turneju Marlboro. Na toj su turneji svirali isključivo tribute bendovi, pa stoga kao da je u Nizozemsku tada doslovno ušao autobus popularne anglosaksonske glazbe i na kratko bio dio njihove glazbene scene. Mitchell (2006) objašnjava donekle srodnu imitaciju *mandopopa* i *cantopopa*, glazbenih fenomena kineske popularne glazbe, u interpretaciji pjevačice Faye Wong, koja zapravo modelira kinesku opernu tradiciju, *tian ci*, tj. dodaje novi tekst na stare melodije. Crowdy (2006) pak nudi pregled tributea, odnosno *kopikat* kulture u Papui Novoj Gvineji, te srodnih covera i tamošnjeg zakona o autorskom pravu.

Pored Homanovog zbornika, Haanstad (2015) je napisao potanku etnografiju tajlandskih tribute bendova, naročito onih koji odaju počast Beatlesima. Isto tako, Meyers (2015a) je pisao o tributeima Beatlesima i grupi Muse u Brazilu i gradu México te na koji način se u lokalnim sredinama konzumira globalna popularna, pretežito rock glazba. Na tribute sceni mogu živjeti njene različite varijante: odati počast drugom glazbeniku, stilu ili pak čitavoj zapadnoj popularnoj glazbi. Isto tako, Homan zaključuje kako takav lokalno usmjeren pogled na razmišljanja o glazbenim zvijezdama, znakovima i značenjima popularne glazbe potiče na nove načine razmišljanja o izvedbi suvremene povijesti (2006: 14). Slijedom toga, moglo bi se reći da tribute scena donekle izlazi iz sfere popularne glazbe i kreće putem glazbi svijeta.

Popularna glazba, klasična glazba (zbog bazično sličnog djelovanja, odnosno reprodukcije teksta [notnog zapisa]) i glazbe svijeta (zbog zamaha lokalizacije) ovdje bivaju spojene u jedno.

Suočavajući se s metodološkim (ne)prilikama pri interpretaciji više od dvadeset intervjua, odlučila sam tribute scenu Hrvatske predstaviti posredstvom višekratno ponavljajućih tema kojih su se svi moji sugovornici doticali, a koje se ujedno i isprepliću s glavnim značajkama tributea predstavljenima u prvom poglavlju. U sljedećih par ulomaka osvrnut ću se na koncertne prostore u kojima djeluju te ću izložiti definiciju i poantu djelovanja tribute bendova. Dotaknut ću se i onih „drugih” sudionika tribute scene – obožavatelja, odnosno publike. Poduprijet ću ili opovrgnuti poimanje tribute glazbenika kao radne, a ne umjetničke snage. Jedan dio posvetit ću i iščitavanju ženske tribute scene. Pozabavit ću se i pitanjem (jugo)nostalgije, (jugo)baštine te (ne)političke sjene iza djelovanja pojedinih tribute bendova. Svi sugovornici fabuliraju svoju perspektivu i svoje iskustvo, objašnjavajući i dodajući smisao onome što rade, što je sasvim normalno i prirodno. U interpretaciji ću pokušati izbjeći vrednovanje njihovih razmišljanja, već ću se fokusirati na prenošenje, objašnjavanje i povremeno kritičko komentiranje.

2.2.1 O definiciji i smislu

Tribute bendovi žive u intimnom koncertnom okruženju kafića, noćnih barova i diskotekova. Takvih mjesta diljem Hrvatske i bivše Jugoslavije ima nebrojeno, stoga ću se za potrebe ovog dijela fokusirati isključivo na Zagreb, koji je, zapravo, centralno mjesto tribute scene u Hrvatskoj.⁴² Razloge stvaranju tributea pretežito (premda ne i jedino) u Zagrebu objašnjava jedan od mojih sugovornika:

„Kako je u Hrvatskoj, a osobito u Zagrebu zbog brojnih klubova, dugogodišnja navika takvih klupskih večeri i programa na neki način to postaje tradicija. Uostalom mnogi

⁴² Ipak, Zagreb nije jedino mjesto na kojem se održavaju koncerti tribute bendova. Pored Zagreba, Čakovec predstavlja zanimljivo mjesto jer se u njemu rodio nemal broj tribute bendova. Ta tribute scena ne odudara samo lokacijski od veće, zagrebačke, već i po odabiru bendova kojima se odaje počast. Tako se u Čakovcu mogu naći bendovi koji odaju počast Ribljoj čorbi (Muzičari koji piju), Bijelom dugmetu (Pastiri), Museu (Musaic), Azri (Fantom slobode), Red Hot Chili Peppersima (One Big Mob) i EKV-u (Steiner EKV Tribute Band).

poznati muzicari u pauzi svog autorskog i koncertnog djelovanja često sudjeluju u projektima tribute opusa i na taj način slave glazbu” (Tomas Krkač, u prepisci s H. Z.).

Nakon rata, nestanka Jugoslavije i pada novog vala, ostanka jedino tzv. „estradnog establishmenta” (Perković 2011; Berislavić 2020), kao da je domaća tribute scena počela sa svojim radom kako bi se održala klupska, intimnija verzija izvođenja glazbe uživo, s fokusom na rocku. U početku 2000-ih tribute su ugošćavali alternativno usmjereni diskoklubovi i noćni barovi, od kojih su neki Boogaloo (Rudar 2005), Tvornica, Pauk, Brazil, Močvara, a kasnije i Jiggy Bar, Bikers, Vintage Industrial Bar te Route 66. Od njegovog otvorenja 2012. godine, diskoklub Vintage Industrial Bar je, pored Hard Placea, najviše zaslužan za najveći uspon tribute bendova u svijet domaće popularne glazbe. To, kroz opisivanja gdje su sve nastupali, potvrđuju i moji sugovornici:

„Po svim većim klubovima, najviše po Zagrebu, stalni su nam Hard place ili Vintage. Sad smo svirali Tvornicu, Bikers, Boogaloo (kao duo). [...] U Bikersu smo svirali, [...]” (Tomislav Malagurski, u razgovoru s H. Z.).

„Boogaloo je bio fora, zapikirali su nas manji prostori, ali je takav projekt i nisu pristali. Ponuđen je Bikers, bio je i Vintage ponuđen, ali odbili smo, nama su bile interesantnije veće dvorane” (David Vuković, u razgovoru s H. Z.).

„Prvo smo svirali Jiggy, brod na Savi – Brazil, ne znam k’o nam je tu žensku preporučio, to je mlada cura bila, s vlasnikom je napravila ugovor da će ona to vodit’. Dobili smo Halloween party, to je bila ludnica. [...] Pišta⁴³ nas je ulovio poslije toga i sjedimo tamo; mi imamo dogovor s Pištom, nemamo ugovore, on voli Doorse i voli kad mi sviramo, mi smo uvijek kvalitetno odsvirali, zabavili ljude (Milan Radus, u razgovoru s H. Z.)

⁴³ Slavko Pintarić Pišta poznat je na hrvatskoj glazbenoj sceni kao bubnjar Telephone Blues Banda i Srebrnih krila. Ujedno je i vlasnik Hard Placea. Isto tako redovito nastupa s grupom Rock Masters.

Premda svi sugovornici latentno potvrđuju narativ sveprisutne distinkcije među klubovima i barovima, odnosno činjenicu da su točno određena mjesta u kojima se izvodi ili emitira glazba namijenjena za baš tu publiku i baš taj žanr (npr. Vintage Industrial Bar rezerviran je za alternativnu scenu, dok je, primjerice, klub Bunga Bunga mjesto koje posjećuje publika željna cajki), jedan od njih aktivno je govorio o nezadovoljstvu potencijalnim nastupima u narodnjačkim klubovima. Pored toga, ukazao je na potrebu prisnog odnosa s publikom koja baš ciljano želi i odlazi slušati glazbu kojoj se odaje počast, a potvrđuje i razlike među klubovima alternativne scene:

„Iz Lake Cityja me zvao čovjek, narodnjački klub, da sviramo jednom tjedno [...] jer ne želim svoju publiku dovođiti u krive prostore. Opekli smo se. Jednom su nas zvali u neki kasino, naši ljudi koji su dolazili neće dolaziti u takav prostor. Nije stvar imati dobar proizvod, ljudima mora biti interesantan klub. Svirali smo van Zagreba, ne stignem proučiti kojeg je karaktera klub, i nikog. Naša publika tad ne dođe na koncert. To je bendu patnja. Nikog ništa ne zanima, ni mi publiku, niti publika nas. U Puli smo imali takvu situaciju, Đakovu, u Livnu, svirali smo pred petero ljudi, narodnjački klub, horor. [...] Vintageu nije dovoljno rockerski, ali baš su grubo odbili, od onda je možda promijenio filozofiju, ali već bi nas neko kontaktirao” (Tomislav Kraljević, u razgovoru s H. Z.).

Nakon navedenog šturog mapiranja koncertnih prostora tribute bendova, postavlja se pitanje kako uopće glavni akteri poimaju i objašnjavaju fenomen tributea. Većina određenja koja su ponudili sugovornici dotiče se glavnih odrednica koje sam objasnila u prvom poglavlju. Ono što je zanimljivo jest da se neki od njih koriste terminom „show” koji se često javlja kao dodatak nazivu pojedinim tribute bendovima (usp. Gregory 2012, Homan 2006). *Showmanship* (hrv. „razmetljivost”) predstavlja vještinu kojom izvođač na pomalo kazališni način zabavlja publiku, a izravno je primjenljiva i na tribute glazbenike. Jedna od mojih sugovornica koja živi i radi na Cipru, koristi termin „tribute show”, a kao razlog njegovog nastanka navodi:

„Tribute show je, kao što sam već naglasila nastao iz potrebe da se glazbenici specijaliziraju za određenu vrstu glazbe ili određene izvođače [...]” (Snježana Vranješević, u prepisci s H. Z.).

Drugi sugovornik tvrdi kako je „show” samo ornament na čitavu koncepciju tribute bendova:

„Show je nešto drugo, taj krug [predstavljajući, vizualni dodatak, odnosno emitiranje vizuala na platnu putem projektora na koncertima The Croatian Pink Floyd Showa], [...] a tribute je to što smo detaljno poskidali cijeli koncert” (David Vuković, u razgovoru s H. Z.).

Sljedeći sugovornik stvara asocijaciju između publike (istraživača) i glazbenika (istraživanog), odnosno poima tribute bendove kao show u kojem i jedni i drugi „pronalaze zajednički interes” (Teo Aničić, u prepisci s H. Z.). Zanimljivo je kako kontekst „doba s jako malo glazbene inovacije” opisuje „postmodernim”, potvrđujući diskurs o današnjem nepovoljnom stanju popularne glazbe (*ibid.*). Isto kao što i Fiske opisuje kako fanovi određenih umjetničkih izričaja stvaraju novu verziju originalnog teksta i zapravo ispunjavaju njegove praznine (1992: 46), tako i Teo za tribute glazbenike, svojevrsne „pretjerane čitatelje”, tvrdi da originalan tekst „recikliraju s touchem” (Teo Aničić, u prepisci s H. Z.). Time potvrđuje da apsolutna kopija ne može postojati. Usto, najčešća okosnica za razlikovanje tribute bendova od covera i sličnih izvedenica, a na koju se većina literature i sugovornika iznova vraća, jest da „tribute izvodi isključivo opus jednog benda” (Kristijan Baranić, u razgovoru s H. Z.). Naprotiv, definicija ipak nije tako jednostrana jer u se tribute bendovi granaju i dalje od početne premise, uzimajući u obzir i one koji odaju počast glazbenom stilu (npr. novi val), vremenu (npr. kulturi *rockabillyja*) ili pak žanru (npr. *reggaeu*).

Pretpostavljam da se glavna razlika ne nalazi samo u tome kome se točno odaje počast (odnosno odaje li se počast jednom umjetniku ili više njih), nego i u intenciji i koncepciji koja stoji iza specifičnog odabira. U kostur definicije se, naravno, ubraja i vjerna reprodukcija zvuka (odnosno boje glasa i točno kopiranih instrumentalnih dionica) te kazališni performans (odnosno točno određenih pokreta, izgleda i ponašanja preuzetih od originalnih izvođača), ali

one ponovo nisu krucijalne. Za posljednji uvjet navodim svijest o želji da se originalni tekst (u ovom slučaju snimka) koji najviše živi emitiranjem, bilo putem radija, televizije ili pak *streaming* platformi, izvede uživo. Nije potrebno ispuniti svih pet uvjeta, ali bitno je da se barem jedna od navedenih temeljnih odrednica pronalazi u radu tribute bendova. To potkrepljuju i definicije petero sljedećih sugovornika, čija se mišljenja, baš zbog širokog dijapazona tribute bendova, ponekad i ne preklapaju, a pogotovo u tome kome bi tribute bendovi trebali odavati počast:

„Tribute izvodi isključivo opus jednog benda, [...] svira se iz poštovanja, svira se iz želje da se opus kroz svirku uživo približi njihovim fanovima, koji možda nisu imali prilike čuti tu snimku uživo” (Kristijan Baranić, u razgovoru s H. Z.).

„Ja to mogu sad bubnut, tol'ko je tih definicija. Tribute je stvarno ono što je: oda, počast glazbenom djelovanju. To je široki presjek. Po meni ta osoba treba bit' mrtva. Tribute nekome tko je živ mi je malo škakljivo.⁴⁴ Mi odajemo počast čovjeku u crnom [Johnnyju Cashu]. [...] gdje se prisjetiš njihovih pjesama, djelovanja. Mi pokušavamo njegovu spontanost na stageu, nije ništa skinuto, negdje smo malo promijenili tonalitet, negdje smo brži, negdje smo sporiji. Kad slušaš njegove snimke, i on je bio takav. [...] Odajemo počast velikanu glazbe, bendu, ne mora biti konkretan izvođač, vremenu, novi val, ex-yu, gdje je više izvođača koji su obilježili to vrijeme. To su pjesme koje Rundek više ne izvodi, opet je *legit*, je čovjek živ, ali nemaš priliku čut' to više” (Tomislav Malagurski, u razgovoru s H. Z.).

„Pa gledaj coveri se moraju autentično skinuti i tribute, mislim glupo bi bilo prepravljati, tj. aranžirati Janis Joplin. Ona je takva kakva je i to je toliko jedinstveno da to ne možeš prepravljati. To mora biti tako. [...] Cover bendovi su možda različite [interpretacije], tada velike hitove popularne pjesme, pa su miješali interprete, [...] miješali su te grupe. A kad se svirala samo jedna grupa, recimo bendovi koji su skidali

⁴⁴ O diskrepanciji između toga bi li tribute bendovi trebali odavati počast nekome tko je živ ili nekome tko je mrtav, piše i Željko Draščić (2006) u svojoj, negativno nastrojenoj, kritici koncerta (Ne)normalnih u Zagrebu, 24. ožujka 2006. godine, potvrđujući mišljenje Tomislava Malgurskog: „Nikada mi baš nisu bili sasvim jasni svrha i smisao 'tribute to' bendova. Ali ajde dobro, priznajem da ima smisla svirati drage pjesme bendova ili izvođača koji više, iz nekog razloga, ne djeluju, a ljudi se još uvijek pale na njihovu glazbu, pa ih se lijepo ponekad prisjetiti. Ali koji je smisao benda koji djeluje kao 'tribute to' bend glazbeniku koji je još uvijek, hvala Bogu, živ, zdrav i koncertno aktivan?”

samo Beatlese, onda su to tribute bendovi. [...] A možda, Telephone Blues Band je možda bio tribute bend, ali oni su svirali različite, ovaj, rock standarde. [...] Tribute, to bi bilo, kako bi se to prevelo, odavanje poštovanja jednom izvođaču, jednoj grupi, je l' da? Tribute, odavanje tribute. Počasti, da, da, da. [...], tribute [bi] bio mogao biti hommage jednoj grupi koja je ostavila trag u povijesti. To su Beatlesi, Rolling Stonesi, a onda vokali, a mene su uvijek zanimali ženski vokali, to je Aretha Franklin, pa onda Tina Turner, [...], Janis naravno, Janis, ona na prvom mjestu" (Zdenka Kovačiček, u razgovoru s H. Z.).

„Cover svira više njih, a tribute jednog autora. Cover svira razdoblja, ako nam je glavnina repertoara retro, ipak moramo i Rihannu svirati. [Grupa Pozdrav novom valu] na glazbeni i repertoarni način pristupaju kao cover, soundovski nije, aranžmanski je nemoguće da to izvedu. Oni su tribute te ere, ali više cover, možda bi to bilo ponižavajuće za njih, a tribute, 'ipak, nismo se prodali'. [...] Nema zajedničke definicije što bi tribute trebao bit', svatko pristupa na drugačiji način. [...] Ne izigravamo klaune [The Croatian Pink Floyd Show]. Trebamo kvalitetno odsvirati. Bubnjar piše note, ja nisam glazbeno pismen, samo čisto uho. Imam taj sistem iz cover benda. Puno puta poslušam pjesmu, puno puta doma odsviram i puno puta na probi" (David Vuković, u razgovoru s H. Z.).

„Tribjut za nas predstavlja neku vrstu omaža na nečiji autorski rad koji je prestao sa stvaranjem u nekoj prošlosti" (Bojan Pejčić, u prepisci s H. Z.).

Dopisujući se s još jednim sugovornikom, pored definicije i temeljnih odrednica tribute bendova dotaknuo se i uspoređivanja tribute bendove s glazbenicima iz svijeta klasične glazbe:

„Što je uopće Tribute sastav? Neke stvari treba razgraničiti. Znači Tribute sastavi sviraju kompozicije drugih autora a ne svoje kompozicije. U prvom redu osobno i profesionalno smatram klasičare najvećim pobornicima Tribute kulture jer radom i djelovanjem pokazuju da uglavnom su tribute usmjerenja i rijetko sviraju i stvaraju originalnu i novu muziku. Znači *Carmina burana*, *Čarobna frula* i *Carmen* nisu ništa drugo nego Tribute samo se taj pojam ne rabi toliko. Isto je i potpuno identično u

domeni jaza, rocka i popa. Osobno poznajem i klasične i jazz muzičare koji u preko 30 godina muzičkog djelovanja sviraju jedino kompozicije klasičnih autora popularni jazz Real Book te uživaju sve povlastice i poticaje od strane udruga koje to muzičko usmjerenje favoriziraju. Zaključak je da interpretacija pojma Tribute je stigmatizirana samo na muzičku platformu pop, rock i jazz kulture međutim osobnog sam stajališta da su zapravo jedini i pravi Tribute glazbenici zapravo klasičari” (Zoran Stojanović Kizo, u prepisci s H. Z.).

Kao što sam navela u prvom poglavlju (v. bilj. 12), fundamentalna razlika između klasičnih i tribute glazbenika ipak postoji i njena jezgra se nalazi u metodama raspolaganja autorskim i srodnim pravima. U klasičnoj se glazbi radi o repertoaru čiji se narativ stoljećima gradio u svrhu očuvanja „visoke” pored „niske” kulture i društveno-ekonomskih odnosa, stoga je diskutabilno za distinkciju između popularne i klasične glazbe uzeti i koncept njene zvukovne (primarno harmonijske) kompleksnosti kao vodećeg faktora u muziciranju. U klasičnoj glazbi postoji nemali broj djela koja su strukturno jednostavna, a s druge strane, sustav glazbene kompleksnosti (odnosno relacija inferiornosti i superiornosti) ne može biti sveden samo na zvuk jer nije lišen kulturnih i društvenih uvjetovanja. Shodno tomu, ne može se sa sigurnošću osloniti ni na to da klasična glazba ne pripada domeni popularne, baš iz razloga navedenog u prvom poglavlju – ona ne uspijeva izbjeći biti dijelom masovne produkcije i konzumacije.

Unutar definicije i strateških načela kojima se vode tribute bendovi, stoji i smisao, odnosno intencija njihovog djelovanja. Imala sam potrebu staviti jači naglasak na njihov smisao baš zbog napada koje glazbenici dobivaju od svojih kolega te iz šireg medijskog prostora. Za početak bih mikrofona prepustila onima koji na tribute bendove ne gledaju sa simpatijama i primarno se osvrću na njegov štetni utjecaj, pogotovo na scenu autorske, nedovoljno isprofilirane *indie* glazbe.

„Financijska situacija, vremena nisu takva kakva su bila u Jugoslaviji, danas je sve nabrijano, karijera, lova, ja to sve razumijem, ako netko stvarno želi, voli, da će izdvojiti vremena bez obzira na sve. [...] Kolektivni nedostatak kreativnosti? Motivacije? Generalno je jako teško doći na ljestvice, rock je mrtav, to ne buš vidjela

na telki, Buba Jala brat, to je... Ja ne želim to radit', da sam htio, radio bi to, ali ne znam, želim radit' ono što ja osjećam. [...]. Ljudi radite kaj god hoćete, tribute bendovi su cover bendovi na steroidima. Cover bend je bend gdje se ekipa ljudi nađe koji sviraju tuđe stvari, je l' zbog gušta, love, drugih interesa. Tribute bend, nas petero volimo Deep Purple, skinut ćemo sav repertoar, kupit ćemo istu opremu, istu obleku, sekta đir. Odaješ počast. Doors tribute bend, mene su zvali u Cassandra at the Well da sviram, ali neću. Nije da ne bi trebalo postojat', ali je annoying, svi govore 'neću covere', pa hajde ljudi krenite radit' nešto svoje. Ako toliko to voliš. Ne mogu ja reć da ti moraš radit' to, to, to i to, svako ima svoju priču. Meni je krajnji cilj bio taj da stvaram svoju muziku. Nemam problem da popuniš repertoar s tuđim pjesmama. Tribute bend, ti se kitiš tuđim perjem, koristiš sav trud, energiju, slavu, muke, znaš da ljudi vole, i ak' ćeš to odsvirat', naći ćeš publiku koja će to htjet' čut. Autorski je rizik jer ne znaju šta ćeš reć', pristup je kao 'šta je ovo, koji je ovo bend', taj neki vibe generalno" (Matej Blečić, u razgovoru s H. Z.).

„[...] mislim da je to jednostavan bijeg od potrebe da se sam autorski izraziš [...]. Bilo bi puno korisnije da imamo 300 loših autorskih bendova koji će izrodit' jedan dobar, nego da imamo 300 tributea, koji neće izrodit' [niti] jednu pjesmu. Mislim da je to esencija problema tribute bendova. Oni su letargija, oni autorski ne zahtijevaju neki iskorak. [...] novi val, da nije bilo tolike količine bendova koji su se htjeli izrazit', bilo je puno smeća da ti vidiš tko je dobar. [...] Preduvjet je scena. Kad imaš tribute, scena je statična, svak' će svirat' nešto, i šta, autorskog iskoraka nema, a živimo u krizi dobrih autora" (Frane Tomašić, u razgovoru s H. Z.).

Premda smatram da su rijetki oni glazbenici kojima je primarno popularizirati sebe i kititi se tuđim perjem,⁴⁵ takvi trenuci se možebitno mogu pronaći u djelovanjima bendova koji su i sami bili originalni članovi benda kojem trenutno odaju počast – Pozdrav Azri, Pozdrav novom

⁴⁵ Većina glazbenika tribute bendova svjesna je, koliko god banalno zvučalo i bilo nepotrebno ponavljati, da svira tuđu, a ne svoju glazbu: „Znaš, nama je dosta olakšan put do ljudske duše jer sviramo nešto što ljudi vole. Sam koncept tribjuta je dobar jer okupi najveći broj ljudi koji vole konkretan bend, kao neko tematsko veče. Sam susret sa publikom je izvesna vrsta ostvarene komunikacije. Svi smo pod euforijom i samo se čeka kada će palica odbrojati 4 udarca i pesma krenuti. Kad svirka krene kao da smo svi ušli u neku mašinu koja vraća unatrag, pa se tako luduje i na bini, a i ispred bine. Moram napomenuti da je sve to jedna posebno jaka emocija posle koje treba nekoliko dana da prođe da se čovek oporavi. Pričam o nama na bini. Kako publika to doživljava, to će vam oni bolje reći, ja mislim da uživaju kao i mi" (Bojan Pejčić, u prepisci s H. Z.).

valu,⁴⁶ Dino Dvornik Tribute Band ili EKV tribute by Kizo & Emma – ali, naglašavam, to je malokad isključivi i jedini cilj. Pored takvog mišljenja, ali i njegovog realnog utjelovljenja unutar praksi tribute bendova, jedan sugovornik dotaknuo se i pitanja pomalo letargične publike,⁴⁷ nezainteresirane i u strahu od slušanja nove, autorske glazbe:

„Nemam ništa protiv tribute bendova kao takvih. Međutim, ono što se zadnjih nekoliko godina počelo događati u Hrvatskoj i okolnim zemljama je zabrinjavajuće iz kulturološkog aspekta. Stvorila se isključivost. U najpopularnijim klubovima sviraju isključivo tribute bendovi. Sto domaći, sto uvozni. Naravno, manje popularni klubovi sve više slijede taj put. Autorski bendovi dobivaju prilike u terminima koji nisu atraktivni publici. [...] Razumljivo je da je organizatorima i klubovima zarada na prvom mjestu te da će zvati bendove koji će privući puno ljudi. Međutim, smatram da je to ogroman udarac za autorsku glazbu bilo kojeg žanra. Mladi glazbenici sve manje pomisljaju okusati se u autorstvu. Ne vide smisao, jer znaju da neće dobiti priliku za nastup. Srezani su u startu. [...] Ljudi će doći na koncert Black Sabbath tribute benda zato što piše da svira Black Sabbath, a ne zato što znaju da baš taj bend dobro svira i odlično prezentira doživljaj Black Sabbath. Neki ljudi će otići na koncert zato što je ime tribute benda popularno... iako uopće ne slušaju taj bend. Dakle, socijalni aspekti. Dalo bi se povući paralele i s pop glazbom i tvrdnjama da su

⁴⁶ Pozdrav novom valu drugi je nastavak Pozdrava Azri. Premda nitko od sugovornika nije spominjao razlog preimenovanja, očito je da se nalazi u Štulićevim sudskim prijetnjama u kojima upozorava glazbenike da ne smiju koristiti njegova djela za daljnju reprodukciju niti za potrebe javnog izvođenja. I sami potvrđuju da je njihov smisao dvojak: „Originalni članovi pozovu prijatelje i štovatelje, s ciljem zarade i prizivanjem prošlosti. [...] Daleko od toga da smo virtuozni. Jedno drugom dobro pašemo, muzički se razumijemo dobro. Tu smo negdje po virtuoznosti, koje baš ni nema. Svi smo stari konji, ja sam odras'ao na toj glazbi, bio sam na pet od sedam koncerata u Kulušiću“ (Vatroslav Mlinar, u razgovoru s H. Z.). Dakle, tanka je granica između zarade i nostalgije, stapaju se jedna u drugu i potiču međusobnu ekonomiju.

⁴⁷ O inertnosti publike piše i Mislav Miličević (2018): „Ovim smo stigli do situacije na sceni danas. Glazbena ponuda je šarolika i mnogobrojna što se tiče klupskih svirki, no dvoranski nastupi srednjeg tipa te spektakli u Areni ili pak na Maksimirskom stadionu nedostaju. Jedan od razloga, za koji ne možemo kriviti ni državu niti organizatore, jest inertna publika. U potpunosti je jasno kako teško zarađeni novac nije lako trošiti 'na blef', no pitamo se koliko ste puta spremni platiti 60-100 kuna za koncertnu izvedbu koju već poznajete u dušu? Da ne govorimo o tribute bendovima čija je cijena nastupa (ako se radi o stranoj replici s reputacijom) često troznamenasta.“ Primjere koncerata tribute benda u Hrvatskoj čija je cijena troznamenasta teško je pronaći. Dva takva primjera su Queen Real Tribute ([Queen Symphony By Queen Real Tribute \[Srpanj 2021\]](#)) i Brit Floyd ([Najveći i najbolji svjetski Pink Floyd Show, Brit Floyd dolazi 29. studenog u sklopu svjetske turneje „Pulse 2013.“ u zagrebački Dom sportova \[Srpanj 2021\]](#)). Iz tog razloga je posljednja izjava pomalo kontradiktorna baš zato što tribute scenom u Hrvatskoj dominiraju koncerti bendova čija cijena približno seže od minimalnih 10 HRK pa do maksimalnih 110 HRK, što prosječno znači 60 HRK.

svi hitovi u zadnjih nekoliko godina međusobno slični. Tu je i fenomen millennial whoopa... ali to je već duboko u sferi psihologije” (Davor Garašić, u prepisci s H. Z.).

Nasuprot karakteriziranju publike kao nemoćne, bezlične i inertne, jedan sugovornik navodi baš suprotno mišljenje, dajući i zanimljiv opis „hrvatske” publike. Isto tako referira se na prezasićenost nametnutom glazbom koja se servira putem radija i televizije te sveprisutan nesrazmjer žive i „virtualne glazbene scene”:

„Ljude zanima sadržaj, ako im daš tribute AC/DC-u, ljudi to vole, Hrvati to vole. Nema mnogo vanjskih bendova koje u velikom broju Hrvati vole. Tu moraš bit jako, jako pažljiv što misliš radit’. [...] Danas je uzalud, od pojave interneta, mediji nemaju veze sa stvarnim stanjem na terenu. Mediji su totalni fejk, [...] mediji vrte glazbu koja je isključivo vezana dealovima publishera, tko ima bolji publishing deal će ga vrtit’, bez obzira da l’ to stvarno ljudi vole. Ljudi gase radio jer im se ne sviđa, ali ne. Ja to zovem ‘vritualna scena’. A na televiziji da ne pričam. To su sve nekakve instant zvjezdice koje na bini bile nisu, niti u klubu, nemaju pojma, a sad njih vrte” (Davor Keranović, u razgovoru s H. Z.).

Osim toga što publika zapravo želi, traži i dobiva od tribute bendova, jedan sugovornik opisuje i koje savjete su kao izvođači repertoara Ekatarine Velike dobivali od posjetitelja svojih koncerata:

„[o prvom koncertu Steiner EKV Tribute Banda] [...] prilično dobro, bili smo ugodno iznenađeni reakcijama, bila je starija publika koja je znala pjesme otprije i stoga su bili oduševljeni. Potaknuli smo mlađu generaciju na slušanje EKV-a, napravili moment u društvu mladih glazbenika. Jedino je bilo par savjeta zašto pjevamo na ekavici,⁴⁸ što smo kategorički odbili (ponajviše iz umjetničkih, fonetskih razloga). [...]

⁴⁸ Za potrebe komentara na upit zašto Steiner EKV Tribute Band pjeva na ekavici, a ne na ijekavici donosim citat Ante Perkovića, i to u cijelosti: „Proljeće 2000. Preko granice Hrvatske i Srbije u oba smjera prošetale su sve društvene skupine; kriminalci, koji su to slobodno činili uvijek, samo se zbog diskretne prirode posla o tome nije puno pričalo u javnosti, sportaši, koji su na društveno prihvatljiv način nastavljali odmjeravanje snaga između najdražih neprijatelja: poslovnih ljudi, jer novac mora kolati i nakon rata; nesebični političari, uvijek spremni na svaku žrtvu u korist nacionalnih interesa. Na koncu, došao je red i na muzičare. Rambo Amadeus se u Zagrebu ukazao prvi – u Tvornici, iz koje se kamenom može dobaciti do Ministarstva obrane, do maloprije najtvrdog od svih tvrdih simbola HDZ-ove

Općenito na svim tributeima bude šarolika publika, u prvim redovima najmlađi koji znaju sve tekstove, nema tko ne, uvijek [su] u desnom ili lijevom uglu dva tri mudraca, puše, lagano pijuckaju pivicu, imaju skeptični pogled, glavni kritičari koncerta” (Kristijan Baranić, u razgovoru s H. Z.).

Promatrala sam i vlastito iskustvo i razloge odlaska na tribute bendove te, nakon početnog zamjeranja, novonastali interes. U početku sam osjećala kako si na takvim koncertima ne bih mogla dopustiti biti dovoljno zadovoljna izvedbom tribute benda jer bih imala osjećaj kao da bih praktički varala originalan bend te bih uvijek pretjerano iščitavala njihovu interpretaciju (usp. Homan 2006b: 70). U trenutku prihvaćanja senzibilizacije i ostavljanja prostora za drugačiji narativ, uvidjela sam potencijal: divljenje izvođačima koji vole i žele reproducirati njima (ali i meni i ostalim fanovima) dragu glazbu te na koji način to odrađuju, ali i iskustvu koje odlaskom na takav koncert dobijem. Iskustvo – svojevrsno oslobođivanje kroz pokrete i ples u prostoru, zajedno s ostalim posjetiteljima, uživanje u cjelokupnoj atmosferi – koje, slušajući tu pjesmu u intimnom ili potpuno privatnom okruženju, ni bih ostvarila. Odlučila sam pristati na trenutke te glazbene varke i praviti se jer je biti na takvom koncertu najbliže što ću ikada iskusiti od slušanja i uživanja u izvedbi uživo tih, danas neaktivnih glazbenika. Za vrijeme koncerta ne razmišljam o problematici popularne kulture i glazbe, masovnoj produkciji, „krizi dobrih autora” ili zakonsko-pravnim aspektima. Takva percepcija stiže naknadno, dok trenutkom dominira afekt. Možda razlog mog interesa leži i u činjenici da općenito volim „lošu” i marginaliziranu glazbu (odnosno cajke). Isto tako volim vidjeti kako i obični ljudi, van medijske pozornosti, stvaraju čitav identitet popularne kulture, a unutar toga i glazbe.⁴⁹

Hrvatske, skoro dvije tisuće ljudi uglas je pjevalo „Amerika i Engleska bit će zemlja proleterska” i „Ja sam Balkan boy i smrdim na znoj”. Tu smo konačno završili rat nas s nama. Izvukli smo se za dlaku, niti punu godinu ranije film Srđana Dragojevića Rane, prvi srpski kulturni proizvod službeno distribuiran u Hrvatskoj, u kinima se prikazivao s titlom. Saznali smo, da se srpsko „ko vam jebe kevu” na hrvatskom kaže „tko vam jebe mater”. Barem smo se kod osnovnih glagola i dalje slagali” (2011: 93). Ipak, kao da se i kod osnovnih glagola i dalje ne slažemo.

⁴⁹ Frith i McRobbie opisuju i žensku percepciju intimnog slušanja i uživanja u glazbi. U velikom broju ona „simbolizira svijet koji je ‘po prirodi’ njihov [odnosno naš] svijet: emocije, brige, osjećaje, ljubav i žrtvovanja” (1978: 324). Prema pričama koje su slušateljice slale jednoj BBC-jevoj radijskoj emisiji, koju i dalje vodi Simon Bates, stvarale su se tzv. slušne retrospekcije koje su opisivale kako su žene (djevojke) slušale glazbu (*ibid.*). To iskustvo uvijek je bilo povezano s partnerom i ljubavnim situacijama. Premda su Frith i McRobbie iz toga zaključili kako je glazba izuzetno povezana s emocionalnim životom žena, usko vezanim uz njihove seksualne emocije, smatram da je ono što može ulaziti u njega daleko šire životno iskustvo. Slažem se s time da je „glazba, u važnim aspektima, manje važna za muškarca, a više za seksualne ideologije žena” (*ibid.*).

Ipak, da tribute scena nije isključiva niti u pozitivnom niti u negativnom aspektu, potvrđuje i Matej Blečić. Na upit postoji li i dodatna poruka u djelovanju tribute bendova, osim stjecanja popularnosti na temelju tuđe popularnosti, uspio je pronaći i neke, više pozitivne aspekte. Svojim odgovorom potvrdio je ne samo to, nego i mogućnost tribute bendova kao čuvara i prenositelja baštine određenog dijela popularne glazbe:

„A ima, ajde da nije kontra, da zadržiš baštinu dobre glazbe, 70-ih, 80-ih, da ljudi slušaju glazbu koja nije hip hop trap. Treba to složiti. Ali kaj se tiče tribute bendova, ti zadržavaš taj duh vremena koji je bio tada. Pokušavaš ga reproducirati u realtimeu. Ima efekt na ljude. Nije negativno, ali krađu scenu previše” (Matej Blečić, u razgovoru s H. Z.).

Što kao odgovor na kritike kažu ostali sugovornici, aktivni sudionici tribute scene? Očekivano je da su njihovi odgovori usmjereni na pozitivne strane tribute scene, no nisu ni izrazito obrambeni. Rijetki su sugovornici slijepo osporavali i tamnu stranu svoje scene, ne dopuštajući mjesta drugačijem mišljenju. Ipak, ono čemu se opetovano vraćaju jest vrlina svirke uživo. Motive koji stoje u podlozi njihovog djelovanja (od fantazija, odavanja počasti, pa do „običnog” sviranja uživo) i tomu shodne posljedice (od stvaranja nove publike za originalne izvođače pa do stvaranja novih glazbenih trenutaka) opisuju na sljedeće načine:

„Nije niš’ loše, iz nekog poštovanja prema tim izvornim bendovima. Ja sam isto uvijek pobornik autorskih bendova, sam pišem pjesme, sad imamo planove nešto snimat’. [...] U principu na neki način ja to vidim kao popunjavanje praznine, pogotovo u tom segmentu glazbe. Prije ste mogli vidjeti klince s gitarama, danas svi idu više elektronicu, interesantnija je. Lokalno u Čakovcu i Varaždinu su te neke generacije po utjecaju tributea počeli slušati te stare stvari, čim on sluša i čuje, određena količina će početi svirati gitaru, i možda početi stvarati autorske stvari” (Kristijan Baranić, u razgovoru s H. Z.).

„Par rukava je takav da bez obzira na tu masovnu neusmjerenost, danas se sve plasira, danas ljudi ne traže sami za sebe, ima u manjem postotku, više im se nameće; razlika u tome je što ljudi danas žele osjetiti živu svirku i bend. Jedna Azra ili Haustor više ne postoji, čuli su preko roditelja ili preko vlastitog sviđanja, i oni žele osjetiti taj, to se ne može zamijeniti, zbog toga se pojavio i taj tribute, nostalgija. Danas to više ne postoji, nema bendova, ali ih ima, ne mogu napraviti priču da pokrenu neki interes. Ljudi žele osjetiti svirku, možeš uživo gledati koncert u New Yorku, ali je li to isti osjećaj?“ (Vatroslav Mlinar i Goran Šeler, u razgovoru s H. Z.).

„Jako je velika prednost imat' tribute bend. Ti kao Balašević nećeš svirat u klubu, ako ti prije toga nisi dotaknuo mladu osobu, nećeš ga privući, i kao sa svim svjetskim izvođačima, u disku prvo čuje pjesmu. Imali smo hrpu situacija 'joj uz vas sam počeo slušati' [...] Druga prednost tribute benda je svako live muziciranje, pa i najgore, karikiram, je bolje od onog što je snimljeno na CD-u. To na CD-u je savršeno i po tom se može raditi'. Svaki live uvijek nosi nešto novo, nosi promjenu u zvuku. Većina njegovih [Đorđa Balaševića] pjesama je snimljena 80-ih kad je produkcija bila da uopće ne čuješ bas. Onda čuješ stare stvari koje su rockerske napravljene, mi ih izvedemo u današnjem zvuku, to zvuči kao jebeno dobar rokenrol. [...] Mi smo svjesni što sviramo tuđu glazbu, jer neće doći Balašević u Sinj. [...] Live je uvijek live. Robot će izvoditi tehnički savršeno, prepustiti jedan dio publici da otpjeva, za to ti treba čovjek, zato možeš neki vrug graditi s publikom“ (Tomislav Kraljević, u razgovoru s H. Z.).

„Ako makneš to, ako cijelu tribute scenu makneš, kaj bude ostalo, ostali budu zabavljački bendovi. Možda bude se progres dogodio da ljudi odu plesati na zabavnu glazbu, ali ta tribute scena drži ovo krhko malo rock 'n' roll publike koja tak' ne može to nikam ići slušati. Kol'ko smo štetni, tol'ko smo i korisni“ (Srećko Krištofić, u razgovoru s H. Z.).

„Ljudi koji dolaze na naše koncerte uvijek dolaze ciljano zato jer vole upravo tu glazbu koju ćemo mi izvoditi i zato jer 'normalni' bendovi izvode 'modernu' glazbu koja ih ne zanima, a kad dolaze na Tribute koncert mogu biti sigurni da će slušati samo ono što vole“ (Snježana Vranješević, u prepisci s H. Z.).

2.2.2 O radnim i rodnim identitetima

Održavaju li lokalni tribute bendovi umjetnički ili pak radni identitet glazbenika? Odgovor je dvojak jer neupitno rade na što kvalitetnijem reprezentiranju glazbe originalnog benda, no tijekom same svirke stvaraju i upisuju vlastite glazbene doprinose. S druge strane, nitko od mojih sugovornika ne zarađuje isključivo svirajući u tribute bendu; stoga je i motivacija zarade sekundarna.⁵⁰ Svi sugovornici uz sviranje u tribute bendovima imaju dodatan profesionalni angažman – ili u ostalim, autorskim ili cover (gažerskim) bendovima, ili pak rade nešto što nije usko vezano uz glazbu. Svoja iskustva s aktivnim glazbeničkim radom i često neromantične razloge kako i zašto su započeli svirati u tribute bendovima opisuju na iduće načine:

„Unazad šest godina živim isključivo od glazbe, morao sam uzeti još jedan posao, da imam nekakav cash flow” (Tomislav Malagurski, u razgovoru s H. Z.).

„[...] baza mi je gažerski bend, coveri, ovo je bio čisti poziv od ljudi koji su se odlučili skupiti u Pink Floyde [...] To je hobi projekt; poslovno smo morali riješiti, jer ja na primjer imam i svadbe za svirati. [...] Svatko je zapravo s neke druge strane. Pokušavaju se po godinu dana unaprijed naći gaže” (David Vuković, u razgovoru s H. Z.).

„Danas sam razgovarao, primio sam se posla prije tri godine i selektirao sve te agencije; glazbeni promotori, firme koji organiziraju koncerte i jedna firma je bila zainteresirana; nismo ugovor potpisivali, imamo naš profil na njihovoj stranici, tko god bude htio da mu sviramo kontaktirat će agenciju ili nas. Dobili smo prije dvije i pol godine, zove mene tip iz te agencije, ‘imam za vas biznis event’, da je on izričito tražio nas da mu sviramo, to bi bila neka lagana glazba, a ne ova, ovo je vrlo

⁵⁰ Prema Ronströmu, glazbenici se prema svojim intrinzičnim i ekstrinzičnim motivacijama mogu podijeliti na izvođače (oni kojima je glavni motiv jednostavno stvarati glazbu), poznavatelje (za cilj imaju samo upravljati svojim znanjem o glazbi) i trgovce (za glavni motiv uzimaju produkciju, distribuciju i prodaju; v. 2014: 47). Sudionici tribute scene fluktuiraju između sve tri uloge.

angažirana i žestoka, nije background muzika, pjevač nije mogao, [...]. Pazi, 1600 eura je bilo, a pjevaču se nije dalo" (Milan Radus, u razgovoru s H. Z.).

Pored umjetničko-radnih identiteta, kratko ću predstaviti i rodne identitete. Kao što sam navela u prvom poglavlju, premda je globalna tribute scena ponajviše homogena, takva ne može u potpunosti biti jer u jednu ruku ne sadrži u sebi samo queer, već i predstavlja performans muških i ženskih identiteta, odnosno *drag*. S jedne strane postoje drag kraljice, najčešće homoseksualci koji izvode ženskost, a s druge drag kraljevi, odnosno osobe ženskog tijela ili transrodne osobe koje izvode muškost (Rupp 2010: 276). Georgina Gregory navodi primjere i jednog (npr. Mandonna; 2012: 48) i drugog (npr. Lez Zeppelin, AC/DShe i The Iron Maidens; 2013). No, postoje li slične inačice i u lokalnoj tribute sceni?

Kao što sam navela, žene u svijetu tribute bendova sudjeluju u znatno manjem postotku nego muškarci. Od dvadesetak tribute koncerta na kojima sam bila u posljednje tri godine, samo na jednom su žene bile članice sastava (Tribute ABBA-i, 21. rujna 2019). Ipak, izuzeci su bendovi (čijim koncertima nisam prisustvovala) koji odaju počast Bobu Marleyju, Motörheadeu (Italija), Cranberriesima, Lynnyrdy Skynnyrdy, Janis Joplin, Nirvani, Đorđu Balaševiću, The Rolling Stonesima, EKV-u i Amy Winehouse (Srbija). Svi navedeni imaju jednu ili više članica na određenim glazbalima (bubnjevi, saksofon ili klavijature), u ulozi pratećih vokala ili pak kao glavni vokal. Tribute Nirvani izvodi bend Altera, u kojem zajedno sviraju majka i kćer, a pored toga izvode i vlastite autorske pjesme.⁵¹ Od uobičajene prakse odudaraju time što vokal Kurta Cobaina izvodi Maja. U ostalim navedenim slučajevima ženski vokali prisutni su tamo gdje je i u originalnoj postavi pjevačica (npr. Janis Joplin, Cranberries, Amy Winehouse), a ne pjevač. Njihov udio na tribute sceni, premda izrazito manji nego udio muškaraca, ipak nije nezamjetljiv. Realnost je takva da muškarci brojčano dominiraju glazbenom scenom općenito, ali jedan od srodnih mitova koje medijski (ali i znanstveni) diskurs podupire jest da je taj broj izrazito velik (McRobbie 1980: 63). Takav tretman uvelike pridodaje slaboj vidljivosti ženskih članica, ali i ženskosti općenito, pogotovo u svijetu rock glazbe (*ibid.*).

⁵¹ [Altera \(Srpanj 2021\)](#).

2.2.3 O (ne)postojanju (jugo)nostalgije

„Muzika nije prvenstveno misaono područje. Misaona platforma.. tek joj služi. Muzika je Ljubav i Zanos i Čežnja.. sve ostalo je na granici politike“, poručio mi je jedan od sugovornika (Zoran Stojanović Kizo, u prepisci s H. Z.). Međutim, je li to uistinu tako? Može li ijedna čovjekova djelatnost biti nepristrana i apolitična? Ukoliko se glazbu i glazbovanje promatra kao aktivnosti koje nemaju nikakve veze s društvom, kulturom, ekonomijom i politikom, odnosno ukoliko ih se promatra kao autonomne pojave, potpuno nezavisne od ljudske i misaone konceptualizacije, onda može. Daleko od toga da sva dosadašnja otkrića upućuju na ograničenost čovjekove recepcije i percepcije, ipak vjerujem da je ta rasprava skoro pa istovjetna onoj postoji li Bog s velikim „B“ ili ne. Stoga ću se, kao što sam navela u prvom poglavlju, svjesno ograničiti na poimanje glazbe kao sastavnog dijela kulture i kulture kao sastavnog dijela glazbe.

Polazim od premise da svako ljudsko djelovanje podliježe izboru, svjesnom ili podsvjesnom, a svaki izbor zauzimanju određenog stajališta. Time smo već na polju politike (ili političnosti), uzevši u obzir da se kultura ne može promatrati odvojeno od svojevrsnog mjesta sukoba, borbe i pregovora „koji neprestano potvrđuju i redefinišu postojeće uvjete društvene dominacije i podređenosti“ (Shuker 1994: 22).⁵² Uzevši u obzir tribute bendove koji svojim djelovanjem iskazuju poštovanje novovalnim glazbenicima bivše Jugoslavije, pokušat ću proniknuti u potencijalne narative (jugo)nostalgije⁵³ i (jugo)baštine. Pored nostalgije te njenog kreiranja i održavanja, tribute bendovi dijelom su i baštinskog projekta očuvanja popularne,

⁵² Primjer aktivne i intenzivne političnosti pokazuje djelovanje B Street Banda (tribute Bruceu Springsteenu) koji je odbio svirati na Trumpovoj inauguraciji, bez obzira na što su s druge strane to mogli shvatiti kao samo još jednu dodatnu, poželjnu svirku (Homan 2018: 174). Bruce Springsteen osobno ne podržava Donalda Trampa, pa ni njegov tribute bend nije ostao nepristran (*ibid.*). Da su pristali svirati pjesme milijarderskom predsjedniku, čiji se sadržaj temelji na perspektivama radničke klase, stvorili bi ironični diskurs i potaknuli nastanak kognitivne disonance između originalnog umjetnika i tribute benda (*ibid.*). U nekim slučajevima se poruka pjesama originalnog izvođača prenosi i u sviranju njegovog tribute benda, što je pogotovo vidljivo u djelovanju EKV tribute bendova.

⁵³ Jugonostalgija i mistifikacija zapravo imaju dosta preklapajućih točaka: obje „grizu sliku stvarnosti i namještaju uspomene“ (Perković 2011: 41). Ipak, ne samo jugonostalgija, nego upravo novovalna nostalgija ima potencijal da postane odredišna točka za „Jugo-sferu“ (*ibid.*). Perković taj postupak opisuje na sljedeći način: „To je svakako progresivnije od Kosovskog boja i Kraljevića Marka, ali u postupku jednako pogrešno. U kulturama koje se ne znaju nositi ni s pobjedama ni s porazima, nostalgija je uvjetovani refleks čije cikličko pojavljivanje efikasno omogućava razvijanje stvarnosti. Mislite da bi se novi val dogodio da ga je dočekala atmosfera žaljenja za sjajnim sedamdesetima?“ (*ibid.*: 41-42).

isključivo rock glazbe s prostora bivše Jugoslavije. Ovdašnji ogranak te scene djelomice je u funkciji očuvanja te legendarne „sedme republike” živom (Perković 2011). Ispitivati postojanje jugonostalgije, pogotovo u Hrvatskoj, vrlo je osjetljivo područje na koje većina mojih sugovornika odmahuje rukom i ne želi podijeliti nikakva saznanja o njenoj aktualnosti. Razlog tomu, odnosno nacionalističkim tendencijama i ograđivanjima od Jugoslavije, je i dalje sveprisutna trauma, nastala kao posljedica ratnih zbivanja 1990-ih godina na području bivše Jugoslavije.⁵⁴

Ipak, svako je djelovanje, pa tako i glazbeno, svojevrsna refleksija stvarnog vremena i prostora (Berislavić 2020: 1). Tako je i umjetničko stvaralaštvo jugoslavenskih novovalnih glazbenika uvelike bilo „obilježeno njihovim osvrtnjem na politička, gospodarska, kulturna i socijalna okruženja u kojem su djelovali” (*ibid.*). Kontradiktorno tomu, Berislavić nadalje tvrdi da se novi val htio hermetički skloniti od političkog stanja i društvenog uređenja bivše države (*ibid.*). Slično tvrdi i Perković, braneći rock kao glazbu imunu na nacionalizam, stvorenu u depolitiziranom prostoru (2011: 40-44). Međutim, teško bi se moglo okarakterizirati apolitičnim glazbeno djelovanje koje je davalo aktivni, često ironični komentar na političke strukture i procese, premda se retorički ograđivalo od politike. Možda je željelo biti apolitično, naročito imajući na umu uže značenje pojma (a)političkoga, no realno to nije bilo.

Takvo konceptualno i retoričko vrludanje potvrđuju i moji sugovornici. Jedini sugovornik koji je jasno i glasno potvrdio da u njihovom djelovanju postoji veza s narativima jugonostalgije nije slučajno pjevač srpskog EKV tribute benda, IQV: „Naravno i u potpunosti, da! Naša publika je u širokom rasponu što se godina starosti tiče. Na našim svirkama dolaze i deca od 16 i stariji ljudi od 60. Pa ti ljudi koji su mogli i EKV slušati uživo, dolaze upravo radi te nostalgичnosti ka toj muzici i prošlom vremenu (boljem vremenu)” (Bojan Pejčić, u prepisci s H. Z.). Naredni moj sugovornik svira u jednom od politički nezahvalnijih bendova, Muzičarima koji piju. Razlog

⁵⁴ Ante Perković na sljedeći način opisuje iskustvo s glazbom bivše Jugoslavije tijekom rata: „Od njih [glazbenika novog vala, uglavnom srpskih] smo – danas mi je jasno – bahato očekivali neku vrstu isprike. Oni su polagali prava na dio našeg odrastanja i bilo nam je važno znati da su i dalje s nama, na nekoj ljudskoj, nadnacionalnoj razini. Da su, kao što je Magi jednom opisala muziku EKV-a, ‘iznad ili pored tekućih stvari’” (Perković 2011: 78). Nadalje, dotiče se sjećanja na zvuk (ne koncertnog nego sa snimke) kada je shvatio da je „obranio svoj duhovni prostor i pravo na muziku koja [ga je] oblikovala” (*ibid.*: 79). Kao da i većina tribute glazbenika „zadržava pravo na patetiku” jer „ipak je to samo njihova mladost” (*ibid.*: 80) ili samo njihovo naslijeđe. „Samo” to.

tomu je prventveno frontmen Riblje Čorbe, Bora Đorđević, koji se deklarira kao član „Srpskog četničkog pokreta, nacionalnog pokreta koji je puno stariji od 2. svjetskog rata. Nacionalist sam, i to je dobro. Volim svoj narod i ponosan sam na to što jesam. Definitivno nisam šovinist i ne mrzim druge narode."⁵⁵ Takva izjava se u hrvatskoj javnosti ne može shvatiti olako jer se fokusira na njen početni, nacionalistički nastrojen dio.⁵⁶ Bez obzira na to, glazba Riblje čorbe je i više no dobrodošla u koncertnim prostorima, za razliku od Bore Đorđevića neusporedivo manje. Sugovornik na sljedeći način povezuje svoja ugodna i neugodna iskustva, ali i svojevrsnu obranu te ograđivanje od Bore s načinom prezentiranja njihovog djelovanja i nostalgijom:

„Čuo nas je [Bora Đorđević], netko mu je pustil snimke iz koncerta. [...] Mislim da sad Bora živi u Ljubljani negdje pa je u Sloveniji jako puno, pa ti fanovi [...] odu tamo slušati, družiti, i tak', i ne'ko mu je valjda pustio. I sad, kada smo imali godišnjicu, netko se valjda sjetio da smo od 2010. ili 2009. čak, onda nam je čak napisao čestitku: 'čestitam Muzičari koji piju', i ovo i ono. Iako moram spomenuti da ja baš nisam baš nešto, ja nisam obožavatelj Riblje čorbe [...]. Jednostavno je to jedan fragment ex-yu rocka koji mi je isto kao Bijelo dugme, Azra, Prljavo kazalište ili Ekatarina Velika. Nisam ono specijalni fan. [...] U našem marketingu, pošto ja to vodim, zapravo se trudim da čim manje radim spregu između toga, nego velim 'Muzičari koji piju', pa smatram onda da za inteligentne ljude, znaju o čemu se radi bez dodatnih objašnjenja, kaj se to radi i svira na koncertu. [...] velim, to je vezano za mlade, odmakneš se od novog vala, u Hrvatskoj smo sposobni vratit se na te 80-e godine k'o da su jedine godine, k'o da danas dobra glazba ne postoji. Skloni smo tome, nekad je bilo bolje, istina da su dobre pjesme, ali sve se promijenilo. Danas je masovna produkcija svega, u tehnologiji, znanosti. Danas je teško istražiti, pronaći

⁵⁵ [Bora Čorba kod Hrge: Ponosan sam četnik \(Srpanj 2021\).](#)

⁵⁶ Nasuprot ustaljenom narativu kojim se promovira mržnja prema Bori Đorđeviću, drugi sugovornik, premda donekle ironično, iskazuje poštovanje prema pjevaču, podršku glazbi koja je nastala u Srbiji te priča o ograđivanju od tzv. „politike“ i „nacionalizama“: „[ja sam] dobrovoljac veteran, ja samo sviram glazbu, to nema veze s politikom, nama, možda nekom ima. I njemački autori nisu bili zabranjivani nakon Drugo svjetskog rata. Mi obrađujemo srpske autore koji su sjajni autori, ima veze samo s glazbom u kojoj uživamo. Nema veze s nacionalnosti, porijeklom, je li bend iz Zagorja ili Beograda. [...] Gajim izuzetno poštovanje prema Bori Čorbi, četniku, ne bi ga svirao, odlični su mi tekstovi i glazba mi je dobra, on je, što se tiče političkog stajališta sebi dosljedan, on ide u Ljubljanu preko Mađarske, nije huškao vojnike u rat i kasnije došao u Hrvatsku, kao Bajaga, koji je tamo svirao dobrovoljcima, on svira za lovnu“ (Vatroslav Mlinar, u razgovoru s H. Z.).

sto dobrih pjesama između tih sto tisuća. [...] intervju di sam ja govoril, ona je zapisivala i snimala, u novinama je izašlo 'Muzičari koji piju: Sljedbenici četničkog vojskovođe Bore Đorđević', ja gledam, senzacionalizam ju je potegel, i ja ju nazovem i reko 'Halo, mogu te optužiti', a ona veli, 'Morala sam nekađ napisati'. Nekak, viš kak' glupo ide, kak' ljudima, mi smo razgovarali sat vremena, ako hoćeš razgovarati, čemu nekakve priče, stvari izmišljati" (Srećko Krištofić, u razgovoru s H. Z.).

U javnosti je uvriježeno mišljenje da nostalgija za socijalizmom predstavlja nešto izmišljeno i iskonstruirano te da se nameće u svrhu ostvarivanja skrivenih ciljeva: „stvoriti novu komercijalnu nišu, osigurati političku zaslugu, pridobiti potporu naroda, steći umjetničku inspiraciju, itd.” (Velikonja 2009: 5). Međutim, kako bi se izbjegla zamka jednoznačnog predstavljanja jugonostalgije, potrebno je načiniti razliku između „kulture nostalgije” i „nostalgične kulture” (*ibid.*). Kultura nostalgije oblikuje se diskursom „odozgo prema dolje”, te se nameće drugima i materijalizira u svrhu ostvarivanja određenih ciljeva, dok nostalgična kultura predstavlja mentalni obrazac, nostalgični osjećaj i aktivnosti ljudi koji osjećaju nostalgiju nostalgičara – ukratko, to je nostalgija „odozdo prema gore” (*ibid.*). Tribute bendovi i glazbenici, bez obzira na ograđivanja od jugonostalgije, prihvaćaju i potvrđuju oba navedena pravca nostalgije, kao jedno od „goriva” za njihovo postojanje, ali i interes publike. Iz tog bih se razloga usudila reći kako tribute scena uključuje dvije razine nostalgije – kolektivnu i individualnu. Prva razina je vezana uz industriju popularne glazbe, odnosno rad diskoklubova i noćnih barova čiji je primarni cilj ekonomski profit koji ostvaruju i uz pomoć kulture nostalgije. S druge strane, intrinzične motivacije glazbenika i posjetitelja pripadale bi sferi nostalgične kulture.

Baš zato što je pitanje jugonostalgije u Hrvatskoj kontroverzno i delikatno, tim više jer su ratne posljedice i traume i dalje aktivne, postavlja se pitanje je li ih moguće i kako zacijeliti? Prema Velikonji, čini se da se dugotrajna trauma može izliječiti i konzumerizmom (kulturom nostalgije) i muzealizacijom sjećanja (nostalgičnom kulturom; *ibid.*: 6), što se između ostaloga operacionalizira organizacijom koncerata tribute bendova posvećenih glazbi bivše Jugoslavije, samim postojanjem takvih bendova te željom da se pjesme i prošlo iskustvo iznova prožive u izvedbi. Naime, nostalgija nije jednoobrazna; kao i svi fenomeni izrazito je promjenljiva i

nestalna (*ibid.*). Zbog nje se miješaju kombinacije i odnosi osjećaja i fascinacija poput „gorko-slatko, smiješno-ozbiljno, utišano-iskreno, fascinacija-strah, privlačnost-odbijanje, pamćenje-ironizacija” (*ibid.*). Uslijed toga se njeni korisnici, usudila bih se reći i podanici, radije odlučuju na koketiranje s prošlošću i idejom da bi se ono što je bilo navodno moglo ponovo desiti, baš zato što su sigurni da se zasigurno nikada ne može ponoviti (*ibid.*: 12).⁵⁷ Odlazak na koncert tribute benda ili pak sviranje u takvom bendu suštinski predstavlja koketiranje s prošlošću, bez opasnosti od prijetećih predrasuda i loših posljedica.⁵⁸ Jer, predrasude su više usmjerene na problematiku oko autentičnosti, imitacije i manjka autorske popularno-glazbene scene. Koketiranje publike i glazbenika s glazbom prošlosti opisuju i moji sugovornici. Jedan od njih, s obzirom na to da svira glazbu Đorđa Balaševića, ima donekle usporedivo iskustvo kao i sugovornik iz Muzičara koji piju. No, nekima naime nije poznata činjenica da je sam Đorđe Balašević i u ratno i poratno doba uvijek dijelio poruke mira, a ne zavade. Njegova pripadnost srpskoj nacionalnosti ponekad je dovoljna za pokazivanje nezadovoljstva:

„Puno ljudi su zaista izašli tamo van jer je bilo jedino mjesto u Zagrebu četvrtkom di si mogao naći 800 ljudi, tamo ima 300 cura od čega 150 prekrasnih, baš je jedan period bilo prestižno bit na tim svirkama. Čujem to po glazbenim željama kad kaže ‘Sviraj Cecu’, ali on je tamo završio jer je dobra atmosfera. Zapamte pjesmu-dvije, doma si ju nađe, i krene. [...] Nema te jugonostalgije, mi nismo to godište, mi smo svi imali pet ili sedam godina, [...], tak’ da ne. Mi se općenito politikom ne bavimo. [Publika] isto ne. Mislim da je glazba ljepša, motiv nekom prije mora bit lijepa mjuza nego lijepo vrijeme na koje ga podsjeća. Ako ne’ko spoji jedno s drugim, ne mogu reći da sam osjetio pritisak. Svirali smo na nezgodne datume, Dan pada Vukovara,

⁵⁷ Stoga se suvremena nostalgija u postsocijalističkim društvima objašnjava na tri načina: nostalgija kao pasivni eskapizam za one koji ne mogu podnijeti živjeti u fatalno nepodnošljivoj sadašnjosti; nostalgija kao argument i objašnjenje za krizu identiteta te nedostatka legitimnosti u suvremenom društvu; te nostalgija kao pokret otpora u kojem se aktivno želi očuvati vlastita povijest i identitet zbog novonametnutih ideoloških narativa i kolektivne amnezije – a svima im je zajednička nada (Velikonja 2009: 13).

⁵⁸ Koketiranje s prošlošću može dovesti do nostalgije „iz druge ruke” (Velikonja 2009: 4). Miješanje generacija koje podjednako nostalgичno uživaju u nastupima tribute bendova potvrđuje i izjava Vatroslava Mlinara da je publika koja ih posjećuje šarolika, od onih koji su glazbu koju izvode iskusili u mladosti pa sve do tinejdžera koji su „to valjda prisvojili od mame i tate” (Vatroslav Mlinar i Goran, u razgovoru s H. Z.). Stvaranje nostalgije iz druge ruke postoji, ali nas istodobno „poziva da razmislimo o vjernosti glazbenih konzumenata: smisleni kulturni tekst iz jednog doba možda neće imati rezonanciju u nekoj sljedećoj publici, pa će zbog toga biti odbačen ili, u drugim okolnostima, može izazvati potpuno drugačiji odgovor od prvotno zamišljenog” (Gregory 2012: 50). Ipak, logično je da u novoj generaciji određeno glazbeno iskustvo ne izaziva iste reakcije kao u generaciji koja ga je prethodno proživjela.

bilo je poruka da je bilo neprikladno, a opet mu [Đorđu Balaševiću] je dugo trebalo da se vrati, Bajaga je prije njega došao [...]. Mnogi ni ne znaju zašto im smeta, ne znaš ništa, a sudiš. Primitivnih uvijek ima. [...] Jednom su nam u Đakovu razbili far na kombiju i gume ispraznili, ne bi čovjek nikad rek'o. Kombi je bio u dvorištu kafića, morao si baš uć u dvorište, napraviti to svjesno. Ne mogu izdvojiti neki drugi incident. Samo je Balašević bio razlog, smeta mu Balašević, ali vani sluša sve cajke" (Tomislav Kraljević, u razgovoru s H. Z.).⁵⁹

U glazbeno-političkom ponašanju manifestiraju se svjesni i nesvjesni, a ponekad i iracionalni faktori (Baumann 1996: 71). Iz tog razloga neki glazbenici tvrde da se u njihovom izvođenju glazbe ne može pronaći politička konotacija, ali oni samim svojim djelovanjem idealiziraju, stereotipiziraju i nacionaliziraju glazbenu prošlost (*ibid.*: 73). Pretpostavljam da i moji sugovornici izbjegavaju preuzeti „političku” odgovornost jer ju poistovjećuju samo s ideologijom i ratnim zbivanjima. Ipak, na kulturnom tržištu bivše Jugoslavije, čitava generacija koristi njenu (ili pak svoju) popularnu glazbu u borbi za kulturnu baštinu sedme republike⁶⁰ jer ona „nikad nije bila anacionalna; samo su joj takva svrstavanja bila dosadna i nepotrebna”, kaže Perković, te nastavlja: „Njome je vladala estetika, ona je bila ključni kriterij za dobivanje građanstva” (2011: 40). No estetika, kao i nacionalizmi, služe jednoj pokretačkoj snazi – distinkciji (Bourdieu 1984).

2.3 Grane domaćih tribute bendova

Grane domaće scene tribute bendova, s čijim sam članovima provela razgovore, za početak ću podijeliti na tri osnovne:

⁵⁹ Taj isti sugovornik spomenuo je i zanimljiv aspekt izvođenja glazbe bivše Jugoslavije time što se deklarirao kao prenositelj-posrednik, ali i ne pobornik glazbene prošlosti: „Ne moram stajat iza pjesme, samo izvodim pjesmu koju bi ne'ko htio čuti” (Tomislav Kraljević, u razgovoru s H. Z.).

⁶⁰ Sedma republika „sa stvarnom, matičnom državom imala je labav, jednosmjernan odnos – služila se onim što [joj] je koristilo (novac, jedinstveno kulturno tržište, mediji, omladinska infrastruktura), ismijavala ono što je smatrala zastarjelim i smiješnim (komunizam, politiku, birokraciju, militarizam), i u nekom klasičnom smislu pokazivala vrlo malo interesa za jugoslavenskim patriotizmom” (Perković 2011: 40).

1. imitacijsku;
2. stilsko-atmosferičnu; i
3. srodne imitacije.

Pregled velikog broja tribute bendova koji su nastali u Hrvatskoj, kao i onih iz drugih zemalja koji su nastupali u Hrvatskoj, načinila sam u [Prilogu 2](#). U njemu navodim i granu i (pot)kategoriju kojoj bendovi pripadaju.

Uz osnovnu, uvest ću (pot)kategorije Georgine Gregory koje su donekle neovisne o navedenim granama, tj. ulančavaju se bilo s prvom, drugom ili trećom granom:

1. posveta od pet zvjezdica;
2. reverence ili „zvuče-kao“ bendovi;
3. najbolje iz oba svijeta ili „izgledaju-i-zvuče-kao“ bendovi;
4. sveznalice ili „dizalice svih zanata“; i
5. neorganski tribute (2012: 56-75).⁶¹

Postoji više kriterija prema kojima se određeni tribute band smješta u okvir određene grane i (pot)kategorije. Oni su:

- zvukovni (koliko vjerno glazbenici reproduciraju originalni tekst);
- predstavljački (koriste li bendovi kostimografiju i scenografiju, odnosno šminkaju li se ili oblače li se u cijelosti kao originalni članovi benda, ili pak nose samo neke distinktivne odjevne predmete – naravno, ukoliko je takva vrsta prezentacije kod

⁶¹ Gregory navodi još tri (pot)kategorije: transrodni tribute, transžanrovski tribute i ekscentrični, krosžanrovski. Među hrvatskim bendovima i bendovima koji su nastupali u Hrvatskoj tih (pot)kategorija nema, uz iznimku nastupa talijanskog transrodnog tribute banda.

originalnih izvođača bitna; postavljaju li na scenu određene predmete ili što god bi moglo upućivati na djelovanje originalnog benda);

- kontekstualni (koji smisao stoji u podlozi djelovanja tribute benda – isključivo odati počast, zaraditi ekonomski profit ili ostvariti glazbenički kapital na suvremenoj sceni; sviraju li tribute glazbu povremeno ili su usko specijalizirani za nju; imaju li razvijen marketing i jesu li isprofilirani na internetskim stranicama te društvenim mrežama);
- repertoarni (kriterij preuzet od Shanea Homana, a odnosi se na pitanje izvodi li tribute bend repertoar jednog benda ili izvođača, cjelokupnog glazbenog stila ili je pak osmišljen kao svojevrsni umjetnički koncept [Homan 2006: 7]).

Glavna razlika između imitacijske i stilsko-atmosferične grane jest ta da se bendovi koji pripadaju potonjoj ne fokusiraju na predstavljački kriterij te da je kod njih (blago) odstupanje od originalnog teksta prilično česta pojava. Nasuprot tomu, te dvije grane preklapaju se u tome što takvi tribute bendovi izvode pjesme isključivo jednog izvođača. Ukoliko su bendovi iz imitacijske grane smješteni u (pot)kategoriju posvete od pet zvjezdica to znači da streme istraživanju originalnog teksta te njegovoj što autentičnijoj reprodukciji i da se smisao njihovog djelovanja prvenstveno temelji na odavanju počasti, a tek posljedično na ekonomskom profitu, te su fokusirani na marketing i razvijanje pojavnosti na internetu. Uzimaju u obzir bilo kakvu vrstu predstavljačkog kriterija, što znači da taj kriterij nije presudan i ne određuje hoće li tim bendovima biti dodijeljena ta (pot)kategorija.

Primjerice, u imitacijsku granu sam, pored „reverence ili 'zvuče-kao'“ bendova, svrstala karlovački The Croatian Pink Floyd i zagrebački Cassandra at the Well. Prvi je klasičan primjer razvijene „posvete od pet zvjezdica“, dok je potonji primjer (pot)kategorije „najbolje iz oba svijeta ili 'izgledaju-i-zvuče-kao'“ bend. Razlika je u tome što je bend Cassandra at the Well produkcijski siromašniji te profesionalnost i javna reprezentacija (odnosno promocija) djelovanja benda nije toliko u fokusu njihovog rada, koliko je to kod hrvatskih Floydovaca.⁶²

⁶² The Croatian Pink Floyd Show ima vlastitu internetsku stranicu te je čak i izdao album ([The Croatian Pink Floyd Show \[Srpanj 2021\]](#)) dok je promocijski trenutak Cassandre at the Well ulovljen i u jednom videozapisu ([Cassandra at the Well - The Doors tribute band - Promo 2016 \[Srpanj 2021\]](#)).

Također, njihove prezentacije vizualnog identiteta usmjerene su drugačije. Cassandra at the Well fokusira se na odjevne predmete, dok se The Croatian Pink Floyd Show fokusira na performans u cjelini, koristeći rekvizite, statiste na pozornici i slično.⁶³ I jedni i drugi od originala odudaraju najviše u trenucima slučajnosti ili nemogućnosti izvedbe glazbeno-tehnički zahtjevnih momenata:

„[...] tu ima dijelova gdje je vokal od Gilmorea užasno visok, i taj raspon naš vokal nema, niti izgovor engleskog, ali u tom dijelu, tj. jedna pjesma, tu ulete ženski back-vokali i samo kažu tu riječ koja je užasno visoka. Jednostavno nije bilo izvedivo da on zavikne, a i na album verziji dosta backovi pomažu“ (David Vuković, u razgovoru s H. Z.).

„Uvijek se trudimo [uvesti] nešto novo. Glazbene momente nismo prečesto rješavali, ja sam jednu pjesmu nešto promijenio, nije mi se sviđelo, ja sam dao svoj touch. [...] cijeli jedan dio *Take it as it come*, nekompaktno je odsvirano, raspušteno je, ja sam cijeli taj bridge promijenio“ (Milan Radus, u razgovoru s H. Z.)

(Pot)kategorija reverence ili „zvuči-kao“ bend rezervirana je i za imitacijsku i stilsko-atmosferičnu granu, no uvjet za prvu nije isključivo sprovođenje želje za što vjernijom reprodukcijom originalnog teksta, već se bendovi moraju koncentrirati i na odgovarajuće vizualne (predstavljачke) efekte pa makar oni bili u minimalnoj dozi. Reverence bendovi imitacijske grane su: Brain Holidays, Steiner, duo Kizo & Emma te tribute Janis Joplin u izvedbi Valerije Nikolovske, Tine Kresnik i Zdenke Kovačićek u pratnji Blues Company Banda. S druge strane, stilsko-atmosferična grana s navedenom (pot)kategorijom brojčano nadmašuje sve ostale kombinacije. U tu (pot)kategoriju ubrajaju se IQV, Muzičari koji piju, bivši Fantom

⁶³ Doduše, na jednom od koncerata Cassandre at the Well istaknut je bio upravo kazališni (predstavljачki) element: „[...] preko 1000 ljudi je bilo u Vintageu, natjerali su nas da Sviramo dva seta da se ljudi dočepaju šanka i popiju još pive. Već onda sam išao na varijantu da nešto malo podignemo, nadodamo, sjetio sam se kak' je Jim Morrison spominjao Indijance, šamane. Ja znam da u Zagrebu ima Indijanaca, kak' doć do njih. Tak se od mene bježalo, 'Je l' neko zna za te Indijance, di su', i ja dođem u kontakt s Alfredom, oženio Hrvaticu, živi u Zapruđu. On je došao, nikome nismo htjeli reć' osim toncu: 'Izaći će na pozornicu, sve ćemo zadimit'. Dim se sliježe, oni će ga vidit'. Izašli su gore, zagrlili su ga, plesali su s njim, odsvirali smo *Hill Dwellers* pa *The End*“ (Milan Radus, u razgovoru s H. Z.). Još jedan razlog zašto Cassandra at the Well nije posveta od pet zvjezdica jest taj što nisu potanko ulazili u kontekst Doorsa (niti u filozofiju Jima Morrisona), već su „orijentalistički“ uzeli efektne dijelove Morrisonove inspiracije i prenijeli ju na pozornicu u svrhu stvaranja površno „kvalitetnije“ zabave.

slobode, Snowbliding (tj. Big Rock pa potom i Paranoid), Neki novi klinici te Wanted Men. Svima je zajednička vjerna reprodukcija glazbe, no postoje dodatne (ne)znatne razlike. Nekima se razlog postojanja zasniva prvenstveno na ljubavi prema toj glazbi, dok drugima osnovnu potku čini zabava. Umjesto vlastitog nizanja daljnjih uočenih razlika, dopustila bih sugovornicima da sami objasne zašto i na koji način su se opredijelili za reverence ili „zvuči-kao“ bend:

„[...] velim to su real tribute bendovi, koji idu u detalje, od scenske odjeće, točnih pojačala i gitara,⁶⁴ koriste kompjutere, da dobiju tim vjerniji zvuk kao na ploči. Na primjer, Pink Floyd ili Queen tribute, dečki koji po cijelom svijetu nastupaju, to su profesionalci koji ulažu i puno više novaca dobivaju od toga, ali isto im to nije jedini posao. [...] Što se mene tiče, nikakvo odavanje počasti, to mi zvuči, kao da sam opsjednut nečime, sljedbenik, sljedbenik sam rock 'n' rolla, kompletne scene. Ovo nam se slučajno dogodilo, a pošto ne možeš mijenjati, nema tu poruke, poruka je ono, zabava. Mislim, bend smo koji se dobro osjeća na bini, publika se dobro osjeća, to je zabava i uživancija, nekakvih dubljih poruka nema“ (Srećko Krištofić, u razgovoru s H. Z.).

„Mi to ne radimo kao posao, mi od tog ne živimo. [...], bez obzira što smo ih aranžmanski [dotjerali], varijacija na temu, tema je i dalje tu, i dalje je to cover, nikakve zasluge. Kamo sreće da imam u bendu osobu koja bi bila muzički kreativna, kao producent, da ima žicu, što je po meni legitimno, nije zadiranje u autorstvo, nemamo nekog takvog, ali mi dosta vjerno skidamo. Ništa mi ne dodajemo, ima bas, ali se tamo [u snimkama Đorđa Balaševića] ne čuje, imaš gitaru, ali tamo gitara nije toliko nabrijana, ništa mi s te strane ne mijenjamo. Često slušamo njegove liveove na YouTuebu i uzmemo njegov aranžman. On [Đorđe Balašević] je svjestan da većina njegovih pjesama treba novu ruku. On je zapeo za tih 40 pjesama, a on im 160 pjesama. Mi smo k'o ona rubrika: k'o želi znati više, ne znati nego osjetiti“ (Tomislav Kraljević, u razgovoru s H. Z.).

⁶⁴ O doticajima tribute bendova i historijski osviještenih izvedbi, oslanjajući se na Meyersa (2015) pisala sam u prvom poglavlju. Korištenje „točnih pojačala i gitara“ naredni je primjer u prilog opravdanosti takvih usporedbi.

„[H.Z.: Zašto Black Sabbath?] Zato što je to nevjerojatno zabavno za svirat', nisam bio neki fan, znao sam pjesme, ali ovi dečki su brijali i nisu mogli nać' vokala. To je prvenstveno gušt, ako voliš nešto i voliš svirati, gušt je apsolutno broj jedan. Nije, nije da ćeš zaradit'; u početku je nevino, svi guštamo u samoj muzici“ (Davor Keranović, u razgovoru s H. Z.).

„Ali smo tada kad je bila Valerija i Tina imali sjećanje na Janis, mislim da je to bila godišnjica na Janis rođenja 19. 1., ja sam rođena 16. 1. i to je bilo u Vintageu uz pratnju Telephone Blues Banda, istog benda koji je svirao u mjuziklu [*S ljubavlju Janis*]. Ja sam se vodila kad je bio tribute, znači taj tribute je morao biti vrlo autentičan, je l' da, i odabir pjesama, to je bila samo Janis pa onda neke replike iz mjuzikla. Ona je znala na svakom svom koncertu reći: 'Oduvijek sam svojom glazbom željela reći samo jednu stvar. Prepusti se životu i postat ćeš više nego što si ikada sanjala i ne popuštaj nikome, dušo, to je sve što imaš.' Tako sam započinjala svaki koncert“ (Zdenka Kovačiček, u razgovoru s H. Z.).

„Na *Hurt* mi je hrpa ljudi rekla da je to to. Ne radim to [imitira glas Johnnyja Casha], ako i radim, onda radim to spontano. Njegov vibrato, na kraju, prirodno mi dolazi naglasak, takav je tekst. Imam taj dobar sluh i uvijek mi je, kad pjevam Bowiea me malo povuče na britanski. Negdje ti u glavi stoji taj Bowie sa strane. Onda znam napraviti zajebanciju od toga, odem u Monthly Pythone. Ispadne gag, kao foru, interakcija s publikom i takve stvari“ (Tomislav Malagurski, u razgovoru s H. Z.).⁶⁵

Kad se i dogode glazbene izmjene, trenuci individuacije, zapravo dođe do stvaranja koncertne varijante snimke, a to bi vjerojatno učinili i originalni umjetnici da ga izvede javno. Oakes takve individuacijske trenutke pripisuje mogućnosti da se tribute glazbenici otarase atributa „oponašatelja“ u korist „tribute umjetnika“ (2006: 167).

⁶⁵ Tomislav Malagurski, pored Johnnyja Casha, zna ponekad izvoditi i Davida Bowiea. U trenucima oponašanja njegovog engleskog naglaska stvara svojevrсни *stand-up* glazbeni trenutak. Takvo što istovjetno je Bennettovom poimanju tribute bendova koji se putem humora i šale nadovezuju na originalnog umjetnika, ali i povezuju s publikom (2006: 27). To nije trenutak omalovažavanja niti je povezan s „nekvalitetnim“ tributeima, već, dapače, „čak i među onim tribute bendovima koji su postigli višu razinu uspjeha, što zahtijeva da sviraju na mjestima kapaciteta nekoliko tisuća, razina odnosa s publikom održava se donošenjem humora u njihovu izvedbu“ (*ibid.*).

„Sveznalice ili ‘dizalice svih zanata’” ne zamaraju se odveć točnom izvedbom originalnog teksta niti vizualne reprezentacije, a nerijetko je njihov kontekst i smisao djelovanja takav da se može reći kako se ne radi isključivo o odavanju počasti, kao što je bila riječ s bendom Pozdrav Azri. Srodne imitacije s jedne strane predstavljaju tribute bendove koji sviraju pjesme iz jednog glazbenog stila, vremena ili žanra, a s druge strane sve ostale oblike glazbenog izražavanja u kojem se bar na čas može uočiti moment odavanja počasti. U srodne imitacije ubrajaju se Rock Mastersi,⁶⁶ Pozdrav novom valu⁶⁷ i Duo Joker,⁶⁸ ali samo zato što izvode tribute više od jednom umjetniku ili bendu. Isto tako, smisao njihovog djelovanja nadilazi samo odavanje počasti odlazeći u sferu pokazivanja sviračkog umijeća, očuvanja vlastite (prošle) glazbene slave ili ekonomskog profita.

⁶⁶ Rock Mastersi ujedno u potpunosti ulaze u (pot)katagoriju sveznalica ili dizalica svih zanata. Izvode Cream, Jimija Hendrixa i Led Zeppelin. Premda svaki od ta tri benda ne izvedu u jednoj večeri, kao što to učini Pozdrav novom valu ili Duo Joker, svejedno spadaju u srodne imitacije. Posebnost im je i u tome što su izdali dva albuma sa svojih koncerata. Jedan je posvećen Creamu, a drugi Jimiju Hendrixu. Pitala sam se zašto je uopće potrebno snimati tribute albume, a odgovor sam dobila u izjavi mog sljedećeg sugovornika: „On [Vedran Božić, gitarist i pjevač Rock Mastersa] je rijetka osoba u gitarskom izričaju, on je sposoban prilagoditi se svakom gitaristu, on neće skidati Hendrixa od *a* do *ž*, on će u maniri Hendrixa solirati. [...] ima nevjerovatnu sposobnost mimikrije. To je fascinantno, ima on i druge talente” (Frane Tomašić, u razgovoru s H. Z.). Dakle, svrha je s jedne strane u pokazivanju sviračkog zanata, a s druge strane u očuvanju kanona zapadnjačke popularne rock glazbe, što potvrđuje i Tomas Krkač, basist u istome bendu: „To govori da je to postala klasična glazba 20. stoljeća koja se zove rock i pop. Ta je glazba postala zaista najveća” (*ibid.*, u prepiscu s H. Z.). Takvi albumi stoga „omogućavaju pojedincima ili grupama da odaju počast rezultatima kolega umjetnika, čime optimiziraju ponovnu uporabu etabliranih hitova i istovremeno ojačavaju važnost ograničenog raspona kanoniziranih djela” (Gregory 2012:25-26).

⁶⁷ Pozdrav novom valu također pripada sferi sveznalica i to zbog sviranja cjelokupnog novovalskog repertoara u jednoj koncertnoj večeri. Sam pjevač benda opisuje njihov stil sviranja i pjevanja: „Mi smo probali napraviti i imitirati onaj autentičan zvuk, novi zvuk, što naravno za nijedan od tih bendova kasnije ne važi, svi su oni proživljavali različitosti u produkciji. Mi se pokušavamo vratiti na početak, pokušavamo imitirati ono što su oni prije svirali. [...] Radi se o širokom opusu, imam neku svoju crtu koju unesem, pokušavam povući od svakog vokala, nije kopiranje nego prezentiranje stila, poštuješ kako je zadan i zapisan, poštuješ što je neki interpretator dodao, nećeš zgaziti ni sebe, to može eventualno donijeti neki plus. [...] Ne znam do koje mjere možemo nazvati, nešto između, nismo tvrdi tribute da je sve iskopirano, mi damo unutra sebe, ali želimo da jako zvuče originali” (Goran Šeler, u razgovoru s H. Z.).

⁶⁸ Duo Joker izvodi tribute Dolly Parton i Kennyju Rogersu, ABBA-i i klasicima s Broadwayja. Sama pjevačica Duo Joker karakterizira na sljedeći način: „Naša poruka je uvijek I samo – SREĆA! Radost, ljubav, veselje, ples, pjesma ... nema velikih poruka, plivanja sa delfinima, mir u svijetu I slično, samo veselo. To je svrha glazbe. Sklapanje bilo kojeg tribute programa traje mjesecima, pri čemu se prvo pomno određuju pjesme, preslušavaju snimke tisućama puta I studijske I live I 'kradu' ideje I 'skupljaju' pokreti, I mimike, I kostimi, I perike. Glavno je dobiti potrebnu kvalitetu izvedbe I balans brzih I sporih pjesama. I onda tu treba obavezno ubaciti dozu humora I to bi bila dobitna kombinacija prema mojem iskustvu. Da bi se dobila točna boja, način, metrika, izgovor određenog pjevača potrebno je tisuće puta preslušati svaku pojedinu pjesmu. Nastojim uvijek u svojim tribute programima biti što vjernija originalu, ali neminovno je da uvijek unesem nešto svoje jer jedno je kad na TLZP netko otpjeva jednu pjesmu nakon što ga specijalna ekipa prurušava u određeni lik nekoliko sati, a drugo je kad ti moraš gotovo svaku večer po sat (ili više) BITI neka druga osoba. Tu nema mjesta perfekcionizmu I neminovno je da uneseš nešto sebe” (Snježana Vranješević, u prepiscu s H. Z.).

U srodne imitacije, odnosno u (pot)kategoriju neorganskog tributea, ulaze i televizijske emisije poput *Tvoje lice zvuči poznato* (što je spomenula i Snježana Vranješević) ili pak oponašatelji (eng. *impersonators*) Elvisa Presleyja (Oakes 2005: 99-160).⁶⁹ Usto, postojao je i zanimljiv, a možda i jedini, primjer u kojem je jedna poljska grupa izvodila pjesme s područja bivše Jugoslavije.⁷⁰ Pored toga, Tomas Krkač, ujedno i jedan od mojih sugovornika, organizirao je glazbene projekte, odnosno tribute projekte, kao što je Ruby Tuesday, koncerti za Karla Metikoša, Looking back – Kulušić, i slično:

„Sto se tice koncerta za Metikosa on je bio prvi u nizu godišnjica njegove smrti u prostoru ZKM-a 1992 god. gdje su uz Telefon Blues Band nastupale sve zvijezde nase pop i Rock muzike izodeci njegovu glazbu. Koncert je snimljen za HTV a izdan je CD Croatia rec. Znaci i to je bio hommage profil koncerta“ (Tomas Krkač, u prepisci s H. Z.).

Još jedan zanimljiv tribute projekt na koji ću se nakratko osvrnuti jest mjuzikl *S ljubavlju, Janis*.⁷¹ Groot navodi da su „mjuzikli [...] motori nostalgije, ‘događaja’ u kojem se željeni glazbeni tekstovi [...] predstavljaju publici, uživo i javno (umjesto da ih slušate sami i u privatnosti)“ (2016: 127). Na povezanost mjuzikla i tribute bendova poziva se i Homan kada opisuje na koje se sve načine održavalo odavanje počasti velikim Kinksima – od korištenja njihove glazbe u reklamama, odnosno dominacijom u čitavom medijskom pejzažu, pa sve do mjuzikala posvećenih Kinksima (2018: 175). U mjuziklu *S ljubavlju, Janis*, jednu od „dviije“ Janis je izvodila Zdenka Kovačićek, koja čitavo iskustvo, vlastiti doprinos i naknadne odjeke u vidu izvođenja repertoara iz mjuzikla na zasebnim koncertima, opisuje ovako:

„Poslije toga kada je mjuzikl skinut s repertoara onda smo još dvije godine svirali tribute to Janis Joplin. Znači koncerte. Tu sam ja unosila, izgovarala neke njene replike [...], efektivno sam se maskirala svaki put u Janis, nosila periku sa dugom

⁶⁹ Steve Morgens primjer je oponašatelja Elvisa Presleyja iz Hrvatske, no ponajviše djeluje u Kanadi ([Steve Morgans \[Srpanj 2021\]](#)).

⁷⁰ *Yugopolis – Poljaci sviraju muziku Parnog valjka* ([Srpanj 2021](#)).

⁷¹ *S ljubavlju, Janis* je u originalu knjiga koju je napisala Janisina sestra, Laura Joplin, te je naknadno pretočena u mjuzikl koji je režirao Randal Meyer ([S ljubavlju, Janis \[Srpanj 2021\]](#)).

plavom kosom i tako, kostime iz tog mjuzikla. Tako da je to bio definitivno tribute i cijeli repertoar od nekakvih 16, 17 njenih pjesama u pratnji. Ma sve što je to bilo u mjuziklu. Naravno ona je puno više pjesama ... ali one najznačajnije smo mi tu izvodili. Dvije godine je to trajalo. [...] Moj doprinos tome je bila želja da, i eto omogućilo mi je Kazalište *Komedija*, da pošto je u Americi već postojao taj mjuzikl *S ljubavlju, Janis*, to se prikazivalo u onim, kako bi' to nazvala, off *teatrima* u New Yorku, ne u glavnim [...] kazalištima nego u off kazalištima, zato što je to i bila neka off glazba koja je uvijek tražila definiciju neke promjene, pa neke pobune, pa neke avangarde“ (Zdenka Kovačiček, u razgovoru s H. Z.).

3. Usporedna analiza EKV tribute bendova

Ispočetka sam za analizu planirala odabrati tri različite izvedbe glazbenica koje su pjevale tribute Janis Joplin – Zdenke Kovačićek, Tine Kresnik i Valerije Nikolovske – no zbog manjka dostupnog materijala mogla bih ju rekonstruirati jedino iz razgovora s te tri pjevačice, što smatram da ipak nije dovoljno.⁷² Budući da sam u obzir htjela uzeti više od dvije izvedbe pjesama, i to jednog te istog originalnog benda, odlučila sam analizu temeljiti na nastupima tri različita benda koji su poklonici Ekatarine Velike (EKV). Pored dostupnosti materijala, iza odabira EKV tribute bendova ipak postoji više razloga. Premda EKV stoji uz bok ostalim novovalnim bendovima, ili se ponekad skriva iza njih, iz pankerske žestine i rockerske muževnosti ju izdvaja njezin senzibilitet i težnja za stvaranjem repertoara koji prenosi koliko umjetničke toliko i ljudske poruke.⁷³ Iz underground scene razvila se kroz jugoslavenski mainstream, a da pritom nije žrtvovala „svoje tajnovite narative i prepoznatljivu ikonografiju” (Medić 2020: 99). Za vrijeme ratnih zbivanja u više navrata potvrdila je glazbenu poruku mira i antinacionalizma.⁷⁴ Moć popularne glazbe je toliko snažna da praktički može poslužiti kao

⁷² Isto tako, uslijed kvara tvrdog diska na prijenosnom računalu na kojem sam pisala ovaj rad, izgubila sam i snimke četiri intervjua, od kojih su dva s Tinom Kresnik i Valerijom Nikolovskom. Ne mogu izbjeći spomenuti ironiju – kao da su time ženski glasovi, inače izostavljeni iz diskursa o glazbi, i ovaj put utišani. Stoga bih ipak odvojila trenutak i ukratko prikazala kako iz perspektive Zdenke Kovačićek zvuče tri različite izvedbe hrvatskog tributea Janis Joplin: „Sve to ovisi o nekakvim glasovnim mogućnostima, predispozicijama. Jedna Valerija ima strašno veliki raspon, tako da je ona odabirala možda neke pjesme *Down On Hill*, *Move Over*, to ona izvodi fantastično, a ja sam pak voljela pjevati od Janis, *Summertime* [...]. Jer ja imam tu nekakvu četvrtu oktavu, taj falset koji opet Valerija i Tina nemaju. Tako da sam uvijek koristila taj falset u *Summertimeu*, i to, recimo, ja to sad više ne mogu izvoditi. Ja sam dosta glas potrošila na tome. [...] Mislim to nije isto što je ona [Janis] izvodila, ali bilo je tu negdje blizu. [...] To je nenadmašno, to što je mogla Janis. To ne može ni’ko” (Zdenka Kovačićek, u razgovoru s H. Z.). Nadalje Kovačićek detaljnije opisuje kako su njih tri zapravo pjevale na tri različita načina. S jedne strane stoji Valerija, koja nije odustajala od vlastitog glazbenog pečata (individuacije), dok se sama Zdenka vodila što autentičnijom interpretacijom Janisinih pjesama. Do želje za autentičnim objašnjava da je došlo „zahvaljujući mjuziklu”, ali je svjesna da se istovjetna kopija ne može niti treba ostvariti. Bez obzira što su Zdenka i Janis imale svoje vlastito glazbeno putovanje i iskustvo, Zdenka kaže kako je „htjela biti možda u toj interpretaciji najbliže po proživljavanju [Janisine] pjesme svake, tom vrištanju, ja sam imala potrebu da je doživim onako iz duše, iz dubine, iz dna duše u tom vrisku. A to nije ni Valerija niti Tina. A ja tako doživljavam tu njenu glazbu” (*ibid.*). Kao da Janisine pjesme i Janisina glazba u Zdenkinoj interpretaciji postaju njene.

⁷³ Dušan Vesić glazbu EKV-a opisuje na sljedeći način: „I muzici i poetici i poruci Ekatarine Velike zaista su potrebna ozbiljna provetravanja. Negde ćemo naći da su precenjeni, negde ćemo naći da su bili još mnogo bolji nego što smo znali dosad. Ako nekom umetničkom subjektu nisu potrebni povremeni razgovori o njemu samom, možda to uopšte nije umetnički subjekat. Ali valjda neće svako od tih provetravanja počinjati sa: 'Pre svega, oni su bili narkomani. Ne. Pre svega, oni su bili umetnici'” (2018: 26).

⁷⁴ Opisujući jedan od njihovih koncerata, Beard i Rasmussen (2020) su jasno ukazale na antiratne poruke EKV-a. Prenosim citat kojim opisuju na koji su se način EKV-ovci odnosili prema tadašnjim društveno-političkim zbivanjima: „Cjelokupni repertoar pojačao je ove poruke, a uvodni set EKV-a bio je posebno dirljiv u tom pogledu: njihova žestoka i nabijena izvedba pjesme 'Zabranjujem' (*Zabranjujem*; s njihovog albuma *Dum, dum*, iz 1991. godine) naglasila je bijes usmjeren na političare ('Zabranjujem sve one zamke vaše podlosti, zabranjujem da dodir zavisti i bolesti, bude kraj,

odašiljač za emitiranje poruke mira, pogotovo na područjima bivše Jugoslavije (Beard i Rasmussen 2020: 6).⁷⁵ Ta težnja živi i danas u različitim sferama, od videozapisa njihovih pjesama na YouTubeu⁷⁶ ili drugim streaming platformama pa sve do djelovanja EKV tribute bendova.

U naredna tri potpoglavlja analizirat ću tri kanonske pjesme Ekatarine Velike (*Sedam dana*, *Grad* i *Zemlja*) u izvedbi tri različita tribute benda i jednog dua: Steiner EKV Tribute Band, IQV – EKV Tribute Band i EKV tribute by Kizo & Emma.⁷⁷ Poveznice na snimke njihovih izvedbi nalaze se u [Prilogu 6](#). Izvedbe ću usporediti s originalnim tekstom, i u obliku studijske snimke i u obliku izvedbe uživo. Te sam pjesme odabrala jer sam na dva koncerta bila i osobno. Jedan je koncert IQV – EKV Tribute Banda, u Vintageu, 18. listopada 2019. Premda sam na koncertu snimala dijelove koncerta, snimke su prekratke, a kvaliteta zvuka slaba. Stoga ću analizu temeljiti na snimci pjesme *Grad* koju je Bojan Pejčić, frontmen, postavio na svoj YouTube kanal. Drugi koncert na kojem sam bila jest onaj EKV tributea by Kizo & Emma, u Boogaloo, 2. listopada 2020. S tog koncerta posjedujem nekoliko snimki bolje kvalitete, od kojih je jedna i snimka pjesme *Zemlja*. Ipak, na YouTubeu sam našla još jednu snimku te izvedbe, ali više statičnu i zvukovno čišću. Za potrebe analize koristit ću i kombinirati obje snimke. Treći bend

ovo ne sme biti, ovo ne sme biti kraj’), nadoknađena je nježnijom ‘Zemljom’ (s njihovog albuma *Ljubav*, iz 1987. godine) koja je imala jasnu antinacionalističku poruku: ‘Ovo je zemlja za nas, ovo je zemlja za sve naše ljude. . . , ovo je kuća za svu našu decu’” (*ibid.*: 4).

⁷⁵ Kao što sam navela u prošlom poglavlju o (ne)postojanju (jugo)nostalgije, Velikonja (2009) se dotiče sličnog stajališta. Traumu je moguće izliječiti ili konzumerizmom kulture ili muzealizacijom sjećanja (*ibid.*: 6).

⁷⁶ Nebrojani komentari uz snimke EKV pjesama na YouTubeu upućuju na njihov bezvremenski utjecaj i doprinos popularnoj glazbi ovih prostora. Jedan korisnik napisao je sljedeće, ukazavši tako na njihov potencijal u stvaranju i potvrđivanju nostalgije: „nakon svih ovih godina{30 godina ih pratim},,minimum.Vanvremenski izreceno.Posle svih pesama koje sam im posvetio.opet me vraćaju na stejdz.u vreme mladosti .nadanja -traganja ljubavi bezuslovne..” ([Ekatarina Velika - 7 dana \[Srpanj 2021\]](#)). Druga korisnica svojim komentarom – „Jbt,ja svaku njihovu pesmu prozivljam i opet prezivljam sve trenutke iz proslosti uz njih,ali moja proslost se malo razlikuje od sadasnjosti,naucila da se nadjem,ali ne i da od sebe se sklonim!” (*ibid.*) – potvrđuje treću Velikonjinu kategoriju nostalgije u postsocijalističkim društvima (2009: 13). Treći korisnik ističe umjetničku dominantnost EKV-a, komentirajući kako je „Ovo [...] neki uzvisen rok” ([Ekatarina Velika - 7 dana \[Srpanj 2021\]](#)). Četvrta korisnica ukazuje na potrebu za tribute bendovima radi želje za slušanjem glazbe EKV-a uživo: „Ljudi! Recite bendu Deca iz vode da opet dođu u Zagreb. Kako da dođem do njihova kontakta?” (*ibid.*).

⁷⁷ Analizu pjesama temeljit ću na snimkama postavljenim na platformi YouTube. S obzirom na to da ću posljednje poglavlje posvetiti pravnim aspektima djelovanja tribute bendova, smatram da je potrebno naglasiti kako je za postavljanje koncertnih izvedaba pjesama koje izvodi netko drugi (u ovom slučaju tribute bend), potrebno imati autorovo odobrenje. Odobrenje proizvođača fonograma u ovom slučaju nije nužno jer se radi o izvedbi uživo, a ne snimci snimljenoj u studiju (Odvjetnik, u razgovoru s H. Z.). Osim toga, prema Članku 84. Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima, u školske i akademske svrhe dopušteno je reproduciranje autorskih djela, a posljedično, vjerujem, i samo referiranje na njih ([Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima \[Srpanj 2021\]](#)).

koji sam uzela u obzir jest Steiner EKV Tribute Band. Na njihov koncert nisam imala mogućnost otići, no zahvaljujući sveprisutnoj digitalizaciji sadržaja općenito, saznala sam da na YouTubeu postoji više snimki njihovih izvedbi. Tako sam odabrala analizirati još jedan *hit* EKV-a, pjesmu *Sedam dana*. Sa sva tri frontmena spomenutih tribute bendova provela sam i intervjue, pa ću stoga pri analizi u obzir primarno uzimati njihova razmišljanja, a potom i svoju interpretaciju.

Prvobitno sam planirala odabrati jedno te istu pjesmu i na njoj provesti usporednu analizu. Činilo mi se da bih tako lakše uočila sličnosti i/ili odstupanja, što od originala, a što među različitim tribute bendovima. U tom bih slučaju vrlo vjerojatno odabrala pjesmu *Oči boje meda*, ali te pjesme u izvedbi IQV-a, baš s tog koncerta na kojem sam bila, nema na internetu, a niti ju ja imam snimljenu. Postoji njihova izvedba te pjesme, ali s drugog nastupa na kojem osobno nisam bila. Onda sam se počela nadati da bi se analizom više pjesama Ekatarine Velike, za što sam se naposljetku i odlučila, bolje moglo predstaviti tri razine izvedbe:

1. makrokontekstualnu – na koji način popularna glazba bivše Jugoslavije živi danas, odnosno može li djelovanje EKV tribute bendova biti primjer toga kako se post-yu popularna glazba rekreira u sadašnjosti; također i utječe li njihovo djelovanje na kolektivne politike (jugo)nostalgije;
2. mikrokontekstualnu – definicija okvira post-yu ogranka lokalne tribute scene, ima li ih, i, ako ima, koje su značajke lokalne zagrebačke tribute scene u odnosu na druge srodne scene;
3. i zvukovnu – kako zvuče analizirani primjeri lokalne tribute scene, odnosno kako repertoar EKV-a danas živi i zvuči „uživo“.

3.1 Smjernice za analizu

Smatram da analiza izvedbe tribute benda može pomoći u shvaćanju originala jer u trenucima mijenjanja, izbacivanja ili dodavanja vlastitog glazbenog pečata na originalni tekst, takvim

novim osvjetljavanjem i sam original poprima novo značenje.⁷⁸ Ipak, zbog dosadašnjeg manjka iskustva u analiziranju pjesama popularne glazbe, zatekla sam se u novom metodološkom problemu. Većina analiza popularne glazbe metodološki polazi od analize klasične glazbe. Analiza pojedine pjesme (ili djela) bilo kojeg glazbenog žanra često se javlja zajedno s pitanjem njegove vrijednosti, i to najčešće u odnosu na spomenutu klasičnu glazbu (Puhovski 2010: 12).⁷⁹ U početku sam mislila da je stoga teško, a i nepotrebno upotrebljavati iste alate za analizu popularne glazbe, ali sam vremenom shvatila da nije problem u alatima već u kriterijima. U potrazi za određenim smjernicama u analizi pjesama popularne glazbe, a ujedno i podrškom da takav smjer nije neispravan, naišla sam na deset apotegmi – „kratkih i pažljivih izreka, koje uključuju moralni sadržaj”⁸⁰ – Roberta Walsera, koje su mi, barem neke od njih, potvrdile da ipak nisam skrenula u slijepu ulicu. Donosim ih sažeto u cijelosti:

1. Bez obzira na neopipljivost glazbe, u redu je da se o njoj piše i da ju se postavlja u granice jezika.
2. Glazba se često doima kao da ne treba prijevod.
3. Prosudbe o glazbi ne treba smatrati isključivo subjektivnima, a niti slaviti kao nešto objektivno – formirane su u kulturi i stoga su sva razumijevanja intersubjektivna, izvan arhimedovske objektivnosti i pretvaraju se u interpretacije.
4. Podjela između muzikologije i etnomuzikologije više nije korisna jer njezine konstitutivne dihotomije (ja/Drugi, zapadno/nezapadno, umjetnost/funkcija, povijest/etnografija, tekst/praksa) više nisu obranjive.

⁷⁸ U obzir svakako treba uzeti činjenicu da na analizu i proučavanje teksta značajno utječe i vrsta izvedbe, od one snimljene u studiju do verzije uživo (Griffiths 2009: 59), kao i tehnička kvaliteta snimke. Ako je snimka tehnički slaba, izvedba se na trenutke može doimati lošijom nego što to ona može biti zapravo jest. Dakako, to se naročito događa sa snimkama uživo, osobito kad je riječ o neprofesionalnim snimkama kakve dominiraju YouTubeom, i koje su uostalom i predmetom moje analize. Stoga mi je tim važnije bilo što je više moguće uključiti snimke s koncerata na kojima sam i sama bila, koristeći (sjećanje na) vlastito iskustvo kao važan korektiv u analizi. Činjenica je da studijske snimke apsolutno dominiraju popularnom glazbom, čine Original s velikim „O“, pa je svaka snimka izvedbe uživo veliki, ne samo tehnički, nego i ontološki izazov. U tom smislu tributei su, sa svojom premisom sviranja uživo, veliki Drugi, marginalci popularne glazbe.

⁷⁹ Kao što sam u više navrata spomenula, dijeliti popularnu glazbu od klasične i obratno, zbog sveprisutnih preklapanja, nema odveć smisla.

⁸⁰ [Definicija apotegme – Rječnik – 2021 \(Srpanj 2021\)](#).

5. Analiza je relacijska aktivnost, odgovara na druge analize ili njihov nedostatak. Njena uspješnost ovisi o njenim ciljevima koji se moraju jasno postaviti.
6. Podjela između muzikologije i teorije glazbe nikad nije bila korisna jer njezina konstitutivna dihotomija (kultura/struktura) nikad nije bila obranjiva.
7. Analiza je neizbježno reduktivna i baš kao takva korisna jer omogućuje da se pojedini odnosi jasnije mapiraju.
8. „Popularna” i „klasična glazba” ne trebaju se i ne mogu se uspoređivati s obzirom na vrijednost jer su dotične kategorizacije međuovisne, aktivno se produciraju i reproduciraju.
9. „Glazba 20. stoljeća” je glazba koju su stvorili i slušali ljudi u 20. stoljeću.
10. Problem spajanja glazbe i društva nastaje samo ako ih se prvotno razdvoji (v. Walser 2003: 22-27).

Pored Walserovih apotezmi i podrške, analizu ću temeljiti na Hennionovom (1983) detaljnoj razradi pjesama popularne glazbe. On tvrdi da iza svake popularne pjesme stoje šest glavnih koraka:

1. njen sirov materijal (glazba, tj. zvuk i tekst te njihova posljedična kombinacija);
2. tehnika pjesme (glazbena forma, tj. alternacije stihova i refrena, progres stihova i zaključak);
3. stvaranje teksta pjesme (priča i sadržaj pjesme, poman odabir riječi, odgovarajući stil, adekvatna versifikacija);
4. kreiranje persone pjevača kao prenositelja identiteta pjesme (glasovni i vizualni identitet pjevača te njegov životopis);
5. umijeće udovoljavanja (cjelokupna organizacija i produkcija koja stoji iza jedne pjesme); te

6. slika javnosti i publike (na kraju je publika ta koja pjesmi daje smisao i supstancu) (*ibid.*: 156-170).

3.2 IQV – EKV Tribute Band: *Grad*

IQV – EKV Tribute Band pripada stilsko-atmosferičnoj grani, odnosno to je reverence ili „zvučikao” bend. Sa svojim djelovanjem započeli su 2001. godine u Rumi (Srbija). Bend je nastao „iz potrebe za sviranjem pesama EKV-a, kao i ljubavi prema tom bendu i muzici koju su stvorili tokom svog delovanja” (Bojan Pejčić, u razgovoru s H. Z.).⁸¹ Što se tiče pristupa stilu repertoaru EKV-a, sam pjevač ga opisuje na sljedeći način:

„Ako misliš na imitaciju glasa, mislim da se ne trudim toliko tokom svirke da razmišljam o tome. Previše vremena sam proveo slušajući Mladenovića kako peva da mislim da mi se to negde urezalo u glavi i da ne umem drugačije. Što se tiče instrumentalnih solaža, uzimimo najpre Margitu, a onda i Milana. Ne postoje dva njihova nastupa koja su ista. U svakom odsviraju drugačije. To se zove sloboda. Glavne teme se sigurno moraju odsvirati tako kakve jesu, ali što se solaža tiče, dajemo sebi mogućnost improvizacije” (*ibid.*).

Zaista je nemoguće svaku izvedbu odsvirati na način da bude identična originalnom tekstu, te će se uvijek razlikovati od njega, ali i od ostalih izvedbi istoga teksta. Kvalitetu njihovog nastupa te vrline žive izvedbe nasuprot emitirane snimke, potvrđuje i opisuje moj drugi sugovornik:

⁸¹ Nakon tog početnog odgovora, pjevač IQV-a naveo je još nekoliko razloga: „a) Uživati u nečemu što voliš raditi, b) Pružiti mladim ljudima priliku da čuju pesme EKV-a uživo, 3) Odavanje počasti i spašavanje odlaska u zaborav jednog od najvećih bendova SFRJ” (Bojan Pejčić, o prepisci s H. Z.). Zanimljivo je da je on jedini koji se u razgovoru usudio spomenuti riječ „SFRJ”, koja se nametnula kao tabu u iskazima ostalih sugovornika. Premda ostali jesu govorili o i oko Jugoslavije, samo su ju još dva sugovornika spomenula direktno tim riječima, no opet kao odgovor na moje postavljeno pitanje o jugonostalgiji.

„Oni su svirački daleko iznad mog benda [Neki novi klinci], mi emociju stvaramo na drugi način; EKV su svi mrtvi,⁸² zašto onda ne, deset puta mi je ljepše slušati njih [IQV], nego da mi neko toпусти” (Tomislav Kraljević, u razgovoru s H. Z.).

Može se postaviti pitanje zašto IQV nisam uvrstila u imitacijsku granu s (pot)kategorijom posvete od pet zvjezdica, no sam pjevač navodi razlog:

„Kao što vidite, na svirkama nismo isto obučeni kao EKV, ne izgledamo isto, ne trudimo se da budemo isti. Mi nismo EKV. Mi smo grupa ljudi koja voli i svira to što voli. Jedino o čemu se razmišlja jeste ponašanje od trenutka ulaska u klub, pa sve do ulaska u kombi. Najviše se razmišlja o ponašanju na bini. Ne možeš pevati EKV i pričati viceve na mikrofoni” (Bojan Pejčić, u prepisci s H. Z.).

Element imitacije u vizualnom smislu nije presudan jer ni sami članovi benda Ekatarine Velike nisu bili fokusirani na taj aspekt. Njega nadilazi prezentiranje filozofije i konteksta EKV-a, iskrena želja za odavanjem počasti i održavanjem njihove baštine, pa tako i baštine popularne glazbe bivše Jugoslavije.

Njihov koncert, koji se održao u Vintage Industrial Baru, posjetila sam prije skoro dvije godine, 18. listopada 2019., što je ujedno bio i moj prvi koncert nakon što sam se odlučila za temu diplomskog rada. Na samom ulasku u bar uočila sam da je predvorje napola popunjeno, dok je u samom koncertnom prostoru kluba bilo više publike, željne da čuju što im je IQV došao predstaviti. U publici su se podjednako nalazili i muškarci i žene, ali mlađa generacija je dominirala. Pored očekivanog razloga njihovog dolaska na koncert u kojem se svira EKV – da im se ta glazba sviđa i uživaju u njoj – njihov odaziv sugerira i prevlast nostalgije iz druge, a ne iz prve ruke. Nostalgije koja možda nije upućena boljim vremenima Jugoslavije, već boljim vremenima „Glazbe“.

⁸² Posebnost Kraljevićeva benda, Neki novi klinci, bila je u tome što su odavali počast živom glazbeniku, Đorđu Balaševiću. Sada će međutim zasigurno započeti stvaranje novog identiteta i narativa benda Neki novi klinci jer je Balašević, nažalost, nedavno preminuo.

Tada sam repertoar EKV-a poznavala tek djelomice pa nisam u trenutku i instinktivno uočavala odstupanja od teksta, kao ni vizualne i predstavljačke karakteristike. Pjevač i bubnjar su od početka koncerta bili vjerni svom afektivnom, interpretativnom, emocionalnom nastupu. Publici je trebalo malo više vremena da se opusti, neki su polagano plesali, neki sebi u bradu pjevušili, a neki kao da su samo došli poslušati *Ti si sav moj bol*. Zvukovna dimenzija njihovog nastupa je kvalitetno uvježbana, ne izlazi iz granica teksta, artikulacija je provedena sukladno naglascima i u originalnom tekstu. Pjesme je pjevao kao da je ta glazba zaista njegova – „Whose is this song?“, upitala bi se Adela Peeva,⁸³ no trenucima tog koncerta ona je postala svačija. Baština EKV-a (ali i baština popularne glazbe bivše Jugoslavije) dijeli se i dalje, reproducira iznova te živi izvan sfere emitiranja snimke. Publika je tijekom koncerta svaki naredni trenutak, uz svaki dodatni gutljaj piva, počela doživljavati i kreirati afektivnije, rastućim nabojem gesti, pokreta i glasovnih očitovanja. U trenutku skore kulminacije dobre atmosfere, IQV je prekinuo svirku kako bi publika mogla ponovo napuniti svoje čaše, prokomentirati nastup, porazgovarati općenito, otići na WC, udahnuti zraka i čuti emitirane hitove s albuma *Paket aranžman*. Jer, politika koncerata tribute bendova u Vintageu je takva da glazbeni stil emitirane i glazbe uživo mora ostati u sličnom duhu, ruhu i modi.

Margita Stefanović Magi, klavijaturistica i autorica nekih pjesama EKV-a.⁸⁴ Autori glazbe i aranžmana su svi članovi benda: Milan Mladenović (pjevač i gitarist), Margita Stefanović (klavijaturistica), Bojan Pečar (basist) i Ivan Ranković (bubnjar), dok su tekst u tripartitnom koautorstvu napisali Milan, Margita i Bojan.⁸⁵ IQV ju je izveo u prvom dijelu koncerta. Nedvojbeno je da ju je temeljio na snimci, a ne na izvedbi Ekatarine Velike uživo.⁸⁶ Ovo je zapravo klasičan primjer zvukovno orijentirane izvedbe tribute benda, te autentičnost leži u tome, a ne toliko u vizualnoj rekreaciji. Započeli su ju svirati u istom tonalitetu, H-duru, s neznatnim izmjenama što u dionicama glazbala, što u vokalu. Sastav je također repliciran, a sastoji se od pjevača, gitariste, basiste, bubnjara i klavijaturiste (doduše ne klavijaturistice).

⁸³ [Whose Is This Song? \(Srpanj 2021\)](#).

⁸⁴ Sama Margita je pjesmu Grad opisivala na sljedeći način: „Grad je pjesma o postatomskom dobu i čovjeku koji potpuno sam, praznih ruku, ide po pustinji. Na njemu je puno metala, kao na Mad Maxu, ali još više. Ne primjećuje ništa oko sebe i jedino ga pokreće vjetar, koji se povremeno pojavi okrenut njemu u lice“ ([Bila je crna princeza jugoslavenskog rocka, a umrla je kao beskućnica s 43 \[Srpanj 2021\]](#)).

⁸⁵ [S' vetrom uz lice \(Srpanj 2021\)](#).

⁸⁶ [Grad \(Srpanj 2021\)](#).

Pjesma i u jednoj i u drugoj izvedbi započinje s instrumentalnim uvodom koji se potom oblikuje u svojevrsni refren. Forma čitave pjesme u suštini je dvodijelna (ABBABB + CDC'). Prvi dio sastoji se od uvoda, refrena (A), prve dvije strofe (B), ponovljenog refrena (A) te druge dvije strofe (B). Temelji se na konciznom instrumentalnom uvodu koji se pretapa u dio A, odnosno instrumentalni refren u kojem klavijatura preuzima ulogu melodije, a posljedično i vokala pjesme. Dio A razigrano etažiranjem zamjenjuje H-dur i A-dur te donosi vrlo jednostavan harmonijski niz glavnih funkcija (tonike, subdominante i dominante). Ta jednostavnost tradicionalnih glazbenih varijabli nije jednoslojna, često je zavaravajuća zato što pjesma ne postaje pjesmom prije aranžmana – proces stvaranja se ne zaokružuje u trenutku skladanja nego u trenutku orkestracije, snimanja i miksanja zvuka (Hennion 1983: 156). Pjesma postaje pjesmom tijekom produkcije.

Iza dijela A, u H-duru započinje dio B, donoseći prva dva stiha: „Da li još uvek negde postoji trag; Po beskrajnoj traci sivog metalnog tla”. Klavijature u tom dijelu izostaju te vodeću ulogu prepuštaju vokalnoj dionici. Instrumentalne dionice potvrđuju H-dur, dok se u vokalu ne može odmah čuti radi li se o H-duru ili h-molu, kao da slušatelja drži u neizvjesnosti. U posljednja dva slogovno kraća stiha prve strofe – „Licem ka vetru; Sa vetrom uz lice” – linija vokala mutira u h-mol. Druga je strofa melodijski, ritamski i harmonijski istovjetna prvoj, jedino se razvija priča i sadržaj teksta. Pjesma *Grad* koristi topose vrlo slične pjesmi *Ljudi iz grada*. Amer Tikveš (2019) spominje da u tematiziranju grada kao fenomena (a ne nekog pojedinačnog grada) u jugoslovenskoj lirici, i pjevanoj i nepjevanoj, „gotovo da nema mjesta za ljubav prema njemu. Grad je obično mjesto sivih tonova iz kojeg je potrebno negdje bježati, najčešće u neke pastoralne pejzaže.”⁸⁷ Težnja bijegu se u pjesmi *Grad* očituje u dva smjera. Možda onaj koji je tu pjesmu stvorio, ili onaj koji ju je (ponovo) izveo, ili pak onaj koji ju sluša, želi pobjeći iz grada, ali i iz postojećeg društva. To se očituje u stihovima treće strofe: „Kažu da ipak negde postoji grad; Pod zastavom kiše iznad krovova; Otvoren grad; Otvoren grad”. U vrijeme Jugoslavije kao da je ta pjesma (ugrubo rečeno, sedma republika) imala potencijal pomoći onima koji su se htjeli skloniti iz društva i uvjeta oficijelne republike, a danas bi mogla koristiti nekima da se vrate, ne u jednu od šest republika, nego u baš tu sedmu. S druge strane, žudnja za

⁸⁷ [EKV-ova lirika slutnje \(Srpanj 2021\)](#).

pastoralnom okolinom očituje se u četvrtoj strofi: „U koritu reke čitam otiske ruku; Ližem rosu sa dlana, vreme prelaska vode; Ključ rastanka; Ključ rastanka”.

Drugi se dio pjesme (CDC') karakterom razlikuje od prvog. Kao da započinje nastupom refrena u H-duru, ali se atmosfera pjesme ubrzo promijeni te mutira u h-mol koji potom modulira u e-mol. Dio C nije isključivo instrumentalni već se u njemu vokal glasa uzvikom „o”. I Milan i Bojan u ovom trenutku pokazuju svoje vokalne sposobnosti. Milan je to učinio na suptilniji i staloženiji način, što je, vjerujem, rezultat produkcije, dok je Bojanova izvedba žustrija i iscjepkanija. Nakon uzvika slijedi narativni dio koji leži na dominantni e-mola donoseći stihove: „Vetar diše gde hoće i glas njegov čujem; Odakle je, ne znam, ni gde mu je kraj; Tvoj dah kuda ide, dal' meni se javlja; Ko zna”. Radi se o citiranju Evanđelja po Ivanu.⁸⁸ Nakon tog, pomalo mračnog, pripovjedno-propovjednog dijela ponovo dolazi dio C', ali ovaj put u H-duru. Bojan je izvedbu završio zahvalom publici koja je čitav bend nagradila ovacijom.

3.3 EKV tribute by Kizo & Emma: *Zemlja*

EKV tribute by Kizo & Emma naziv je koncerta, koji su u tzv. *unplugged* verziji izveli Zoran Stojanović Kizo (gitarist i pjevač) i Emma (klavijaturistica), čije prezime nažalost nisam uspjela saznati. Koncert se održao 2. listopada 2020. u Boogaloo. Premda nisu tipičan primjer tribute benda već i zato jer ih je manje nego u originalnom sastavu (pa bi zbog toga čak mogli biti smješteni u kategoriju cover bendova), nisu iskoračili iz sfere tributea i odaju počast samo EKV-u (što je i presudilo da ih ne uvrstim u granu srodnih imitacija). Nakon izvjesnog dvoumljenja između imitacijske i stilsko-atmosferične grane, odlučila sam uvrstiti ih u imitacijsku. Razlog tomu je što odaju počast posebnoj verziji originalnog benda koja je postojala tijekom njihovih svirki uživo. Naime, original koji su Kizo & Emma odabrali uzeti za predložak vlastitog rada, temelji se na unplugged izvedbama samo dvoje članova EKV-a, Milana Maldenovića (pjevača i gitariste) i Margite Stefanović (klavijaturistice). Njih dvoje zapravo su bili sinonim za srž EKV-a. Iz tog razloga je i tribute u ovakvom formatu dua itekako autentičan. Pored toga, nastojanje Kize & Emme za korištenjem i vizualnih korelacija

⁸⁸ [Bila je crna princeza jugoslavenskog rocka, a umrla je kao beskućnica s 43 \(Srpanj 2021\).](#)

(emitiranja kruga i fotografija članova EKV-a na platnu) pridodaje toj autentičnosti i očuvanju sjećanja na EKV.

Da nisam imala kratku, ali jezgrovitu korespondenciju s Kizom, dosadašnja interpretacija i opis djelovanja Kize & Emme zapravo bi ostala na netom predodčenom. S Emmom, nažalost, nisam imala prilike razgovarati, no iz Kizinih riječi može se naslutiti da ovdje nije riječ o ustaljenom načinu odavanja počasti, te ću malo detaljnije objasniti konkretni kontekst. U prosincu 1998. godine Margita Stefanović je kao prva umjetnica iz Srbije održala koncert u Hrvatskoj nakon Domovinskog rata, i to u Puli. Tamo je nastupila u unplugged izdanju, zajedno sa Zoranom Stojanovićem Kizom (Vesić 2018: 185-187).⁸⁹ Koncert je bio degradiran na jedina dva moguća nazivnika: jugonostalgijski i soroševski (*ibid.*). Danas ta dva atributa više nisu isključivo

⁸⁹ Detaljan opis organizacije tog koncerta, peripetija, osobnih i društveno-političkih te umjetničkih odnosa prenosim u obliku citata iz knjige Dušana Vesića, svojevrsnog prikaza života Margite Stefanović: „Dvojica Puljana, glumac Igor Galo i promoter Željko Marković, hteli su da obeleže pola veka Povelje UN o ljudskim pravima. Organizaciju koncerta preuzeo je pulski bend KUD Idijoti. Ideja je bila da dođe poneko iz svih jugoslovenskih republika. Iz Srbije su pozvani Rambo i Magi. Rambo je formalno ‘predstavljao’ Crnu Goru. On je poveo svoj bend, a Magi je trebalo da svira sa zagrebačkim muzičarem Zoranom Stojanovićem Kizom jednu unplugged verziju pesama Ekatarine Velike. Stojanović će posle u Zagrebu imati grupu Veliki bijeli slon, i to će biti EKV tribute bend. Međutim, tada su nastale peripetije. Istarska podružnica Hrvatske glazbene unije tražila je da svi učesnici moraju imati radne vize. Pošto je radne vize bilo nemoguće dobiti, KUD Idijoti su se dosetili i odlučili da to bude njihov koncert, a da ostali učesnici budu njihovi ‘gosti’. MUP je onda po sili zakona morao da izda dozvolu. KUD Idijoti su štampali plakate na kojima su Magi i Rambo bili najavljeni kao ‘specijalni raznorodni gosti’. Koncert je nazvan *Svršimo zajedno*. Magi je bila oduševljena pozivom. Odmah je izvadila pasoš, koji nije imala od povratka iz Indije. Kad je otišla u Ambasadu Hrvatske da traži vizu, šef Konzularnog odeljenja Gordan Bakota prepoznao ju je i izvukao iz reda. Ona se uplašila, nije joj odmah bilo jasno da je povlašćena. Bakota ju je odveo u svoj ured i doneo joj kafu. ‘Izgledala je vrlo lijepo, bila je prava ikona te nezaboravne scene’ – seća se Bakota, koji je bio ljubitelj bendova ‘novog talasa’. ‘Jedino što sam mogao primijetiti je neka njezina odsutnost, kao da je mislima svako malo odlutala nekuda, kao neki mogući fadeoutovi. Ipak, zračila je nekom toplinom, dubinom, iskrenošću. ‘Pitao sam je što planira, bila je vrlo zainteresirana za nove projekte, posebno za njezino putovanje u Hrvatsku. Nekako kao da je bila optimistična i zainteresirana za novi glazbeni početak. Čini mi se da mi je rekla kako se želi fokusirati na elektronsku, eksperimentalnu muziku, neko drugačije viđenje EKV muzike.’ Bakota je hteo da je pita nešto vezano za Milana i Bojana, ali je odustao: ‘Imao sam osjećaj da o tome ne želi razgovarati.’ Ona se zanimala za muzičku i umetničku scenu u Hrvatskoj; pitala je Bakotu zna li šta radi Darko Rundek. Ponela je diskove Ekatarine Velike i poklonila ih zaposlenima u Konzulatu. Magi je otputovala 8. decembra, najpre u Zagreb. Tamo se našla s prijateljicom Jasnom Mikić i Zoranom Stojanovićem, onda su zajedno doputovali u Pulu. Spavala je u hotelu Pula. U Hrvatskoj je bila jaka propaganda protiv tog koncerta. Hrvatska Radio Televizija (HRT) je nazivala organizatore i učesnike ‘jugonostalgičarima’ i ‘Soroševim plaćenicima’ – pošto je novac za organizaciju stigao iz nekog od njegovih fondova. Ipak, jedino loše što se dogodilo bilo je da su Galove i Markovićeve fotografije stajale na HRT-u zamrznute po nekoliko minuta, dok bi dežurni spiker čitao o njima kao da je reč o ljudima s poternica Interpolu. Bilo je prošlo tek tri godine od rata i hrvatski predsednik Franjo Tuđman još je bio živ. Bilo je sasvim jasno da se takav koncert u tom času mogao desiti samo u tolerantnoj Puli. Druge večeri, 10. decembra, Magi i Zoran Stojanović svirali su posle Protesta a pre Lovšina i KUD Idijota. Rambo je svirao na kraju. Ulaz je bio besplatan. Bilo je, naravno, puno. Magi je svirala dvadesetak minuta. Željko Marković se seća da su svirali *Ti si sav moj bol, Kao da je bilo nekad i Par godina za nas*. Kaže da se osećao veliki emotivni naboj na tom mjestu u tom trenutku. Po povratku u Srbiju, Magi je rekla na Televiziji Politika da je ponosna što je bila ‘među prvim Srbima koji su posle rata svirali u Hrvatskoj’. Ali nije bila ‘među prvima’, bila je baš prva. Godinu i nešto kasnije Magi će doći da pozdravi Alku Vuicu kad ona kao prva od žena iz Hrvatske dođe da peva u Srbiji. Neće biti čudno da je i Alka Vuica Istrijanka” (2018: 185-187).

negativna i rezervirana za javni diskurs i medijski prostor kao tada, tek par godina nakon završetka rata. Kizo je nakon te svirke osnovao i vlastiti tribute bend EKV-u naziva Veliki bijeli slon (*ibid.*).⁹⁰ Godine 2000. je Kizin bend imao organiziran koncert za koji je bilo najavljeno da će sama Magi sudjelovati kao gost, no na kraju se to ispostavilo netočnim jer se zbog komplikacija nije pojavila, ili nije ni namjeravala doći, ili pak uopće nije bila ni pozvana (*ibid.*: 198). Takva situacija predstavlja nesretan i nejasan primjer iskorištavanja lika i djela originalnog umjetnika u svrhu samopromocije, no ovaj put ne od strane izvođača već od strane organizatora. Kizo je iskustvo sviranja s Magi preveo u sferu umjetničke suradnje, zahvalnosti na tome i, za njega, neopisivog iskustva. Dočarao ga je idućim riječima:

„Što se tiče...sviranja sa Margitom Stefanović i pitanja koje ste postavili. Znači da vam dočaram kako je uopće do susreta došlo ionako mi nebiste vjerovali. Sve ono što je dovelo do trenutka susreta je zona o kojoj je teško pričati i još teže proći i doživjeti. Međutim govoreći profesionalno kada imate priliku i čast svirati s nekim tko je završio moskovski konzervatorij za klavir zajedno u klasi sa Ivom Pogoreličem plus autorski obol iz Ekv sastava takvu priliku ne propuštate jer ju na neki način i zaslužujete. Vrlo je teško naći nekoga boljeg od sebe i da se bar malo zauzme za vas. Da mu nije žao vremena i da vi to vrijeme zaslužujete. Kada čovijek dobije tu šansu i ako je ispusti teško da će ju ikada više dobiti. Uvijek sam držao da muzika mora biti čarolija i čežnja. Ekv su to imali, čaroliju i čežnju, lijepu sintesteziju duboke intimne lirike i glazbe zajedno. Sretan sam da sam malo te čarolije osjetio direktno od kreatora te neke svoje male intimne estetike. Bio sam sretan što sam napokon sreo nekoga tko ne svira Tribute, nego svoje kompozicije. Stvarati zajedno glazbu i stopiti ju u jedno je ipak najveći blagoslov. Osjetiti to jedinstvo prilikom kreacije je skoro religiozno mistično iskustvo. To je posebna vrsta unutrašnjeg ognja koju je teško razumjeti i teško osjetiti. On ako se desi rano sa suradnicima koju su hrabri i nisu škrti prema sebi i životu, taj Ogenj ta Vatra je nešto najsvjetlije u glazbenom

⁹⁰ U počecima Kizinog tributea, njegova boja glasa je nevjerovatno podsjećala na Mladenovićevu ([Tribute to EKV - Kizo \(Veliki Bijeli Slon\) - Pored Mene \[Srpanj 2021\]](#)). Na posljednjoj svirci koju sam i osobno čula, ta se boja glasa promijenila, davši Kizinoj interpretaciji nešto više vlastitosti. Pored Kizinog tribute benda, Vesić navodi i kako je nastao srpski EKV tribute bend, Deca iz vode (Vesić 2018: 28). Svojim riječima i opisima još jednom potvrđuje postojanje Velikonjinine nostalgije iz druge ruke: „Zanimljiva su to deca, nostalgična za nečim što nisu doživjela. U vremenu koje stoji na sasvim suprotnom uglu od ideje zajedništva, oni kroz EKV žive mladost svojih roditelja i često se pronadu u njihovim idealima. EKV im, izgleda, dođe kao svojevrsni vremeplov“ (*ibid.*).

svemiru. To je Qvazar koji sve proširuje. Biti blizu tog Qvazara je velika čast" (Zoran Stojanović, u prepisci s H. Z.).

Ovakvim, pomalo „štovateljskim“, načinom razmišljanja Kizo izbjegava sferu posvete od pet zvjezdica, te sam stoga njegovo djelovanje uvrstila u (pot)kategoriju reverence ili „zvuči-kao“ benda. Za njega su imitacija i tribute uvijek lošiji od originala: „svaki [je] original [...] bolji i najbolji od najbolje kopije“, a glazbena izvedba „mora uvijek biti malo pomaknut[a], iščašen[a], poniruć[a], bez ega, čist[a], bistr[a], bez gorčine“ (*ibid.*). Zato, kako kaže, je i odabrao EKV. Isto tako, smatra da u suradnji s Emmom ne predstavlja tribute sastav, „no logikom i slučajem nam je atribucija Tributa prirodno dodana“ (*ibid.*).⁹¹ Međutim, što se tiče suradnje s Emmom, vidljivo je da u njoj dolazi do diskrepancija i distinkcija. Premda Kizo tvrdi da glazbena izvedba, pa tako, pretpostavljam, i suradnja, mora biti bez ega, na samom koncertu jasno je da Kizo svojom cjelokupnom pojavom, odnosno sviranjem, pjevanjem i ponašanjem, dominira scenskim nastupom. Emma kao da je, odnosno jest utišana. Emmina subordiniranost bila je prisutna tijekom cijelog koncerta, pa tako i na samom početku njihovog izvođenja pjesme *Zemlja*. U izvedbi Milana i Magi,⁹² ujedno i koautora spomenute pjesme, očituje se prijateljska suradnja kojoj odnos dominacije i subordinacije nije jednostran, već i jedna i drugi u pojedinim trenucima, kada se to treba dogoditi, dolaze više ili manje do izražaja. Magi nije pratnja Milanu, niti je Milan glavni glumac. Dionica klavijatura je razvijena, strukturirana, ne služi samo stvaranju boje, već ima vlastitu ulogu i mjesto u pjesmi, bez obzira na povremene tehničke omaške. Milanov glas i riječi formiraju pjesmu tako da publici bude jasnija. Ulogu pratnje u pojedinim trenucima preuzima Milan, svirajući dionicu akustične gitare. Baš obratno, izvedba Kize i Emme razvija drugačiji narativ. To je vidljivo već na samom početku njihove izvedbe iste pjesme. Emma nema razvijenu dionicu klavijature, već je reducirana na pratnju glasa, ali i gitare. Njena dionica nije temeljena na Margitinim improvizacijama u

⁹¹ Nastavak Kizina razmišljanja o tribute bendovima općenito donosim ovdje: „Smatramo se Tribute duo formacijom u istoj mjeri kao i Bečka filharmonija jer neprimodno je reći da ista filharmonija nije Tribute sastav ako isključivo izvodi ne-autorske kompozicije. Radi se samo o društveno nametnutim gabaritima i valorizaciji estetike na potpuno različitim razinama“ (Zoran Stojanović, u prepisci s H. Z.). U više navrata se u literaturi i razgovorima sa sudionicima spominje usporedba tributea s izvođenjem klasične glazbe, no kako sam navela, važna se razlika nalazi u ostvarivanju prava na autorska prava.

⁹² [EKV-Zemlja Unplugged \(Srpanj 2021\)](#).

unplugged verziji (koje su postale jednakovrijedna dionica), već na studijskoj snimci.⁹³ Čak i njen govor tijela te opetovani pogledi na Kizu (ali ne i obratno), upućuju da nježnost i recipročnost suradnje, kao kod Magi i Milana, ovdje izostaju.

U zvukovnom aspektu, pjesma je skladana kombiniranjem miksolidijskog modusa na *a* i prirodnog *a*-mola, s povremenim, premda iznimno kratkim uklonima u *e*-mol, poigravajući se s tonovima *c* i *cis*, odnosno s rodovima niza tonova koji imaju *finalis a*. Forma pjesme je na makrorazini dvodijelna (ABABC+ABC), a sastoji se od izmjenjivanja dijela *A* i dijela *B* s refrenom (dijelom *C*). Prvi dio (ABABC) započinje instrumentalnim uvodom u miksolidijskom modusu na *a*, iza kojeg slijedi prva strofa (*A*). Nakon odulje strofe nastupa svojevrsni imperativ složen u stihovima „Pogledaj me, o, pogledaj me očima deteta”. U njemu dolazi do kraćeg uklona u *e*-mol. Nakon što se još jednom ponove dijelovi *A* i *B*, stiže vrhunac pjesme u *a*-molu. U tom *C* dijelu nastupa latentno rezponzorijalni dio, u kojem subjekt pjesme shvaća i sluša kako ga netko doziva: „Čujem ‘Vrati se’, čujem ‘Ostani’, čujem ‘Vrati se’; Dozvoli mi / Oprosti mi”. Drugi dio također započinje uvodom, a sastoji se od skraćene verzije prvog dijela (ABC).

Sadržaj pjesme bio je relevantan u vremenu kad je nastao, a isti status održava i danas. Sastoji se od priče koja je bila i dalje jest poznata svima u bivšoj Jugoslaviji (ali je primjenjiva na čitav svijet); vokabular ima praktično, ali i simbolično značenje te je stvoren od riječi koje tekstu istovremeno daju originalnost i jednostavnost te laku pamtljivost (usp. Hennion 1983: 157). Amer Tikveš (2019) uočava kako je *Zemlja* doživjela „više marketinških (zlo)upotreba.” S obzirom na poruku koju prenosi, praktički ne postoji niti jedna politička partija te njihove pristaše koji nisu iskoristili parolu „ovo je zemlja za nas” jer svakome „zemlja”⁹⁴ znači njegovo (*ibid.*). Za one kojima je to bilo potrebno, „zemlja” je simbolizirala patriotizam i nacionalizam, dok u suštini ona predstavlja intiman i kolektivan životni prostor (*ibid.*). „Otadžbina” na srpskom i „domovina” na hrvatskom ili bosanskom povezana je s etnicitetom, „država” pak

⁹³ Boja klavijature sintezom zvuka je izmijenjena.

⁹⁴ Tikveš (2019) o EKV-ovom poimanju riječi „zemlja” piše sljedeće: „Evo šta Margita Stefanović u intervjuu za NIN iz 1989. godine kaže o riječi zemlja: ‘Otadžbina je srpska reč, domovina je hrvatska reč. Celi život sam govorila domovina, a onda sam prije godinu dana čula: Kako domovina? A gde je otadžbina? Nemam odnos prema takvoj nekakvoj otadžbini, imam odnos prema zemlji. Prema nečem odakle svi potičemo. To u muzičkom smislu kod benda nije etno odnos, već genetski odnos.’”

upućuje na korelaciju s građanima, a „zemlja” s ljudima. Kako Tikveš (2019) kaže: „Ova jezička igra pokušaj je da se riječima vrata prvotna značenja.” Čitava priča koju *Zemlja* nosi jasnije se prenosi svirkom uživo nego brzinskom konzumacijom pjesme koju čujemo putem emitiranja.

3.4 Steiner EKV Tribute Band: 7 dana

Treći bend, Steiner EKV Tribute Band, premda se u osnovi ubraja pod imitacijsku granu, predstavlja ujedno još jedan primjer reverence ili „zvuči-kao” benda. Imitacijski aspekt je minimalan, a odnosi se na korištenje simbola koji podsjećaju na vremena u kojima je djelovao EKV.⁹⁵ Ti kratki trenuci vizualne prezentacije, premda nisu ekstremni, bili su presudni da ih uvrstim u imitacijsku granu. Isto tako, kao i kod IQV-a, naredni presudni element jest intencija interpretiranja motiva i značaja EKV-a u cjelini. Povrh pukog predstavljanja, Steiner EKV vodi se nastojanjem za predočavanjem filozofije i konteksta djelovanja EKV-a, iskrenom željom za odavanjem počasti i održavanjem njihove baštine, pa tako i baštine popularne glazbe bivše Jugoslavije. Njihov i rad IQV-a se uvelike podudara. Svoje su djelovanje započeli 2014. godine na festivalu *Come Together* u Čakovcu. Isprva su bend nazvali Krug, no saznali su da već postoji srpski tribute EKV-u tog imena, a zatim i Sinhra, bend istog imena koji je otprije postojao u Bosni. Premda na njihovom koncertu nisam bila, pokušat ću analizirati njihovu izvedbu pjesme *Sedam dana*, ali i njihov način izvođenja općenito. Sam pjevač iskustvo slušanja i izvođenja repertoara EKV-a (i njegovog konteksta) opisuje ovako:

„Na klavijaturama je do nedavno bila Olivera Sivadin, premda smo četiri do pet godina svirali bez dionice klavijature koja je zapravo činila izrazitu rupu. [...] U principu kad slušamo i pokušavamo skinut' stvar, slušamo *live* verzije koje su bile energičnije; studijske slušamo, pogotovo kod klavijature, lakše se razazna svaki ton, koncertna izvedba zna bit kakofonija, sve se preklapa, teže je izlučit' van samu klavijaturu. Live su oni bili strašni, imao sam ih priliku čuti, snažni, usvirani [...], proba im je trajala osam sati. Pomaže mi to što sam bio na live koncertu EKV-a, zbog energije te, taj osjećaj od tog koncerta je još uvijek u meni; kad izvodim, na neki

⁹⁵ [Steiner EKV Tribute Band \(Srpanj 2021\)](#).

način često mi se slike vrte iz tog koncerta njihovog, oni su se stvarno dali. Ja pjevam, sviram gitaru, to je strašno zahtjevna priča bila koje je on [Milan Mladenović] radio, samo i pjevanje, možda se ne čini tak' iz prve, ali što se tiče raspona, to su visoki kriteriji stavljeni. [...] ne nastojim imitirat' nego u svojoj boji glasa, sebe ne mijenjam, tehnički toľko da zadovoljim, da ne iskrivim pjesmu, strašno mi je kad netko pretjerano daje svoj pečat, onda je to već prerada te pjesme, što po meni nema smisla" (Kristijan Baranić, u razgovoru s H. Z.).

Kao i u većini iskaza dosadašnjih sugovornika, izrazitija individuacija glazbene izvedbe nije poželjna kako se ne bi iskrivila i razbila originalna slika benda kojemu se odaje počast. Trenuci osobnog glazbenog pečata i popunjavanja redaka najviše su prisutni u glasu, baš zato što je on jedinstven, a mnogo manje u instrumentalnim dionicama:

„[...] pa nekad se na gitari da malo slobode, ali u toj mjeri da ne iskače, da nije skroz neki uradak, može se to do tona sve odsvirati. Svaki gitarist ima svoju neku priču, [...]. Melodija se poštuje, baš solo dionice na instrumentu, solaže na gitari ili klavijaturi ili basu isto nekad, fraza koja je možda na neki način, napravio svoju inačicu, ali nije to značajno, ispadne fora pa ostavimo da tak bude. Neka ponavljanja refrena smo pomakli s dva na četiri puta. Izvodimo sve izvorno, to je dosta zahtjevno, sve svirati u originalu" (*ibid.*).

Kao i IQV-ova, izvedba Steinera je temeljena na studijskoj snimci *Sedam dana*. Usto, duljine je kao i originalna snimka. Samo se u detaljima (trenucima slobode koji „ne iskaču“) može čuti razlika. No, ti detalji se apsolutno podrazumijevaju jer, kao što sam opetovano kazala, niti jedna izvedba uživo ne može biti identična originalu niti bi trebala biti. Što se pak tiče repertoara, Steinerovci su svjesni kako je najpoželjnije da izvode kanonske pjesme EKV-a (odnosno one koje su najslušanije, a koje su EKV i sami izvodili na koncertima):

„Tih *Par godina za nas*, toj je standard, kulturna pjesma, *Sedam dana* je dobra stvar, uvijek napunjena emocijama, *Zemlja* je isto zanimljiva. Imali smo dobro iskustvo kad smo svirali na promociji knjige Milana Mladenovića, autor je bio glazbeni kritičar,

[...]. Dao nam je dobre kritike, odnosno čak je izjavio da smo ga ugodno iznenadili. Tko je došao na tu promociju znao je nešto o EKV-u. Bila je dobra vibra. Neke [pjesme] smo izbacili, neke ubacili. [...] često su ti neki biseri, pa vodili smo brigu o tome da odsviramo tih desetak najpopularnijih, ljudi bi bili razočarani da ne odsviramo *Ti si sav moj bol*" (*ibid.*).

Kulturna pjesma *Sedam dana* skladana je u obliku ABC (koji se ponovi dva puta), u g-molu. Dio A se sastoji od tri dvostiha, a dio B od četverostiha. Nakon njih nastupa dio C koji je sastavljen od ponavljanja i igre riječi „skloni se”, „slomi se”, „od mene” i „od sebe”. Možda se čini kako se g-mol na trenutke ne čuje, no zapravo čitava pjesma protječe bez ijedne modulacije. U vezi sa sadržajem pjesme, koji je osmislila Magi, popularno je mišljenje da se odnosi na težinu, posljedice i komplikacije oko konzumiranja heroina, dok drugi tvrde da se radi o latentnom tematiziranju homoseksualnosti ili transeksualnosti, ali ipak „nema ‘pravilno’ :D . Može se na više načina tumačiti, u tome i jeste suština ...”.⁹⁶ Izvedba Steinera ne odudara od izjave Kristijana Baranića, a odnosi se na vjernu reprodukciju dionica glazbala, dok je apsolutno vjerno prenošenje Milanovog glasa praktički nemoguće.

⁹⁶ [EKV - 7 dana - Komentari o tekstu \(Srpanj 2021\)](#).



„Dosad je bilo na desetine EKV tribute bendova. Neki su bili dobri, neki nisu. Neki su svirali od tona do tona, neki su svirali svoje čitanje te iste muzike. EKV Revisited imao je klavijaturistkinju i zvučao je kao pravi američki bend. Krug je imao dvojicu bivših članova EKV-a i ponekad je zvučao gore od svakog srpskog kafanskog benda. Jednom sam u Puli ulazio u Hard Rock Cafe verujući da me *Ti si sav moj bol* dočekuje iz kompjutera, a bio je bend na bini. Grupa Veliki bijeli slon iz Zagreba svirala je muziku EKV-a na prelazu između dva veka. U Vranju je napravljen tribute bend samo da bi posle projekcije filma EKV – *Kao da je bilo nekad* mogla da bude žurka. Ima muzičara koji vole da sviraju tu muziku, i ima publike koja voli da je sluša”,

kazao je Dušan Vesić (2018: 25). Svaki tribute bend EKV-u ima neku svoju posebnost, ali na trenutke podržava i generalizacije vezane za tribute scenu općenito. IQV i Steiner posjeduju niz dodirnih točaka s obzirom na vjernu reprezentaciju i interpretaciju repertoara, kao i smisao postojanja i nastavljanja baštine EKV-a, dok su Kizo & Emma EKV-u pristupili subjektivnije. No, svo troje su u službi održavanja glazbe EKV-a živom, a ne samo emitiranom, jer ipak je EKV kao bend oformio dio jugoslavenskog rocka te aktualnu, živu, noćnu scenu današnjice. Isto tako, problematika oko sviranja EKV-a rijetko kad je političke prirode, baš zato što je „EKV [...] bio usmjeren na mir, protiv rata, bili su čisti pacifisti, ljudi koji su zazirali od bilo kakve agresije, njegovali kult ljubavi, sami bili proganjeni” (Kristijan Baranić, u razgovoru s H. Z.).

Analiza glazbenih izvedaba pokazala je različite načine (u trenucima i sličnosti) pristupa interpretaciji pjesama EKV-a. IQV i Steiner odaju počast klasičnoj postavi EKV-a, poštujući koliko je moguće autentičnu reprodukciju studijske snimke, dok Kizo & Emma pokušavaju rekreirati trenutke glazbe uživo dua Milana i Magi. Kako kaže Georgina Gregory: „Možda je činjenica da dvije izvedbe ne mogu biti potpuno iste pomogla u podizanju statusa glazbe uživo kao jedinstvenog proizvoda za one koji su umorni od preuzimanja [*downloada*]”. Ista autorica nastavlja: „Može se dogoditi da će se rekordna prodaja nastaviti smanjivati, ali izdavanje glazbe, turneje i pomoćna prodaja ostati vrlo postojani. Obnovljeno zanimanje za glazbu uživo nesumnjivo je imalo utjecaja na rast industrije zabave” (2012:4). Ipak, u razmatranim se

slučajevima ne radi isključivo o zabavi, već je za svakog od spomenutih bendova izrazito bitan i osobni doživljaj EKV-a te individualne povezanosti s njima. Ta subjektivnost u trenucima prerasta i u realizaciju toga da glazba EKV-a više nije „glazba EKV-a”, već postaje i dio onih koji ju izvode i slušaju. Čak i sama Magi to potvrđuje: „U *Kao da je bilo nekad* ima strašno malo muzike, a puno preciznog teksta, lijepe priče o jednom sazrijevanju, i najviše se odnosi na Milana”, te zaključuje: „Jer, u krajnjoj liniji, on pjeva sve tekstove, bez obzira jesu li njegovi ili ne.”⁹⁷ Tu povezanost i ljubav prema glazbi koju izvode opisao je jedan od sugovornika odgovarajući na pitanje postoji li razlika između djelovanjima tzv. post-yu tribute bendova i onih stranih:

„Subjektivno je odvagnuti razliku ex-yu tributea i stranog tribueta jer nije kod svih bendova isti razlog postojanja. Neki su radili strane jer su željeli proširiti domet svojih nastupa. Odabrali ex-yu je trnovitiji put i baš zato treba u njega uliti više ljubavi, pogotovo na našim prostorima gdje granica staje u prostorima bivše Jugoslavije. Komercijalnije je i jednostavnije ako se svira strano” (Kristijan Baranić u razgovoru s H. Z.).

Preduvjerenje koje dominira znanstvenim i javnim diskursom jest to da bez obzira na svu ljubav i želju, unutar imaginarne hijerarhije glazbeništva, glazbena izvedba „iz druge ruke” suštinski ne može biti prvorazredna, već uvijek stoji iza originala (Gregory 2012: 10). Ipak, smatram da se rasprava o nenadmašnosti, štoviše, neusporedivosti EKV-a u odnosu na tribute glazbenike ne može i/ili ne treba primijeniti na ova tri primjera jer je pristup (koji se, doduše, implicitno podrazumijeva) svakog od njih dalek od želje za stavljanjem uz bok EKV-u. Kao što „pretjerani čitatelji” Harry Potter saga ili Zvezdanih staza ispisuju novu verziju i pune rupe u originalnom tekstu (Fiske 1992: 46), srodno tomu djeluju i tribute glazbenici. Bez obzira na nastojanje da primarni tekst glazbe predstave u što izvornijem obliku, popunjavanje rupa u smislu dodavanja novih glazbenih trenutaka neizbježno je djelomice shvatljivo i kao „elaborirana i javna verzija interijera, semiotičkih produkcija normalnih obožavatelja, od kojih bi mnogi mogli sami zamisliti slične ‘izvantekstualne’ odnose unutar posade” (*ibid.*).

⁹⁷ [Bila je crna princeza jugoslavenskog rocka, a umrla je kao beskućnica s 43 \(Srpanj 2021\).](#)

Obožavatelji koji su producirali videospotove na Madonninu glazbu zapravo su „prezentirali tekstualizacije unutarnjih fantazija onih koji nisu imali pristup videoopremi ili želje (talenta) da svoje fantazije preokrenu u tekst” (*ibid.*). Tako niti u slučaju EKV tribute bendova, muzej glazbe nije imaginaran (usp. Goehr 1994), već itekako živ.

4. Pravni i ekonomski aspekti: popularna glazba kao proizvod

Ovo poglavlje posvetit ću aspektu tribute scene zbog kojeg ona suštinski i biva stigmatizirana, ismijavana i donekle proganjana. Istraživanje estetske „vrijednosti“ djelovanja tribute bendova iz perspektive „umjetničke“ glazbe ne nailazi na plodno tlo. Ipak, neizbježno je govoriti o pitanju vrijednosti jer se implicitno veže uz industrijski proces pravnih i etičkih problema (Homan 2018: 173). Smisleno ih je sagledati iz kutova „kulture produkcije“, „kulturnog producenta“ i „kulturnog rada“ (Prior 2011: 133). Pritom, za razliku od anglo-američkog glazbenog tržišta, industrija tribute bendova u Hrvatskoj nije dosegla razinu s izraženim ciljem „mehaniziranog i automatiziranog radnog procesa”.⁹⁸ Većina bendova s kojima sam provela istraživanje ne bave se time zato da profitiraju od rada, već se primaran motiv njihovog djelovanja nalazi baš u odavanju počasti glazbi koju vole i/ili muziciranju s ciljem užitka i ispunjavanja slobodnog vremena. Naoko se čini da pored ta dva razloga ne postoje treći ili četvrti.

Nasuprot motivima izvođača stoji sveprisutna i općeprihvaćena praksa u glazbenoj industriji gdje je autor primaran i njegov identitet pažljivo zaštićen Zakonom o autorskom pravu i srodnim pravima, te se svaka neautorizirana izvedba smatra nedopustivom (Gregory 2012: 2). Shodno tomu, želja za dobiti tolika je da organizacije za zaštitu autorskog i srodnih prava potanko prate i kontroliraju sve stadije proizvodnje i potrošnje glazbe, ali je konzumaciju glazbe uživo puno teže nadzirati od broja prodanih albuma ili klikova na pojedinu pjesmu na streaming platformama (*ibid.*: 3). Trenutni sustav ostvarivanja autorskih, izvođačkih i prava proizvođača fonograma⁹⁹ u Hrvatskoj temelji se isključivo na Zakonu o autorskom pravu i srodnim pravima (koji je posljednji put dopunjen 2018.),¹⁰⁰ dok prikupljanje naknada za sve provodi stručna Služba zaštite autorskih muzičkih prava – ZAMP.¹⁰¹ U američkom sustavu

⁹⁸ [Hrvatski jezični portal – industrija \(Srpanj 2021\)](#).

⁹⁹ Fonogram predstavlja (češće pravni) termin kojim se opisuje zapis zvuka na nekom od njegovih nosača ([Zvučna snimka](#) [Rujan 2021]). U ovom poglavlju ću se zbog analize pravnih segmenata tribute bendova koristiti terminom fonogram, a ne snimkom ili zvukovnim zapisom.

¹⁰⁰ [Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima \(Srpanj 2021\)](#). U Hrvatskoj se još uvijek očekuje donošenje novog Zakona o autorskom pravu i srodnim pravima.

¹⁰¹ [Tko smo mi? HDS ZAMP \(Srpanj 2021\)](#).

postoje tri organizacije za izvođačka prava (engl. *Performing Rights Organizations*)¹⁰² – SESAC, BMI i ASCAP, a u Hrvatskoj samo jedna – Hrvatska udruga za zaštitu izvođačkih prava (HUZIP). Brent Giles Davis je proveo istraživanje odnosa tribute bendova i zakonodavnog sustava isključivo u sferi prava umjetnika izvođača (2006: 852). Ipak, njihovo djelovanje ne upliće se samo u problematiku izvođačkih prava, već i autorskih, a donekle i u prava proizvođača fonograma. Tomu pridonosi činjenica da su određeni tribute izvođači odlučili ovjekovječiti pojedine izvedbe na nosaču zvuka (npr. Rock Mastersi ili The Croatian Pink Floyd Show), bez obzira na to što se osnovni princip djelovanja tribute bendova u Hrvatskoj temelji skoro pa isključivo na izvedbi uživo.

Kao i na zapadnoj sceni, u Hrvatskoj tribute bendovi nastupaju najčešće u lokalnim disko-klubovima ili noćnim barovima, no ponekad i u većim koncertnim prostorima poput Koncertne dvorane *Vatroslav Lisinski*.¹⁰³ Obje vrste prostora dužne su plaćati naknadu za korištenje glazbe i to prema tri različita oblika iskorištavanja glazbe: primarnog (koncerti, disko-klubovi), pratećeg (sportske aktivnosti) i sekundarnog (trgovine, ugostiteljski objekti) iskorištavanja glazbe.¹⁰⁴ No, kako Davis tvrdi, prihodi ostvareni na nastupima tributea rijetko, ako i uopće, stižu do odgovarajućeg vlasnika autorskih prava (ibid.: 853). Je li tomu tako i u Hrvatskoj pokazat ću u par sljedećih ulomaka.

Prema Zakonu o autorskom pravu i srodnim pravima, priopćavanje autorskog djela javnosti dijeli se na više stavki: pravo javnog izvođenja, prikazivanja scenskih djela, prenošenja, priopćavanja fiksiranog djela, prikazivanja, radiofuzijskog emitiranja i reemitiranja, priopćavanja radiofuzijskog emitiranja i pravo stavljanja na raspolaganje javnosti.¹⁰⁵ Prema Davisu, u Americi umjetnici izvođači nemaju ostvarena „velika prava” (2006: 851), što se, prema hrvatskom Zakonu, odnosi na „prava javnog prikazivanja i priopćavanja javnosti scenskih, glazbenih i koreografskih djela”.¹⁰⁶ S druge strane, prema članku 125. Zakona o

¹⁰² [About Us – ASCAP \(Srpanj 2021\)](#), [Our History – SESAC \(Srpanj 2021\)](#), [About – BMI \(Srpanj 2021\)](#).

¹⁰³ Primjer posvete od pet zvjezdica koji ujedno ostvaruju i ekonomski profit te je nastupio u KDVL-u jest Queen Real Tribute, što sam i spomenula u drugom poglavlju.

¹⁰⁴ Svi načini korištenja glazbe – od emitiranja snimke preko zvučnika pa do koncerta uživo – prema ZAMP-ovoj definiciji spadaju u sferu javne izvedbe ([Izvođenje i priopćavanje glazbe \[Srpanj 2021\]](#)).

¹⁰⁵ [Culturenet \(Srpanj 2021\)](#).

¹⁰⁶ *Ibid.*

autorskom pravu i srodnim pravima u Hrvatskoj spomenuta velika prava ubrajaju se u isključiva imovinska prava umjetnika izvođača. Ono na što umjetnici izvođači nemaju pravo jest pravo javnog izvođenja, odnosno za njega moraju dobiti odobrenje autora i plaćati naknadu. Inferiornost izvođača (pa tako i izvedbe uživo) u odnosu na autora (odnosno fonograma) zakonski je upisana i implicira da je izvođenje „bilo čega osim vlastitog materijala simptom kreativnog bankrota” (Gregory 2021: 119). To potvrđuje i jedan moj sugovornik:

„2Cellos, zašto nisu napravili čitav LP popularnoj glazbi, zbog toga jer te glazbe nedostaje. Ona je bezvremenska. Ta glazba daje mogućnost sviračima koji su upravo dovedeni pred jedan zid, nezgodan položaj, isključ[eni] iz svih elemenata koji se honoriraju. Ako nisi autor, ne postojiš. Tu dobiješ paušal kao svirač. Nekad su rock glazbenici imali mogućnost da snime gitaru na ploči Miše Kovača. Vedran Božić, na primjer, je dobio velike tantijeme jer je svirao i potpisivao s njima honorare prema broju prodanih ploča” (Tomas Krkač, u razgovoru s H. Z.).

Ova izjava pokazuje da izvođači nisu vezanih ruku te se mogu, ako tako žele i ako su dovoljno uporni, izboriti za sebe. Pored Vedrana Božića, kao primjer može poslužiti i Jasmin Stavros koji je inzistiranjem na dobivanju izvođačkih tantijema od emitiranja i prodavanja pjesme *Juli* (u kojoj je svirao bubnjeve) „sebi kupio stan u Zagrebu” (Odvjetnik, u razgovoru s H. Z.). Slažem se da je to izoliran slučaj, no pokazuje kako se kritiziranjem sustava koji svakog od nas na neki način potiskuje, nije uvijek takav, i inzistiranjem se ponekad može izmijeniti. Isto tako, svakako je inferiornost izvođača legalno upisana u sustav glazbene industrije, ali nije tu bez razloga. Pokušat ću to dočarati primjerom kojim mi je Odvjetnik pokušao predočiti problem: jednu kuću netko treba osmisliti (arhitekt), netko drugi organizirati izgradnju (građevinar), a netko treći zaista i izgraditi (tzv. „bauštelac”). U ovom slučaju, te tri uloge preuzimaju autor, proizvođač fonograma i umjetnik-izvođač.¹⁰⁷ Bez obzira na to što je takva metafora u suštini predstavlja prikaz tog tripartitnog odnosa, izgleda kao da je ta darvinovska hijerarhija među

¹⁰⁷ Istovjetno se izrazio i sam Tonči Huljić, opisivši odnose autora, umjetnika-izvođača i proizvođača fonograma: „Stojim iza svake rečenice koju sam rekao. Jedan od sudionika rasprave je tražio da se stvari pojasne i rekao je "Ja sam recimo arhitekt". Onda sam ja objasnio. Dođe investitor, to je diskograf, investitor naruči hotel da iznajmljuje sobe. Angažira arhitekta, to je skladatelj. Arhitekt angažira izvođača radova, a to što skladatelj angažira izvođača koji će pjevati. Izvođač radova uzme kooperante i ja sam ih nabrojao” ([Tonči Huljić: 'Ovakvu izmjenu zakona pokušali su i u ostatku Europe i nigdje nije prošao...' \[Kolovoz 2021\]](#)).

njima neizbježna te ostavlja prostora samo za pojedine (autore i proizvođače fonograma). Međutim, prinosi bauštelaca *par excellence*, tj. tribute glazbenika, poštovanja su vrijedni jer se ta kuća bez njih ne bi nikad izgradila.

U svakom slučaju, kako svi¹⁰⁸ koji glazbu na ovaj ili onaj način čine dostupnom široj javnosti¹⁰⁹ ne bi morali tražiti odobrenje za njeno korištenje od svakog autora zasebno, ZAMP to čini umjesto njih. ZAMP zastupa i prikuplja naknade za sve autore (i to ne samo u Hrvatskoj već i u cijelom svijetu) koji su se prethodno prijavili za kolektivnu zaštitu.¹¹⁰ Pravo javnog izvođenja autorske glazbe tako se određuje ZAMP-ovim automatizmom – ukoliko je autor ZAMP-u prepustio rukovođenje svojim pravima, izvođač ga u praksi ne mora tražiti za dopuštenje. Ipak, ukoliko autor nije u sustavu kolektivne zaštite, kao što je to slučaj s Branimirom Štulićem, izvođači bi trebali tražiti dopuštenje direktno od njega. Jedan sugovornik ZAMP-ov sustav opisuje na sljedeći način:

„ZAMP ne zanima da li je Gibinu *Cesaricu* pjevala klapa ili Oliver, njima je bitno da je *Cesarica* i da je to Gibonni. Za aranžmane bi li bila drugačija situacija [...]. Imaš situacije, neki određeni publisher, kad se radi o pravocrtnom coveru, cover verziji, apsolutno nepromijenjeno, neki ni ne pitaju autora jer je toliko isto, samo potpišu autora i that's it. Neki publisheri traže da to preslušaju, da pošalju, ne žele biti odgovorni. Puno je manje uplitanja autorskog ako je jedan na jedan, drugo je ako radiš prepjev teksta, aranžmane, trebaju odobrenje, za razlike od čiste cover verzije kako su Zeppelini pjevali” (Frane Tomašić, u razgovoru s H. Z.).

Vodeći se Davisovim opisivanjem tributea (*ibid.*: 854), rekonstruirat ću administrativne aspekte prijepandemijskog poslovanja imaginarnog XYZ zagrebačkog disko-kluba,¹¹¹ u kojem svake subote nastupaju različiti tribute bendovi. XYZ klub ostvario je legalan pristup za

¹⁰⁸ Oni koji koriste glazbu, tj. čine ju dostupnom javnosti, odnose se na „televizijske i radijske postaje te ostale elektronske medije, organizatore koncerata, disko-klubove, hotelske objekte, ugostiteljske objekte, trgovinske i druge poslovne prostore, prijevozna sredstva, kinematografe, muzeje, plesne škole itd.” ([Culturenet \[Srpanj 2021\]](#)).

¹⁰⁹ Pravo na korištenje glazbe temeljeno pojedinačnim ugovorima određeno je i Općim ugovorom o uvjetima za javno korištenje glazbe ([Ugostiteljski objekti \[Srpanj 2021\]](#)).

¹¹⁰ [Culturenet \[Srpanj 2021\]](#).

¹¹¹ U ovom slučaju deklarirat ću XYZ kao disko-klub, a ne kao noćni bar, iz razloga što se većina prostora (npr. Vintage Industrial Bar ili Hard Place)u kojima nastupaju tribute bendovi isto tako etiketiraju.

održavanje javnih izvedbi, javnog prikazivanja i priopćavanja javnosti tako što, prema Pravilniku i tarifi HDS-a, plaća za to određenu naknadu. Plaćanje se odnosi na nescenska glazbena djela ili pak na odlomke scenskih djela, a uključuje ili glazbu izvođenu uživo ili onu emitiranu mehaničkom reprodukcijom zvuka.¹¹² „Konkretno, i disko/noćni klub i disko/noćni bar pored cijene za mehaničko korištenje glazbe (pozadinske glazbe) plaćaju i dodatnu cijenu za izvedbe uživo, to jest priredbe i koncerte ako ih održavaju, a cijena se utvrđuje za svaku izvedbu uživo pojedinačno u skladu sa važećom tarifom” (Odvjetnica, u prepisci s H. Z.). Visina naknade određuje se sukladno visini operativne dobiti nastupa NN benda koju ostvari XYZ klub.¹¹³ Prema ZAMP-ovom informativnom online *Kalkulatoru naknade za korištenje glazbe* može se odrediti potencijalna cijena paušalne naknade za korištenje glazbe.¹¹⁴ Ako bi se XYZ klub deklarirao kao noćni bar, smješten na području grada Zagreba, s radnim vremenom poslije 2 sata ujutro te kapacitetom preko 200 posjetitelja, morao bi plaćati mjesečnu naknadu od 2.525,00 HRK. Međutim, ako je riječ o disko-klubu,¹¹⁵ ista naknada bi iznosila 8% od cjelokupnog prihoda. U računici bi to izgledalo na sljedeći način. Ukoliko bi klub imao potencijalni kapacitet od 700 posjetitelja, maksimalnu cijenu ulaznice od 80 HRK te 25 radnih dana u mjesecu, cijena mjesečne naknade iznosila bi 112.000,00 HRK. „Nemoguće”, kaže Tomas Krkač (u razgovoru s H. Z.). Opisuje kako Vintage Industrial Bar plaća godišnju, a ne mjesečnu naknadu čija je visina određena „prema veličini kluba od 500 mjesta” (*ibid.*). To kao da zapravo nije u vezi sa ZAMP-ovom javnom politikom. Cijena naknade ne određuje se prema svakoj izvedbi zasebno, kako je objasnila Odvjetnica, niti na mjesečnoj razini, kako je pak predstavljeno ZAMP-ovim kalkulatorom. Realnost je drugačija – visina naknade zapravo je neusporedivo niža od one koju bi izračunao kalkulator i omeđena godišnjom uplatom kluba. Razlika u cijeni je itekako uočljiva, ali i u jednom i drugom scenariju (naknada za svaku pojedinu izvedbu i mjesečna naknada prema javno dostupnom kalkulatoru) zapravo nerealna

¹¹² Prema Pravilniku o naknadama za javnu izvedbu i priopćavanje javnosti glazbenih djela te naknadama za korištenje glazbenih izvedbenih materijala, živa glazba je ona koja se izvodi u datom trenutku i izravno, dok se mehaničkom glazbom smatra ona koja se emitira putem gramofona, kazetofona, radija, televizora, računala, i slično ([Pravilnik i tarifa Hrvatskog društva skladatelja \[Srpanj 2021\]](#)).

¹¹³ Prostor može i ne mora biti organizator, no ukoliko jest „uvijek je solidarno odgovoran za isplatu naknade za neovlašteno korištenje glazbenih djela pored organizatora kojemu je prepustio svoj prostor na korištenje (pogledajte čl. 160. ZAPSP-a)” (Odvjetnica, u prepisci s H. Z.).

¹¹⁴ [Disco klub, noćni klub \[Srpanj 2021\]](#).

¹¹⁵ Gordan Penava Hard Place deklarira kao klub ([Što kažu naši korisnici? \[Srpanj 2021\]](#)). Vintage Industrial Bar deklarira se također kao klub ([Impressum – VIB \[Srpanj 2021\]](#)).

i previsoka. To potvrđuju i rezultati istraživanja s Ekonomskog instituta *Zagreb* „čiji je cilj bio utvrditi ekonomski opravdanu cijenu kolektivne licence korištenja glazbe za ugostitelje u europskim zemljama”.¹¹⁶ Hrvatska je prema visini plaćanja naknadne 2014. godine bila među zadnjim mjestima zemalja Europske unije, a „cijena licence za ugostitelje u Hrvatskoj je relativno niska i ima minimalan utjecaj na poslovanje ugostitelja” te iznosi prosječnih 26 EUR-a mjesečno.¹¹⁷ Ipak, usporedivši XYZ bar s podacima o godišnjem prihodu tvrtke Rock Brigada d. o. o., pod pretpostavkom da se ne bave drugim poslovima pored Vintage Industrial Bara, u iznosu od 10.435.110,00 HRK, postoji mogućnost da niti jedna od tri potencijalne naknade ne bi bila devastirajuća za ekonomsku održivost tvrtke.

Odvjetnica mi je objasnila kako Zakon o autorskom pravu i srodnim pravima definira tarifne principe sustava kao i oblike korištenja „za koje autor i nositelji srodnih prava mogu ostvariti pravo na naknade. Ipak, postoji razlika između izvedbe uživo i fiksiranja djela jer se stvaraju posebne tarife za koncerte i priredbe” (tj. izvedbe uživo) i posebne tarife za „korištenje mehaničke glazbe” (tj. javno priopćavanje fiksiranog djela; Odvjetnica, u prepisci s H. Z.). Isto tako, spomenutim se Zakonom, odnosno člankom 165., utvrđuju i postulati oko visine naknade za korištenje predmeta zaštite (*ibid.*). Tim postulatima stvara se i razlika između karaktera primarnog od sekundarnog korištenja glazbe te kriteriji koje određene tarife moraju sadržavati (*ibid.*). Ishodi da su tarife u nesuglasju s onime što Zakon propisuje i pomoćni kalkulator daje jer su naposljetku sporazumno ugovorene za svaki diskoklub ili noćni bar zasebno (*ibid.*). Premda je cijena naknadne toliko niska, ipak ima utjecaj na čitavu scenu izvođenja glazbe uživo.

U sustavu gdje je ZAMP u 2019. godini ukupno prikupio 141.315.454,62 HRK, te samo od hotela, klubova, ugostiteljskih objekata i sl. (onih koji su predmet trenutne rasprave) 42.592.474,01 HRK¹¹⁸, pretpostavljam da doprinos samo tribute glazbenika ekonomiji

¹¹⁶ [Glazba u hrvatskim ugostiteljskim objektima gotovo najjeftinija u Europi \(Srpanj 2021\).](#)

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Taj je iznos realan i potvrđuje prosječan mjesečni paušal koji spomenuti objekti moraju plaćati ZAMP-u jer u Hrvatskoj postoji oko 236.700 hotelskih objekata ([Došle su nove brojke: narastao je broj hotela. Doduše, još više je skočio broj privatnih apartmana \[Srpanj 2021\]](#)) te oko 35.000 ugostiteljskih objekata ([Otvoreno oko 50 posto ugostiteljskih objekata, cijene zasad ostaju iste \[Srpanj 2021\]](#)). Svakako se u tu računicu ubrajaju i svi ostali objekti koji koriste glazbu (frizerski saloni, prijevoznici, i sl.).

popularne glazbe je nije presudan, ali ipak postoji.¹¹⁹ Oni nisu prijetnja zato što krađu tuđi rad i predstavljaju ga kao vlastiti, već zato što predstavljaju prijetnju izvođačima originalnog benda i zauzimaju udarne termine u noćnim barovima i diskoklubovima, te time priječe prezentiranje nove autorske scene. Shodno tomu su i moji sugovornici tu prijetnju protumačili na sljedeće načine:

„Tribute bendovi su model koji se pojavio uslijed općeg propadanja diskografske industrije koja nije uspjela naći adekvatan način distribucije u digitalnoj domeni, pa je za gomilu materijala koji se našao dostupan za besplatno skidanje jednostavno nestao interes, odnosno zbog toga i zbog činjenice da se u popu i na formatiranim radijima publici nameće sve 'robotiskija' glazba, autorski rad je devalviran. Tvrditi da su za manjak interesa krivi tribute bendovi u ovom slučaju je kao da se tvrdi da su ljudi izgubili interes za jahanjem konja otkad se konji potkivaju na drukčiji način dok je pravi razlog da je u međuvremenu izmišljen automobil“ (Teo Aničić, u prepisci s H. Z.).

„Nije stvar autora, stvar je izvođača. Puno je veća prijetnja da imaš 30 bendova koji sviraju k'o Deep Purple kada su bili '83. Imaš Deep Purple kao instituciju koja dolazi tu sa velikom mašinerijom. Karta za ove koji jedu djecu zato što su u punoj snazi i elanu [je izrazito visoka], a ako imaš njih [tribute Deep Purpleu], kojima karta dođe 30 kuna, i imaš Deep Purple koji dolazi u Arenu pa je karta 400 kuna. Tu se događa prijetnja izvođačima, a ne autorima. Autorima bi trebalo biti u interesu da, da se svira na sva zvona, da se sviraju njihove pjesme, da njihove pjesme iskaču iz svakog kutka iskače njihova pjesma. To je želja autora jer to posredno generira njemu

¹¹⁹ Zarada tribute bendova u kojima sviraju moji sugovornici nije profitabilna, što potvrđuju sljedećim iskazima: „[...] inače se honorari za takve nastupe kreću, ako ne pričamo o velikim zvijezdama, od 250 do 1.000 HRK po osobi. [...] Kad smo svirali u Boogaloo, HRT je prenosio, mi smo dobili 600 HRK“ (Vatroslav Mlinar, u razgovoru s H. Z.); „[...] tada [na početku karijere benda] smo zarađivali lov u k'o da smo svirali svadbe, sve od ulaznica je išlo nama. Tako smo nastupali tri godine na dobroj razini. Ako smo zaradili ispod 1.500 HRK po glavi, bio bi' razočaran. Sada ako zaradiš 500 HRK je ok“ (Tomislav Kraljević, u razgovoru s H. Z.); „Prvo smo svirali Jiggy, brod na Savi – Brazil, ne znam k'o nam je tu žensku preporučio, to je mlada cura bila, s vlasnikom je napravila ugovor da će ona to vodit'. Dobili smo *Halloween party*, to je bila ludnica, malo fali ljudima da se opuste, dve tri pive, dve tri rakijice, *party* za razvalit', ali za sitnu lov. Nema veze, idemo se zabavljat', dobili smo 800 HRK“ (Milan Radus, u razgovoru s H. Z.).

prihode. [...] Koliki su, manje [je] bitno, ali u interesu je da to kapitaliziraju. [...] Izvođačima je u interesu da budu jedni” (Frane Tomašić, u razgovoru s H. Z.).¹²⁰

„[...] autorski ako ima dobru pjesmu, ne može mu ništa. Tribute bendovi su ono, ne može to svirati netko tko to nije slušao. [...] Jako teško je kod nas autorskim bendovima. [...] ‘Ajmo skinut’ deset pjesama Bon Jovia i prošvercat neku našu pjesmu.’ Mogli bi se poslovno izgurati, no ljudima je to ispod časti” (David Vuković, u razgovoru s H. Z.).

„To sam puno puta čuo, ‘tribute bendovi su loši jer uzimaju kruh’, a ja poznajem obje strane. Mislim da nije to iskreno razmišljanje, ako si autorski, u svakom trenutku se moraš truditi, to traje godinama, ne može djelovati godinu dvije. Autorski bend radi 10 ili 15 godina pa onda eventualno nekej napravi” (Srećko Krištofić, u razgovoru s H. Z.).

Industrija tribute bendova kao da dvostruko potiskuje umjetnička djela dalje od njihovog izvora. Balans između umjetničkog integriteta i profita u svijetu tribute bendova nije podjednak. Umjetnički integritet nije imperativ za industriju klubova i barova, ali profit jest.¹²¹ XYZ klub koristi glazbu kako bi poboljšao poslovanje, pri čemu je imperativ da se više koristi ono što se bolje prodaje. Broj glazbenika koji su emancipirani od glazbene industrije, odnosno da za nju ne mare i ne participiraju u njoj, izrazito je nizak, a publiku najviše zanima ono što im je otprije poznato. Stoga se uspjeh poslovanja čitavog tog ekosustava ne vidi u preuzimanju rizika, već glazbenim događajima koji će zasigurno pridonijeti barem kakvom-takvom profitu (usp. Berislavić 2020: 44). Svaka pojava ima dva lica pa tako i tribute bendovi. Bez obzira na ekonomsku inferiornost (u smislu da zaradu u prekomjernom postotku uzimaju priređivači/organizatori koncerata, a njima ostaju mrvice) jednu od glavnih motivacija za svoj

¹²⁰ Postoji još jedan element inferiornosti izvođača u odnosu na autore, a moj ga sugovornik objašnjava na sljedeći način: „Situacija je kudikamo nepravедna. Autor pjesme *Makedonija* je Dado Topić, no on nije smislio taj solo, ali jedini isključivi autor je Dado Topić; da netko treba samo dio sola pitalo bi se samo Dadu Topića, a ne Vedrana Božića; nefer je situacija jer taj solo je njegovo autorsko djelo” (Frane Tomašić, u razgovoru s H. Z.).

¹²¹ Što potvrđuje i još jedno istraživanje HDS ZAMP-a o stavovima hrvatskih ugostitelja o razini kvalitete poslovanja ([Anketa: Ugostitelji svjesni važnosti glazbe za svoje poslovanje \[Srpanj 2021\]](#)).

rad ponajviše pronalaze u njegovanju određenog glazbenog naslijeđa popularne kulture te intimnog sudjelovanja u njoj.

4.1 Slučaj „Branimir Štulić vs. tribute bendovi“

Postoje nebrojeni slučajevi u kojima autor ili izvođač originalnog benda nisu bili zadovoljni svojim vjernim tribute pratiteljima i re-producentima njihove glazbe, te su tražili kompenzaciju ili prestanak rada tribute benda. Primjerice, Apple Corps Limited (multimedijska korporacija koju su u Londonu u siječnju 1968. osnovali članovi Beatlesa) 1986. je tražio kompenzaciju od tribute stage show Beatlemania u iznosu od 5.6 milijuna dolara, te je parnicu i dobio (Homan 2018: 173). Sličan zahtjev na domaćem je terenu poduzeo Branimir Johnny Štulić, bivši frontmen, osnivač i autor pjesama Azre. Nakon prestanka djelovanja Azre krajem 1980-ih i Štulićevog odlaska u Nizozemsku, prvi (djelomični) povratak ovog benda na domaću pozornicu dogodio se 1995. godine. Tada su, među ostalima, bivši članovi Azre Boris Leiner (bubnjar) i Jurica Pađen (gitarist), osnovali projekt Pozdrav Azri te ga predstavili u Saloonu (Berislavić 2020: 37). Prema Berislaviću, Štulić je dao blagoslov za taj projekt, no takva izjava stoji u potpunoj kontradikciji onome što je Štulić kasnije napravio. Sljedeći koncert *Doni budi dobar*, s istovjetnom svrhom, održan je 2000-ih godina u sklopu veće inicijative naziva *25 godina novog vala* (*ibid.*: 37).

Tada je u 2010-ima, a možda i ranije, Štulić pokrenuo svojevrstan linč na sve one koji su izvodili njegovu glazbu uživo, a pogotovo prema tribute glazbenicima. Kako sam tvrdi: „Ne volim tribute bendove, nikakve tribute bendove. Riječ tribute u bukvalnom smislu znači porez, a uvijek sam ja bio taj jedini koji porez plaća.”¹²² Isto tako je zabranio i djelovanje Pozdrava Azri te preko odvjetnika poslao i prijeteću poruku glazbenicima iz benda Fantom slobode (v. [Prilog 5](#)). Neki od njih se bune i nisu zadovoljni Štulićevim postupcima, no prema članku 9. i 10. Zakona kojima se visina naknade uvećava za dvostruko ukoliko se izvedeno glazbeno djelo koristi bez prethodne dozvole, takva zabrana je apsolutna dopustiva. Sankcije nisu usmjerene samo na izvođače već i one koji organiziraju takve koncerte. Razlog tomu jest taj što prema

¹²² [Džoni Štulić: Muzika je jedna od najvažnijih stvari u životu \(Srpanj 2021\)](#).

članku 27., stavak 3., stoji: „Ako se utvrdi da je glazbeno djelo korišteno bez prethodne dozvole, visina naknade utvrđuje se dvostruko od najvećeg iznosa naknade navedene u odgovarajućem tarifnom broju” te „Ako su glazbena djela korištena bez prethodne dozvole (neovlašteno korištenje) i ako je za takvo korištenje predviđena naknada u mjesečnome paušalnom iznosu, smatrat će se da su djela korištena u toku cijeloga mjeseca u kojem je utvrđeno neovlašteno korištenje, bez obzira na broj dana u kojima su stvarno korištena.”

U razgovoru sa sljedećim sugovornikom dobila sam detaljniji uvid u ovaj slučaj. Svim Štulićevim otkazivanjima tribute bendova prethodila je njegova svađa, koju su mnogi mediji predstavljali kao već postojeći sudski spor, s diskografima (Jugotonom pa Croatiom Records) i prikupljačima naknada (SOKOJ-em pa ZAMP-om):

„Johnny Štulić nikada nije ušao u spor s Croatiom Records [tj. Jugotonom, op. a.]. Kad je krenuo raditi vrlo brzo je došao do zamjetnih tiraža, počeo je organizirati turneje nakon debut albuma *Azra*, to je bio game changer, iako je produkcijiski bio vrlo pogrešan. Napravio je tektonske poremećaje na tlu, da se otvorilo sve. U određenom trenutku shvaća da kao organizator svojih koncerata mora plaćati SOKOJ, i učlanio se u SOKOJ, da bi dobivao tantijeme, kao što su svi dobivali, kao što i dobivaju. On organizira sam svoje turneje, svjestan je da izvođenje svojih pjesama mora platiti SOKOJ-u da bi te novce dobio nazad s odmakom od godinu dana. Rekao je ‘Otkazujem punomoć’ i izašao je iz sustava kolektivne zaštite. [...] Ukoliko je osoba u sustavu kolektivne zaštite, ona je zaštićena unutar određenog sustava, koji radi terensku naplatu toga. Terenskom naplatom prosljeđuje novce autorima. [...] Kad izađeš iz sustava kolektivne zaštite, svako izvođenje tog djela moraš direktno dogovarati sa samim autorom. On je to napravio da bi se riješio tereta SOKOJ-a za svoje nastupe. U to vrijeme airplay, koji čini 80% prihoda svakog autora, je bio vrlo mal, bilo je malo radijskih postaja, većina novaca je došla od mehanike. Njemu je mehaniku bilo jednostavno dogovoriti s Jugotonom direktno. U nekom određenom trenutku je mogao reći, ‘nećete isplaćivati SOKOJ-u, isplaćivat ćete meni’. Bitno mu je bilo da se riješi za nastupe, a mehaniku, koja je iznosila 80-90% njegovih prihoda od autorskih prava, bilo mu je bitno da riješi s Jugotonom, ne prvo SOKOJ-u pa njemu, njemu njemu direktno na račun. To je razlog zašto je Johnny izašao iz sustava

s kolektivne zaštite. [...] Ako si ti autor, ZAMP odredi cifru koju plaća određeni radio, radio postaja plaća x, ako su pustili 10 pjesama od Azre, to neće ići na 10 pjesama od Azre, vrijednost toga će se rasporediti sukladno drugim emitiranim košuljicama te će biti zaštita nula, i one ne ulaze. Ako bi se autor prijavio u ovom trenutku, u tom trenutku oni njemu mogu isplatiti, oni to čuvaju u black boxu pet godina. Nakon pet godina taj iznos odlazi dalje, raspoređuje se ostalim pjesama. [...] U trenutku kad bi se sada prijavio, dobio bi zaostatke emitiranja unazad pet godina” (Frane Tomašić, u razgovoru s H. Z.).¹²³

Većina autora smatra da je ono što oni napišu njihovo vlasništvo, što u suštini jest, ali, kao što drugi sugovornik kaže, „nekad imam osjećaj da je njemu [Đorđu Balaševiću] da baš jako ganja lovu; oni su poskidali svu glazbu s YouTubea, sve što su fanovi objavljivali iz ljubavi su pomicali, slično kao što je Štulić napravio, a YouTube je mnogima bio izvor slušanja glazbe” (Tomislav Kraljević, u razgovoru s H. Z.). Štulić zapravo ne bi trebao imati problema s time da tribute bendovi izvode njegovu glazbu ukoliko bi bio dijelom kolektivne zaštite, no pošto nije, pokušava spriječiti njenu bilo kakvu reprodukciju. Ni naredni sugovornik ne podržava ono što je Štulić učinio te komentira: „glorificiraju tebe, i samo tebe, ali ti nećeš, ‘ja neću svirat zato što me vole’, ono neshvaćeni umjetnik. Kom ćeš svirat? Sebi? Pa sviraj sebi. Glazba sama za sebe? Nije poanta” (Davor Keranović, u razgovoru s H. Z.). To je većim dijelom istina, no to je njegovo imovinsko i zakonsko pravo, i baš bi ga zato trebalo sprovoditi. Bez određenog

¹²³ Prema Tomašiću, Štulić je s Jugotonom potpisivao tipizirane ugovore prema kojima je mogao ostvariti 7% zarade od prve, 5% od prodaje te 2% na temelju ekskluziviteta kojim se obvezao da neće u tom periodu izdavati te iste pjesme za druge diskografske kuće, npr. Suzy, PGP, Helidon ili ZKP Ljubljana (Frane Tomašić, u razgovoru s H. Z.). To su bili šestomjesečni ugovori koji su se redovno obnavljali (*ibid.*). U njima stoji da je Jugoton iznajmio studij, platio i dogovorio producenta i ton-majstora, te samim time postao prema zakonskoj definiciji proizvođač fonograma (*ibid.*). Iz tog razloga Johnny Štulić nikada nije mogao podići tužbu protiv Croatia Records, već samo zabraniti glazbenicima da izvode njegovu glazbu. Ipak, početkom kolovoza 2021. pojavio se i novi trenutak kojem je Visoki upravni sud Republike Hrvatske presudio da „Croatia Records 28 godina zarađuje na snimkama koje je otuđila u privatizaciji“ nekadašnjeg Jugotona ([Golema presuda: Croatia Records 28 godina zarađuje na snimkama koje je otuđila u privatizaciji \[Kolovoz 2021\]](#)). U te fonograme ubrajaju se tisuće mastera, počam od Ive Robića, preko Azre i Novih fosila, pa do Bijelog dugmeta (*ibid.*). Ukoliko se nakon, pretpostavljivo, silnih žalbi koje će godinama nastaviti upućivati Croatia Records (prva od njih je Upravnom sudu u Zagrebu, koja je već, navodno, odbijena), ispostavi da ta kuća zapravo nije vlasnik fonograma, postaviti će se pitanje tko jest (*ibid.*). Država ili pak pojedinci, u ovom slučaju, Štulić za svoje pjesme? Protuargument Croatia Records nalazi se u tome da fonogram kao takav termin nastao tek kasnije, stoga se pjesme snimljene na potrošnim magnetofonskim trakama (koje su u ovoj presudi ubrojene u pojam fonograma) ne ubrajaju u procjenu ostavštine Jugotona iz 1993. (*ibid.*). Isto tako, citiram, Igor Svilar, pravni zastupnik Croatia Records navodi: „Također je bitno za istaknuti kako se donesenom presudom ni na koji način ne dira u pravo raspolaganja Croatia Records nad fonogramima, a kako su to neki mediji pogrešno i senzacionalistički naveli temeljem donesenih zaključaka koji nemaju uporišta ni u presudi ni u zakonskim aktima“ (*ibid.*).

istraživanja nije lako odmah ustvrditi koji je cilj pojedinog tribute benda i koga bi zapravo trebalo zabraniti, a komu ostaviti prostora za njegovanje glazbene baštine. Kao što sam spomenula ranije, Pozdrav Azri (a sukladno tomu donekle i Pozdrav novom valu) jest s jedne strane primjer nečasnog korištenja tuđeg rada u svrhu samopromocije, no doseg tog „postignutog uspjeha” je neusporediv s uspjehom originalnog glazbenika. S druge strane, djelovanje Fantoma slobode utjelovljeno je u ljubavi prema toj glazbi, sviranju općenito te stvaranju i održavanju prijateljstva među članovima benda i s publikom, čak i neovisno o tome što i koga izvode (Filip Horvat, u razgovoru s H. Z.).

Na kraju je pravi trošak odavanja počasti nekom (ili oponašanja, ovisno s koje se strane novčića gleda situacija) taj što ipak prijetnja autoritetu originalnih izvođača postoji (ne direktno autoru), pogotovo ako se ispostavi da je reprodukcija originalnog teksta previše vješta (Gregory 2012: 120). Izgleda da su imitacije, kopije i simulakrumi kulturni proizvodi od kojih strahuje ekonomski profit originala jer ispada kako je izvorni tekst vrlo lako zamjenjiv (*ibid.*). Ipak, vjerujem da u slučaju scene kojom se bavim nije riječ o strahu da će netko djela Štulića ili bilo koga od originalnih autora kojima odaju počast izvesti bolje nego oni sami, već se radi o tome da ti isti autori i izvođači žele da publika njihovu glazbu čuje samo i jedino iz njihovih usta i iz njihovih instrumenata. Strahuju da će izgubiti zaradu ukoliko netko to učini umjesto njih, no to je prilično nemoguće. Premda su to manje učestali primjeri, jer se tribute zasniva na glazbama glazbenika koji više nisu živi, posjetitelj koji sluša i voli glazbu nekog umjetnika koji je živ, ali si možda ne može priuštiti visoku cijenu ulaznice za njegov koncert, no za koncert tribute benda može, neće učiniti štetu tom originalnom umjetniku. Dapače, ukoliko je on u sustavu kolektivne zaštite, obožavatelj će ga podržati u vlastitim financijskim okvirima, jer, na kraju krajeva dio profita od koncerta tribute benda ići će i u umjetnikovu blagajnu. Bez obzira na to, tribute bendove se tako konstantno podsjeća na njihov industrijsku i zakonsku marginalnost u odnosu na kreativan rad koji prenose publici (Homan 2018: 175). Ispada kao da su članovi tribute bendova lako zamjenjivi te su njihova vrijednost i kapital nerijetko manji od „gibsonovki ili vox-pojačivača” (*ibid.*). Međutim, tribute glazbenici su ti koji odrađuju sav prljav posao umjetničkog svijeta – ponavljanje turneja i nastupa, čestoput

neugodna priroda odnosa s menadžerima, strateško razmišljanje o prisutnosti na internetu, odnos s publikom uživo (*ibid.*). Zabraniti ih, kao što predlaže Davis (2006), nije rješenje.

Zaključak

Ovaj rad predstavlja pokušaj zahvaćanja i predstavljanja, odnosno etnografiranja¹²⁴ raznovrsnih segmenata tribute bendova i scene unutar svijeta popularne glazbe. U početku sam učinila pregled postojeće literature na tu temu, izvlačeći glavne elemente tribute scene među kojima su:

- s jedne strane problematika oko autentičnosti i imitacije, tj. odnosa originala i reprezentacije tog originala;
- s druge strane poimanje identiteta tribute glazbenika kao radne snage nauštrb umjetničke uloge koju bi glazba kao takva trebala pružati, te s obzirom na muško-ženski nesrazmjer na mikrorazini (tribute scena/glazba uživo) i na makrorazini (popularna glazba u cijelosti/kultura proizvodnje zvukovnih zapisa);
- s treće strane poimanja vremena, tj. igre sjećanja i ekonomije nostalgije zahvaljujući kojima tribute bendovi postoje i koje ujedno i podržavaju, pridonoseći baštinskom i živom muzejskom projektu popularne glazbe.

Kako rad ne bi ostao isključivo na prenošenju i predstavljanju okosnica globalne tribute scene, odlučila sam predstaviti djelovanje lokalne scene vodeći se idejama iz literature te iznimnim doprinosom razmišljanja mojih sugovornika, članova raznovrsnih tribute bendova diljem, ali i izvan Hrvatske. Nisam ni mogla ni htjela izbjeći pitanja koja su se gomilala oko post-yu ogranka domaće tribute scene te odnosa publike i glazbenika prema (jugo)nostalgiji i (jugo)baštini. Tributeom se potvrđuje i utabani kanon domaće rock, napose novovalne glazbe iz 1980-ih. Jer, ne odaje se počast Silvani Armenulić, Miroslavu Iliću ili Lepoj Breni (njoj bar ne na klasičan, „tradicionalan“ način) ili nekome iz domene zabavne glazbe ili cajki, bez obzira na to što je

¹²⁴ Etnografijom se dobiva čitava slika istraživanog. Ona postaje sredstvo identifikacije jer se transkribiranjem glazbe i prevođenjem kultura glazbe (glazbenih kultura) postavlja u nove standarde i novi okvir kako bi pomirilo nesrazmjer između istraživača (obožavatelja) s istraživanih (tribute bendova; usp. Oakes 2005: 354). Etnomuzikologija je dobro upoznata s glazbenom rekonstrukcijom i njenim različitim naličjima, stoga se i istraživanje tribute glazbe pokazalo relevantnim i refleksivnim (*ibid.*: 255).

njihov uspjeh glede prodanih albuma izrazito visok (Beard i Rasmussen 2020: 2). Počevši od originalnog teksta, stvara se tribute, koji postaje sredstvo i pokazatelj baštinizacije glazbi/glazbenika kojima se odaje počast, a zatim potvrđuje kanon; to je niz.

Predstavila sam i različite grane tribute bendova i (pot)kategorije, no svaki od istraživanih bendova sa sobom donosi i dodatne specifičnosti – zašto i koje su intencije njihovog sviranja i pjevanja te na koje sve načine izvode tuđu glazbu. Nadalje, kako se ponekad etnomuzikološka istraživanja muče s pronalaskom „glazbe” (tj. zvukovno konstitutivnih elemenata) u „Glazbi”, odlučila sam načiniti usporednu analizu izvedbi pjesama tri različita EKV tribute benda. Analiza nije stala na „glazbi”, već sam u obzir uzela i kontekst benda kojem odaju počast te kontekst njih samih. Naposljetku, istražila sam i kako je fenomen tributea smješten u zakonsko-pravno te ekonomsko područje popularne glazbe, s fokusom na slučaju Branimira Štulića vs. Azra tribute bendovi.

Premda početna premisa nalaže da su uloga i funkcija tribute bendova uvijek sekundarne u odnosu na primarni, originalni teksta (Homan 2006b: 70), oni iz očitog razloga (samim svojim postojanjem) ispunjavaju kriterije i strategije za stvaranje historijskog poretka popularne glazbe: popisivanje (odabir liste glazbenika kojima će se odavati počast i prenošenje informacija o njima), personalizaciju (predstavljanje osobnog doživljaja života glazbenika kojima se odaje počast), kanonizaciju (stvaranje i potvrđivanje kanonskih pjesama i izvođača-autora popularne glazbe) i posredovanje (probiranje informacija o originalnim glazbenicima) (usp. Thornton 1990: 87). Bitnost tribute bendova očituje se i u tome što svojim izvedbama potpomažu daljnje etabliranje originalne izvedbe kao normativne, one kojoj se sve ostale, naknadne, iznova vraćaju (Gregory 2013: 24).¹²⁵ Još i važnije od toga, tribute bendovi čuvaju vrijednost žive izvedbe kao autentičnog oblička popularne glazbe, usprkos dominacije snimke kao dominantnog polja produciranja i reproduciranja popularne glazbe i otprije, a napose u pandemijsko doba.

¹²⁵ Prema Perkoviću, u svijetu popularne kulture, hijerarhija se stvara antidarvinovski: „prvo je nešto popularno, a onda kasnije, čišćenjem nepotrebnih slojeva marketinga i idolatrije, možda postane kultura” (2011: 150). A tu kulturu potvrđuju i predstavljaju tribute bendovi.

Pored navedenih kriterija za historizaciju popularne glazbe, opetovana kulturna provedba i prerada prošlosti ključni su za razumijevanje današnjice i suvremenog društva u cjelini (Groot 2016: 127). Jer, kako Hennion tvrdi:

„Postavljajući povijest današnjice, popularna kultura urezuje konture povijesti sutrašnjice tako što ‘osjeća’ društvenu atmosferu u svojim najranijim, neoblikovanim fazama; popularna glazba osjeti struju i projicira njenu prvu sliku, puno prije nego što političari shvate njezinu stvarnu prirodu ili pronađu vremena ugušiti je, prije nego što su pronađene riječi kojima bi se ona [popularna kultura] izrazila ili izdala. Popularne pjesme drže ogledalo vlastitog doba u pravom smislu riječi jer mu pružaju prazan zaslon u kojem se odražavaju njegove želje” (1983: 171).

U suštini, ovaj rad bi se mogao shvatiti kao svojevrsna obrana tribute bendova, ali je u svakom slučaju potrebno razumjeti „širi industrijski krajolik” u kojem oni stalno moraju biti na usluzi i opravdavati svoje postojanje (Homan 2006: 13). Kako Homan kaže, „‘samo tribute’ otkriva stav da je takva vrsta muziciranja nedostojna razmatranja” zato što kao (naizgled) apolitični kulturni oblik trguje krivotvorenim željama i izvođača i publike (Homan 2006a: 32). Međutim, jednako je važno pridodati pažnju i ostalim oblicima popularne glazbe koji „predstavljaju, recikliraju i ‘prodaju’ prošlost određenoj publici” (ibid.). Bez obzira na to što tribute glazbenici podržavaju druge glazbenike, naime one koji su svoju popularnost prethodno stekli te potvrdili i/ili potvrđuju upravo zahvaljujući i tributeima, činjenica je da tribute glazbenici nužno ometaju pažnju koju bi inače mogli privući novi glazbenici sa svojim autorskim radom (Meyers 2011: 192). Stoga komentar Mateja Blečića – „možda bolje da pišeš o lokalnim/indie autorskim bendovima” (v. [Prilog 4](#)) – zapravo ukazuje na drugu opciju promatranja popularne glazbe i njene industrije. Odabirom ove teme još jednom je utaban put opetovanom vraćanju prošlosti i pogledu u muzeje popularne glazbe: „izdavanje prigodnih knjiga, filmova i setova; ili doista, širenje tribute bendova” (Meyers 2011: 193). Pisana riječ kojom se interpretiraju fenomeni popularne glazbe jednako utječe na njihovo stvaranje u „stvarnom” svijetu, stoga je potrebno biti refleksivan i upitati se kakva se norma stvara ili kakva se norma održava (ibid.). Za kraj prenijela bih citat sugovornika koji smatram da najviše odjekuje porukom koju i sama podržavam: „Ne, glazba je vrijedna. Vrijedan je taj moment dijeljenja s ljudima, bilo kakva

glazba. Imala dva akorda ili, svejedno je. Glazba je glazba” (Tomislav Malagurski, u razgovoru s H. Z.).

Citirana literatura

- ALEXANDER, Victoria D. 2007. *Sociologija umetnosti*. Beograd: Clio.
- ANDREWS, Travis M. 2019. [What's it like to be a woman in rock today? The question is part of the problem. *The Washington Post*. \(Srpanj 2021\).](#)
- ARNAUTOVIĆ, Jelena. 2020. Networking *Zabavna Muzika: Singers, Festivals, and Estrada*. U: Beard, Danijela Š., i Rasmussen, Ljerka V. *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*. New York: Routledge. 15-24.
- AVDIĆ, Selvedin. [Muzika: Dark Tribute To Lepa Brena. *Žurnal*. \(Srpanj 2021\).](#)
- BAUMANN, Max Peter. 1996. Folk Music Revival: Concepts Between Regression and Emancipation. *The World of Music*. 38(3). 71-86.
- BEARD, Danijela Š., i RASMUSSEN, Ljerka V. 2020. Introduction: Reclaiming the Legacy of Yugoslav Popular Music. U: Beard, Danijela Š., i Rasmussen, Ljerka V. *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*. New York: Routledge. 1-13.
- BEDIĆ, Leonora. 2018. [Pitali smo promotore zašto ima toliko tribute koncerata. *Muzika.HR*. \(Srpanj 2021\).](#)
- BENNETT, Andy (2006): Even better than the real thing? Understanding the tribute band phenomenon, u: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 32-44.
- BENNETT, Andy, i JANSSEN, Susanne. 2016. Popular Music, Cultural Memory, and Heritage. *Popular Music and Society*. 39(1). 1-7.
- BERISLAVIĆ, Matija. 2020. *Transformacija rock glazbe kao dio općih kretanja u hrvatskoj popularnoj kulturi (1985-2005)*. Diplomski rad. Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za povijest.
- BITHELL, Caroline, i HILL, Juniper. 2014. An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change. U: Bithell, Caroline, i Hill, Juniper (ur.). *The Oxford Handbook of Music Revival*. New York: Oxford University Press. 3-42.
- BIZINECHE, Liliana. 2015. The Reverence of a Lyrical Singer to the Traditional Romanian Music. *Performing Arts*. 57(2). 67-72.
- BOURDIEU, Pierre. 1984. *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.

- CERIBAŠIĆ, Naila. 1994. Norma i individuacija u desetračkim napjevima s područja Slavonije. *Narodna umjetnost*. 31(1). 145-282.
- COVACH, John. 2003. Pangs of History in Late 1970s New-Wave Rock. U: Moore, Allan F. (ur.). *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 173-195.
- CROWDY, Denis. 2006. Tribute Without Attribution: Kopikat, Covers and Copyright in Papua New Guinea. U: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 229-240.
- ČAVRAG, Borna. 2005. [Dečki, vrijeme je za penziju. Muzika.HR. \(Kolovoz 2021\)](#).
- DAVIS, Brent Giles. 2006. Identity Theft: Tribute Bands, Grand Rights, and Dramatico-Musical Performances. *Cardozo Arts i Entertainment Law Journal*. 24(2). 845-882.
- DENORA, Tia. 1999. Music as a Technology of the Self. *Poetics*, 27(1). 31-56.
- DENORA, Tia. 2006. Music and Self-Identity. U: Bennet, Andy, Shank, Barry, i Toynbee, Jason (ur.). *Popular Music Studies Reader*. New York – London: Routledge, 141-147.
- DRAŠČIĆ, Željko. 2006. [Kome trebaju tribute bendovi? Muzika.HR. \(Srpanj 2021\)](#).
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich. 1979. *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Wilhemshaven: Heinrichshofen.
- FIRTH, Simon, i Mc, Robbie, Angela. 1978. *Rock and Sexuality*. U: Firth, Simon, i Goodwin, Andrew (ur.). 1990. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Routledge. 317-332.
- FISKE, J. 1992. The Cultural Economy of Fandom. U: Lewis, Lisa A. (ur.). *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. London: Routledge.
- GLIGO, Nikša. 1996. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*. Zagreb: MIC. IX-X.
- GRAHAM, Brian, i HOWARD, Peter. 2008. Introduction: Heritage and Identity. U: Graham, Brian, i Howard, Peter (ur.). *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited.
- GREGORY, Georgina. 2012. *Send in the Clones: A Cultural Study of the Tribute Band*. Sheffield: Equinox Publishing Ltd.
- GREGORY, Georgina. 2013. Transgender Tribute Bands and the Subversion of Male Rites of Passage through the Performance of Heavy Metal Music. *Journal for Cultural Research*. 17(1). 21-36.

- GRIFFITHS, Dai. 2003. From Lyrics To Anti-Lyrics: Analyzing the Words in Pop Song. U: Moore, Allan F. (ur.). *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 39-59.
- GROOT, Jerome de. 2016. Recycling Culture and Re-Enactment/Cultural Re-Enactment. U: *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. New York: Routledge. 124-132.
- HAANSTAD, Eric J. 2015. Urban Simulations and Soundscapes of a Thai Beatles Tribute Band. *Rock Music Studies*. 3(3). 281-299.
- HENNION, Antoine. 1983. The Production of Success: An Antimusicology of the Pop Song. U: Firth, Simon, i Goodwin, Andrew. 1990. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Routledge. 154-171.
- HIRSCH, Paul M. 1972. Processing Fads and Fashions: An Organization-Set Analysis of Cultural Industry Systems. U: Firth, Simon, i Goodwin, Andrew. 1990. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Routledge. 105-116.
- HOEVEN, Arno van der. 2014. *Popular Music Memories: Places and Practices of Popular Music Heritage, Memory and Cultural Identity*. Rotterdam: ERMeCC.
- HOMAN, Shane. 2006. Introduction. U: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 1-18.
- HOMAN, Shane. 2006a. 'You've Got To Carry That Weight': Tribute Acts in The Entertainment Supermarket. U: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 32-51.
- HOMAN, Shane. 2006b. The Beatles live in Moscow, 1982: Tribute Audiences, Music History And Memory. U: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 67-80.
- HOMAN, Shane. 2018. 'Knowledge of Beatles Songs and McCartney Parts Essential': Tribute Acts, the Music Industries and the Value of the Heritage. U: Baker, Sarah, Strong, Catherine, Istvandy, Lauren, i Cantillon, Zelmarie. *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. New York: Routledge. 32-62.
- JOHNSON, Bruce. 2018. Problematising Popular Music History in the Context of Heritage And Memory. U: Baker, Sarah, Strong, Catherine, Istvandy, Lauren, i Cantillon, Zelmarie. *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. New York: Routledge. 13-25.
- KNEŽEVIĆ, Zorislav. 2003. [U petak u Pauku veliki Black Sabbath party. Muzika.HR. \(Srpanj 2021\)](#).

- KOSTELNIK, Branko. 2020. Jugoton: From State Recording Giant to Alternative Producer of Yugoslav New Wave. U: Beard, Danijela Š., i Rasmussen, Ljerka V. *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*. New York: Routledge. 75-88.
- LONG, Paula. 2018. What Is Popular Music Cultural Heritage? U: Baker, Sarah, Strong, Catherine, Istvandy, Lauren, i Cantillon, Zelmarie. *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. New York: Routledge. 121-133.
- MARTIĆ, Eva. 2006. [Brain Holidays: "U Hrvatskoj ljudi slabo poznaju reggae". Muzika.HR. \(Srpanj 2021\).](#)
- MARUYAMA, Keiji, i HOSOKAWA, Shuhei. 2009. Yearning for Eleki: On Ventures Tribute Bands in Japan. U: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 151-165.
- MCRORBIE, Angela. 1980. Settling Account with Subcultures: A Feminist Critique. U: Firth, Simon, i Goodwin, Andrew. 1990. *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. New York: Routledge. 55-67.
- MEDIĆ, Ivana. 2020. The Aesthetics of Music Videos in Yugoslav Rock Music: Josipa Lisac, EKV, Rambo Amadeus. U: Beard, Danijela Š., i Rasmussen, Ljerka V. *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*. New York: Routledge. 99-110.
- MERRIAM, Alan. 1964. *The Anthropology of Music*. Illinois: Northwestern University Press.
- MEYERS, John Paul. 2011. *"Rock and Roll Never Forgets": Memory, History and Performance in the Tribute Band Scene*. Doktorski rad. Philadelphia, University of Pennsylvania.
- MEYERS, John Paul. 2015. Still Like That Old Time Rock and Roll: Tribute Bands and Historical Consciousness in Popular Music. *Ethnomusicology*. 59(1). 61-81.
- MEYERS, John Paul. 2015a. The Beatles in Buenos Aires, Muse in Mexico City: Tribute Bands and the Global Consumption of Rock Music. *Ethnomusicology Forum*. 24(3). 329-348.
- MIDDLETON, Richard, i MANUEL, Peter. 2001. [Popular Music. Grove Music Online. \(Srpanj 2021\).](#)
- MILIČEVIĆ, Ema, i ZDUNIĆ, Hana. 2019. Na koži Balkan istetoviran: *Upisivanje zagrebačkih narodnjačkih klubova u diskurs o „cajkama” kroz etnografiju njihovih glazbenih izvedbi*. Seminarski rad. Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu. Odsjek za muzikologiju.
- MILIČEVIĆ, Mislav. 2018. [Zašto najveći izvođači zaobilaze Hrvatsku \(ili dolaze prekasno\)? Muzika.HR. \(Srpanj 2021\).](#)

- MITCHELL, Tony. 2006. *Tian ci - Faye Wong and English Songs in the Cantopop and Mandapop Repertoire*. U: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 215-228.
- MORROW, Guy. 2006. Selling out Or Buying in? The Dual Career of the Original and Cover Band Musician. U: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 182-197.
- MUTSAERS, Lutgard. 2006. 'Somke Gets in Your Ears': The Marlboro Flashback Tour as Agent of Change in The Netherlands. U: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 135-150.
- NEIL, John. 2006. The Music Goes on and on and on ... and on – Popular Music's Affective Franchise. U: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 83-102.
- OAKES, Jason Lee. 2005. *Losers, Punks, and Queers (and Elvii too): Identification and "Identity" at New York City Music Tribute Events*. Doktorski rad. New York, Columbia University.
- OAKES, Jason Lee. 2006. All the King's Elvii: Identifying With Elvis Through Musical Tribute. U: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 166-181.
- PERKOVIĆ, Ante. 2011. *Sedma republika: Pop kultura u YU raspadu*. Zagreb: Novi liber.
- PRIOR, Nick. 2015. Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond. *Cultural Sociology*. 5(1). 121-138.
- PUHOVSKI, Dina. 2010. „Čudni plodovi“: *Glas u popularnoj glazbi*. Diplomski rad. Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za muzikologiju.
- RONSTRÖM, Owe. 2014. Traditional Music, Heritage Music. U: BITHELL, Caroline, i HILL, Juniper (ur.). *The Oxford Handbook of Music Revival*. New York: Oxford University Press. 43-59.
- RUDAR, Željka. 2005. [Tribute to AC/DC i Deep Purple u Boogaloo klubu. Muzika.HR. \(Srpanj 2021\)](#).
- RUPP, Leila J., TAYLOR, Verta, i SHAPIRO, Eve Ilana. 2010. Drag Queens and Drag Kings: The Difference Gender Makes. *Sexualities*. 13 (3). 275–294.
- SCHWARTZ, Hillel. 2014. *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Fascimiles*. New York: Zone Books.

- SHUKER, Roy. 1994. 'What's Goin' On?': Popular Culture, Popular Music, and Media Literacy. U: SHUKER, Roy (ur.). *Understanding Popular Music*. London: Routledge. 1-23.
- TESSLER, Holly. 2006. Roses and Rotten Tomatoes: A Case Study of Liverpool's Mathew Street Festival and the Contested Spaces of Cultural Redevelopment. U: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 52-66.
- THORNTON, Sarah. 1990. Strategies for Reconstructing the Popular Past. *Popular Music*. 9(1). 87-95.
- TIKVEŠA, Amer. 2019. [EKV-ova lirika slutnje. *Prometej*. \(Srpanj 2021\)](#).
- VESIĆ, Dušan. 2018. *Magi – Kao da je nekad bilo*. Beograd: Laguna.
- WALSER, Robert. 2003. Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances. U: Moore, Allan F. (ur.). *Analyzing Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press. 16-38.
- WEINSTEIN Deena. 2010. Appreciating Cover Songs: Stereophony. U: Plaskete, George (ur.). 2010. *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. Surrey: Ashgate Publishing Limited. 243-251.
- WHEELER, Jesse Samba. 2006. 'Toca Raul! Praise singers on BRazil's central plateau. U: Homan, Shane (ur.): *Access All Eras – Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press. 198-213.

Prilozi

Prilog 1 – Grane i (pot)kategorije domaćih tribute bendova

U sljedećoj tablici prikazana je podjela tribute bendova s čijim sam članovima provela intervju. Bendovima koji više nisu aktivni dodan je znak [+], dok znak [/] upućuje na nedostatak informacija, odnosno podatke do kojih nisam uspjela doći.

(Pot)kategorije	Grane		
	imitacijska	stilsko-atmosferična	srodne imitacije
posveta od pet zvjezdica	The Croatian Pink Floyd Show	[/]	[/]
reverence ili „zvuči-kao“ bend	Brain Holidays	IQV – EKV Tribute Band	[/]
	EKV tribute by Kizo & Emma	Fantom slobode [+]	
	Steiner EKV Tribute Band	Muzičari koji piju	
	Valerija/Tina/Zdenka + Blues Company Band	Neki novi klinici	
		Snowblind/Big Rock/Paranoid	
Wanted Men			
najbolje iz oba svijeta ili „izgledaju-i-zvuče-kao“ bendovi	Cassandra at the well	[/]	Duo Joker [ABBA, Dolly Parton & Kenny Rogers te mjuzikli s Broadwayja]
sveznalice ili „dizalice svih zanata“	[/]	Kurvini sinovi [+]	Pozdrav novom valu [tribute glazbenom stilu]
		Pozdrav Azri [+]	Rock Masters [tribute više umjetnika]
neorganski tribute		[/]	<i>S ljubavlju, Janis</i> [+] [tribute kao umjetnički koncept; mjuzikl]

Prilog 2 – Popis tribute bendova iz Hrvatske i onih koju su nastupali u Hrvatskoj

Bendovima s čijim sam članovima provela intervju dodan je znak [+]. Znak ["] označava ponavljanje informacija za bendove koje sam jednom navela..

Originalni bend	Tribute bend	Napomena	Grana: (pot)kategorija	Lokacija
Azra	Azra tribute by Njake & friends	bivši Azra tribute bend Između krajnosti	imitacijska: najbolje iz oba svijeta ili „izgleda-i-zvuči-kao“ bend	Zadar
	Fantom slobode [†][+]	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Čakovec
	Kurvini sinovi [†][+]	sadašnji Pozdrav novom valu	stilsko-atmosferična: sveznalice ili „dizalice svih zanata“	Zagreb
	Pozdrav Azri [†][+]	sadašnji Pozdrav novom valu	stilsko-atmosferična: sveznalice ili „dizalice svih zanata“	Zagreb
Bijelo Dugme	Pastiri	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Čakovec
Dino Dvornik	Dino Dvornik Tribute Band	[/]	stilsko-atmosferična: sveznalice ili „dizalice svih zanata“	Zagreb
Đorđe Balašević	Neki novi klinici	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Zagreb
	(ne)normalni	autorski bend	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Beograd (Srbija)
EKV	Deca iz vode	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Beograd (Srbija)
	EKV tribute by Kizo & Emma [+]	Zoran Stojanović Kizo & Emma	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Zagreb
	IQV – EKV Tribute Band [+]	[/]	imitacijska: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Ruma (Srbija)
	Steiner EKV Tribute Band [+]	[/]	imitacijska: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Čakovec

Haustor	Haustor & Idoli tribute	[/]	[/]	[/]
	(ne)normalni	["]	["]	["]
Idoli	Haustor & Idoli tribute	[/]	[/]	[/]
	(ne)normalni	["]	["]	["]
Riblja čorba	Mužičari koji piju [+]	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Čakovec
Šarlo akrobata	Lagana sreda	autorski bend	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Beograd (Srbija)
Novi val	Dvajst do asa	cover bend	srodne imitacije: sveznalice ili „dizalice svih zanata“	Zagreb
	Pozdrav novom valu [+]	[/]	srodne imitacije: sveznalice ili „dizalice svih zanata“	Zagreb
ABBA	ABBA Real Tribute Band	[/]	srodne imitacije: sveznalice ili „dizalice svih zanata“	Beograd (Srbija)
	Duo Joker [+]	[/]		Zagreb / Cipar
AC/DC	Ballbreakers	[/]	imitacijska: najbolje iz oba svijeta ili „izgleda-i-zvuči-kao” bend	Zagreb
Alice in Chains	Elvis In Chains	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb
	Sunshine	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb
Amy Winehouse	Amy's House	[/]	imitacijska: posveta od pet zvjezdica	Beograd (Srbija)
Arctic Monkeys	Spastic Monkeys – Arctic Monkeys Tribute Band	[/]	imitacijska: posveta od pet zvjezdica	Rim (Italija)
Aretha Franklin	Petra Antolić	autorska + cover glazba	srodne imitacije: sveznalice ili „dizalice svih zanata“	Zagreb
Audioslave	Broken City	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb

The Beatles	Help! A Beatles Tribute	[/]	imitacijska: posveta od pet zvjezdica	Ljubljana (Slovenija)
Black Sabbath	Snowblind → Big Rock → Paronid [+]	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb
	Out Of The Void	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb
Bob Marley	Brain Holidays [+]	autorski bend	imitacijska: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb
	One Dread	autorski bend	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb
Cranberries	Agape4Dolores	[/]	imitacijska: najbolje iz oba svijeta ili „izgleda-i-zvuči-kao” bend	Zagreb
Cream	Rock Masters [+]	članovi bendova Time, Nirvana, Parni valjak, Aerodrom, Majke	srodne imitacije: sveznalice ili „dizalice svih zanata“	Zagreb
Creedence Clearwater	Creedence Clearwater Reborn – CCR Tribute Band	[/]	imitacijska: najbolje iz oba svijeta ili „izgleda-i-zvuči-kao” bend	Budimpešta (Mađarska)
	River Travelling Band	[/]	[/]	Rijeka
Dolly Parton & Kenny Rogers	Duo Joker [+]	[“]	[“]	[“]
The Doors	Cassandra at the Well [+]	[/]	imitacijska: najbolje iz oba svijeta ili „izgleda-i-zvuči-kao” bend	Zagreb
	Crystal Ship – The Doors Tribute Band	[/]	imitacijska: najbolje iz oba svijeta ili „izgleda-i-zvuči-kao” bend	Zagreb
	The Doors Experience	[/]	imitacijska: najbolje iz oba svijeta ili „izgleda-i-zvuči-kao” bend	Austrija

Elvis Presley	Johnny & his Rockin' Tunes	rockabilly bend	imitacijska: najbolje iz oba svijeta ili „izgleda-i-zvuči-kao“ bend	Zagreb
	Rok Ferengja & Rok'n'Band	[/]	imitacijska: najbolje iz oba svijeta ili „izgleda-i-zvuči-kao“ bend	Slovenija
Guns 'N' Roses	Haze	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Zagreb
	Sucker train blues	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Zagreb
Iron Maiden	Made In Iron	[/]	imitacijska: najbolje iz oba svijeta ili „izgleda-i-zvuči-kao“ bend	Zagreb
James Brown	James Brown Tribute Belgrade	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Beograd
Janis Joplin	Valerija Nikolovska Petra Antolić Lela Kaplowitz Tina Kresnik Zdenka Kovačićek [+]	uvijek u pratnji Blues Company benda (članovi: Branimir Bogunović - Pif git/vok, Tomas Krkač bas/vok, Krešo Randić bubnjevi i Danko Krznarić klavijature/vok)	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Zagreb
Jimi Hendrix	Grupa Stop	autorski bend	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Zagreb
	Rock Masters [+]	["]	["]	["]
Johnny Cash	Wanted Men [+]	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Zagreb
Joy Division	Interzone	autorski bend	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao“ bend	Zagreb
Kiss	Kiss Forever Band	[/]	imitacijska: posveta od pet zvjezdica	Mađarska
Led Zeppelin	Rock Masters & Ervin Baučić [+]	["]	["]	["]

Linkin Park	Piknik Park – Linkin Park Tribute Band	[/]	imitacijska: posveta od pet zvjezdica	Mađarska
Lynyrd Skynyrd	Southern Crowd	[/]	imitacijski: reverence ili „zvuči-kao” bend	Varaždin
Megadeath	Megadeath Tribute	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Beograd (Srbija)
Misfits	Famous Monsters	[/]	imitacijska: posveta od pet zvjezdica	Nizozemska
Metallica	Inciter	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb
Motörhead	Motörqueens	[/]	imitacijska: transrodni tribute	Italija
Muse	Musaic	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Čakovec
Nick Cave	Cave Dogs	[/]	imitacijska: posveta od pet zvjezdica	Beograd (Srbija)
Nirvana	Altera	autorski bend	imitacijska: transrodni tribute	Zagreb
	Chris Ian & Panga	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb
Pantera	Strength – Pantera Experience	[/]	imitacijska: posveta od pet zvjezdica	Zagreb
Pearl Jam	Jeremy's Alive	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb
	Pearl Jam Project	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Slovenija
Pink Floyd	Croatian Pink Floyd Show [+]	[/]	imitacijska: posveta od pet zvjezdica	Karlovac
Prodigy	Smells Like 90's by Tomi Phantasma	autorska glazba	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb
Rage Against the Machine	Chiapas RATM tribute band	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Beograd (Srbija)
Rammstein	Kein Engel – Rammstein Tribute Band	[/]	imitacijska: posveta od pet zvjezdica	Bjelovar

Red Hot Chili Peppers	One Big Mob – Red Hot Chili Peppers Tribute Band	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Čakovec
	Red Hot Chili Peppers Real Tribute	[/]	imitacijska: posveta od pet zvjezdica	Vojvodina (Srbija)
The Rolling Stones	Odron	[/]	imitacijska: najbolje iz oba svijeta ili „izgleda-i-zvuči-kao” bend	Zagreb
Sex Pistols	Projekt Trnsko	cover Punk/New Wave Band iz "Stare Škole"	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb
Stevie Ray Vaughn	Ašpergerov sindrom	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Zagreb
The Queen	Queen Real Tribute	[/]	imitacijska: posveta od pet zvjezdica	Beograd (Srbija)
Queen of the Stone Age	Kvinski Jones: Tribute To Queens Of The Stone Age	[/]	stilsko-atmosferična: reverence ili „zvuči-kao” bend	Dubrovnik

Prilog 3 – Popis sugovornica i sugovornika u provedenim intervjuima

Intervjui provedeni putem tekstovnih poruka ili preko elektroničke pošte označeni su zvjezdicom [*].


Sugovornik/ica	Datum	Spol/rod	Tribute bend		Autorski bend	Uloga
Aničić, Teo	12. 11. 2020.	M	Obba-Obba, Brain Holidays Tribute to Bob Marley	Bob Marley	Bezdan [+], Brain Holidays, Nezahvalnici	gitarist, pjevač, autor, aranžer, audioproducent
Baranić, Kristijan	6. 12. 2020.	M	Steiner	Ekatarina Velika	Vitamin B [+], Ograda [+],	pjevač, gitarist, klavijaturist, autor

Blečić, Matej	15. 11. 2020.	M	[/]	[/]	Ectratis	autor
Garašić, Davor [*]	12. 11. 2020.	M	[/]	[/]	Sufosia	samostalni autor, umjetnik-izvođač (gitarist, pjevač), cover glazbenik
Horvat, Filip, Pongrac, Petar, Pongrac, Emil [izgubljena snimka]	11. 12. 2020.	M	Fantom slobode [†]	Azra	[/]	pjevač, gitarist, basist
Keranović, Davor	27. 11. 2020.	M	Paranoid [†]	Black Sabbath	Grupa Lucky Day	samostalni autor, umjetnik-izvođač (pjevač, bubnjar), cover glazbenik
Kovačićek, Zdenka	14. 12. 2020.	Ž	[/] Valerija/Tina/Zdenka + Blues Company Band	Janis Joplin	[/]	samostalna umjetnica-izvođačica (pjevačica)
Kraljević, Tomislav	13. 11. 2020.	M	Neki novi klinici	Đorđe Balašević	[/]	pjevač
Kresnik, Tina [izgubljena snimka]	13. 12. 2020.	Ž	[/] Valerija/Tina/Zdenka + Blues Company Band	Janis Joplin	Parni valjak	samostalna umjetnica-izvođačica (pjevačica)
Krištofić, Srećko	6. 12. 2020.	M	Muzičari koji piju	Riblja čorba	4Face, Like Father Like Son	gitarist, pjevač, autor
Krkač, Tomas [*]	22. 12. 2020. – 15. 6. 2021.	M	[/] Rock Masters	Cream, Jimi Hendrix, Led Zeppelin	Nirvana [†], Telefon Blues Band, Rock Masters	basist, glazbeni producent
Malagurski, Tomislav	4. 11. 2020.	M	Wanted Men	Johnny Cash	[/]	samostalni umjetnik-izvođač i autor (pjevač, gitarist)
Majda, Tomo [izgubljena]	16. 11. 2020.	M	[†]	Azra	[/]	pjevač, gitarist

snimka]						
Mlinar, Vatroslav i Šeler, Goran	22. 5. 2020.	M	Kurvini sinovi [+], Pozdrav novom valu	Azra, jugoslavenski novi val	[/]	samostalni umjetnici-izvođači te autori (saksofonist i pjevač, gitarist)
Nikolovska, Valerija [izgubljena snimka]	13. 12. 2020.	Ž	Valerija/Tina/Zdenka + Blues Company Band	Janis Joplin	[/]	samostalna umjetnica-izvođačica (pjevačica)
Pejčić, Bojan [*]	14. 5. 2020.	M	IQV	Ekatarina Velika	[/]	pjevač
Radus, Milan	27. 11. 2020.	M	Cassandra at the well	The Doors	[/]	bubnjar
Stojanović, Zoran, Kizo [*]	1. 12. 2020.	M	Kizo & Emma	Ekatarina Velika	Kawasaki 3p; Abraxas; Housepainters; Veliki bijeli slon; Zabranjeno pušenje	samostalni autor te umjetnik-izvođač (gitarist, pjevač)
Tomašić, Frane	17. 12. 2020.	M	[/]	[/]	[/]	Croatia Records, odvjetnik
Vranješević, Snježana [*]	13. 11. 2020.	Ž	Duo Joker	Dolly Parton, Kenny Rogers, ABBA	[/]	pjevačica
Vuković, David	12. 11. 2020.	M	The Croatian Pink Floyd Show	Pink Floyd	[/]	cover glazbenik (gitarist)
Odvjetnica [*]	4. 6. 2021.	Ž	[/]	[/]	[/]	[/]
Odvjetnik	21. 5. 2021.	M	[/]	[/]	[/]	[/]

Prilog 4 – Objava u grupi *Burza glazbenika* na Facebooku

7/17/2021 Burza glazbenika · pozdrav svima dragi ljudi | Facebook



Burza glazbenika
Javno grupa · 10,7 tis. članova

Informacije Rasprava Obavijesti Sobe Teme Članovi Više

Hana Zdunić Autor
10. studenoga 2020.
pozdrav svima dragi ljudi 🙌
nadam se da je okej što ovo ovdje pišem, no molila bih vas za pomoć 🙏
studentica sam završne godine Etnomuzikologije i pišem diplomski o tribute bendovima u Zagrebu (možebitno i šire) te sam u potrazi za live/online intervjuima/razgovorima s onima koji imaju iskustva u tom glazbenom svijetu
ako ste zainteresirani, voljni i željni, bila bih vam zahvalna kad biste ostavili komentar ili pak uputili poruku u inbox da malo diskutiramo o toj temi
svima sve najbolje 🙌
P. S. "dodatak objavi" ako netko i ima bilo kakav komentar na tu temu, neka bude slobodan izraziti svoje mišljenje, dapače 🙌

33 komentara · Jedanput podijeljeno

Svidi mi se · Komentar · Podijeli

Dekoracije Za Trafostanice
https://www.facebook.com/groups/burza-glazbenika/posts/3328514337271919

7/17/2021 Burza glazbenika · pozdrav svima dragi ljudi | Facebook

Hana Zdunić Autor
Dekoracije Za Trafostanice super hvala ti 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Napišite javni odgovor...

Srjezana Vranjesević
Tribute to Dolly Parton and Kenny Rogers, također i tribute to ABBA, htjela sam ti poslati zahtjev za prijateljstvo, ali kaže da ne može. Posalji ti meni, ili poruku u inbox.
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Hana Zdunić Autor
Srjezana Vranjesević jesam 🙌🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Napišite javni odgovor...

Irma Bulaja
Mozes probat upisat "tribute" u search na fejsu, suzit pretragu na evente, i tako nac bendove i javit im se direktno na njihovu fb stranicu ili mesto 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

3 odgovora

Davorin Siladi
ne sviram u tribute bendu ali bi volio dat komentat o tom... pa ako se to racuna, slobodno se javi 🙌🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Hana Zdunić Autor
Svakako 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Napišite javni odgovor...

Tomo Majda
Javi se
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Hana Zdunić Autor
Tomo Majda 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Napišite javni odgovor...

Narcis Vojniković
Slobodno se javi s pitanjima 🙌

https://www.facebook.com/groups/burza-glazbenika/posts/3328514337271919

7/17/2021 Burza glazbenika · pozdrav svima dragi ljudi | Facebook

Hana Zdunić Autor
Narcis Vojniković hoću, hvala!
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Napišite javni odgovor...

Leo Baltazar
Ivan Smud je u jednom od najboljih tributea ikad 🙌🙌
I jako pametan i dobar lik, vjerujem da ima stogod pametno reći na tu temu, a i znam da voli pomoći 🙌
(A i folirat se pred kamerom) 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Hana Zdunić Autor
Leo Baltazar hvala na preporuci 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Leo Baltazar
Hana Zdunić sa zadovoljstvom 🙌🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Napišite javni odgovor...

Alen Višković
Davor Garašić je ekspert za to polje... 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Hana Zdunić Autor
Alen Višković 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Napišite javni odgovor...

Zdravko Lovrić
čudno 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Darko Vuković
Ja bih eventualno postavio pitanje na obrani 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Teo Aničić
Sviram vec godinama tribute Bob Marleyu sa bendom Brain Holidays koji su inace i autorski bend ali ako te zanima ovaj dio o tributeu mozes razgovarat samnom ili cu te povezati sa osnivacem benda 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Hana Zdunić Autor

https://www.facebook.com/groups/burza-glazbenika/posts/3328514337271919

7/17/2021 Burza glazbenika · pozdrav svima dragi ljudi | Facebook

Napišite javni odgovor...

Aleksandar Antonić
Zamislili pitanje za tribute bend.
Kako se pripremate za probe?
"Pa,svaki skine na netu svoju dionicu i onda se nademo i probamo"
Hm. Zanimljivo 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Zdravko Lovrić
ne zaboravi-
https://www.amazon.com/Spook.../dp/B07XVCJM1/ref=sr_1_5...
AMAZON.COM
Rockstar 90s Heavy Metal
Rocker Costume with Wig... 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Rudica Maraković
Nemaju više ideja za diplomske radove 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Ovo Nisamja
Ako zelis, mogu te spojiti sa kolegom s akademije Vladimirom Jevickim koji je svojevremeno vodio Megadeth tribjut, a sada su autorski bend (ChaosAddict), sa kolegom s akademije Vedranom Ceecljom koji vodi Metalika tribjut (Inciter) i s kolegom Vjekoslavom Cujkorn koji vise ne svira, ali je svojevremeno vodio najjaci Pantera tribjut na ovim prostorima NewFoundPower. On nema FB jer misli da je to glupo.
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Hana Zdunić Autor
Ovo Nisamja bilo bi super, hvala 🙌
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Milan Radas
U Zagrebu postoji velik broj tribute bandova. Ima odličnih ali ima i onih koji nebi trebali uopće dodavati tribute u naziv banda. Ako te interesira introspektiva, kontaktiraj me preko messingera ili na telefon 095/3500-871.
Svidi mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.

Hana Zdunić Autor
Milan Radas hoću, zahvaljujem!

https://www.facebook.com/groups/burza-glazbenika/posts/3328514337271919

7/17/2021

Burza glazbenika : pozdrav svima dragi ljudi | Facebook



Josip Joja Suić
Jel se računaju i cover bandovi, ili baš ciljaš na tribute bendove u smislu da sviraju samo i isključivo pjesme jednog benda, zvuče i izgledaju isto?

Svida mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.



Hana Zdunić · Autor

Josip Joja Suić pošto i sama pokušavam doći (ali ne i stati na tome) do neke definicije i značenja tributea na našim prostorima, kao i kakvih oblika sve ima, za sad doneke uzimam u obzir i sferu covera!

Svida mi se · Odgovor · Podijeli · 35 tj.



Matej Bleic

Možda bolje da pišeš o lokalnim/indie autorskim bendovima jer suđeci po svemu postaju (ili su već postali) endemska vrsta 🤔

Super · Odgovor · Podijeli · 35 tj.



Napišite javni komentar...



<https://www.facebook.com/groups/burza-glazbenika/posts/3328514337271919>

5/5

Prilog 5 – Objava na Facebook stranici benda Fantom slobode o zabrani sviranja Azre



Prilog 6 – Popis poveznica na analizirane izvedbe EKV tribute bendova



[IQV \(EKV Tribute Band\) – Grad \(Srpanj 2021\).](#)



[Kizo & EMMA - Ovo je zemlja za nas – EKV \(Srpanj 2021\).](#)



[Steiner EKV tribute 7 dana \(Srpanj 2021\).](#)