



MUZIKA, MAŠINA I OTKRIVANJE: AI STVARALAŠTVO IZMEĐU GESTELLA I ALETHEIA

Esej

Zoran Grbić

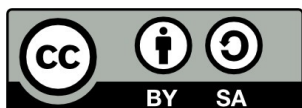
Nezavisni istraživač
zorangrbic@gmail.com

Uvod

Negde u poslednjih trideset godina, muzika je prestala da se dešava. Ona se ponavlja. Početkom dvadesetprvog veka formirao se zvuk koji je nastavak prethodnih decenija i takav je, uz male izmene, ostao do danas. Ne postoji više muzika dekada, kakva je postojala ranije. U savremenom muzici postoji mnogo mikro-žanrova, a neki od tih žanrova su vezani za platforme na kojima se pojavljuju. Glavni uzrok za to je nova muzička industrija koja, kao i mnoge druge industrije u savremenom svetu, traži instant rešenja i brzi obrt kapitala. Modernom stvaraocu ta situacija ne smeta. Savremenom čoveku takođe odgovara malo rada, laka rešenja i brzi novac, i zbog toga su muzičari prigrlili svu savremenu muzičku tehnologiju koja im pomaže u tome. Muzika je tako postala fabrika, sa velikom pokretnom trakom na kojoj radnici rutinski rade samo da bi željenoj publici što pre isporučili robu – savremenu muziku.

U istom istorijskom trenutku, pojavio se AI. Veštačka inteligencija, AI botovi, AI čet, AI mašine – zovu ga raznim imenima. U ovom radu zvaću ga onako kako ga i inače zovem – "robot". Svi drugi nazivi deluju bezlično, hladno. "Orvelovski" i tehnološki, očišćeni od emocija. "Robot" je nekako više ljudski i prijemčiviji. Navikli smo već na to ime u literaturi i filmovima, vremenom se odomaćio i dobio emociju. Svi ti izmišljeni roboti su u sebi imali ono što "AI" danas ima – veštačku inteligenciju, a današnji "AI" je nekako "verbalni robot". Veštačka inteligencija koja nema telo, ali je i dalje robot.

Roboti dakle, su najmoderniji proizvod digitalne ere, nešto za šta se tvrdi da će



umnogome odrediti budućnost civilizacije. Pa ipak, oni su nešto što kreativnost i umetnost može da vrati tamo gde su oduvek bili – kod umetnika, van muzičkih fabričkih hala i pogona industrije.

Paradoks je u tome što takvi roboti dolaze u istorijskom trenutku kad je Gestell¹ na svom vrhuncu – u vremenu kad je sve roba, kad se na sve gleda kao na potencijal za prodaju, kad umetnost više nije važna zbog ljudskog, unutrašnjeg osećaja kojeg izaziva, nego zbog cene koju može da dostigne prodajom. U vremenu kad se kreativnost ne meri umetničkom vrednošću, nego cenom koju je neko platio da to delo dobije. Roboti, ako se u kreaciji pažljivo i sa razumevanjem koriste, mogu da postanu nešto što vodi otkrivanju, a ne proizvodnji umetničkih dela.

Ovaj esej će ispitati taj paradoks kroz analizu "AI muzike" - koja bi trebalo da je tehnološka - i moderne muzičke industrije koja je zaboravila na proces otkrivanja muzike i prepustila kreativnost proizvodnji.

Muzička industrija kao čisti Gestell

"Veštačka" AI muzika nije došla na neko zdravo muzičko tkivo koga bi napala. To ne bi bilo moguće. Došla je u trenutku kad muzika kakvu smo poznavali skoro da ne postoji. Muzika se ne pravi na tradicionalan način i rezultati takve muzike su vidljivi. Ona je generička i iz nje je skoro potpuno uklonjena svaka kreativnost i sloboda u stvaranju. Već skoro tri decenije nemamo fraze kao "muzika s početka decenije", "muzika desetih" "muzika dvadesetih godina". To su skoro tri decenije muzike koja nije dovoljno kreativna da bi se po bilo čemu nazvala drugačije i odvojila jedna od druge. Ne postoji "Tin Pan Alley muzika" ili "Motown zvuk", nema "Brit-pop-a", nema karikiranog grandža iz Sietla.

Svaka muzička dekada prethodnog veka nosila je zvuk jedne generacije. Odrastanje u dvadesetom veku značilo je trpeti kritiku od starijih iz prethodnih generacija, u vezi aktuelne muzike koju sluša mlađa generacija. A tu sličnu kritiku ta mlađa generacija prenosila je u sledećoj deceniji na novu generaciju. Tako su se džezeri pedesetih godina prošlog veka podsmevali onima koji su stvarali i slušali doo-wop, govoreći da je šubi-du lagana muzika nedostojna pažnje. Šezdesetih su se čudili neozbiljnim "čupavcima" i onima koji pevaju "yeah-yeah" muziku. Sedamdesete su

za prethodnike bile blještave, šljokičave, a muzika naivna i previše fina, osim pank-a koji je bio buka i bes. Onda kad je ta generacija odrasla, oni su podrugljivo gledali na muziku jednostavnih taktova osamdesetih, govoreći da je to muzika za čudake. Oni odrasli uz muziku osamdesetih su se čudili devedesetim godinama, koje su donele snažan, bučan ritam i nove elektronske melodije.

A onda je došla 2000. godina i sa novom dekadom, došla je promena. Ljudi iz devedesetih godina nisu mogli da zadirkuju nove klince i govore im da je muzika koju slušaju loša. Po prvi put, pojavila se muzika koju nisu mogli da optuže za nešto konkretno, što bi bilo lošije od prethodne. Nisu mogli da joj odrede tačan stil, da je nazovu nekim imenom, da navedu šta je to u njoj što je bilo lošije od devedesetih. Muzika prve decenije ovog veka nema svoje ime, zbog toga što je to prva decenija dominacije onoga što ću u ovom radu zvati "Gestell muzika". Zanimljivo je da je upravo u godini koju Agent Smith u filmu Matrix (1999) opisuje kao 'Vrhunac vaše civilizacije', muzika poslednji put imala jasno prepoznatljiv generacijski identitet.

Promena nije nastala odjednom. Pretvaranje kreativne muzike u industrijsku počelo je postepenim uvođenjem sprava koje su omogućavale bržu i lakšu proizvodnju. Prvo su se pojavili "sekvenceri" i ritam mašine. Sekvenceri su uređaji kojim se programira koja nota se svira u kom trenutku. Oni su postali i deo novih sintisajzera tog doba, a klavijaturisti su ih prihvatili kao izum koji im smanjuje rad i obogaćuje zvuk. Nisu svi bubnjari oduševljeno odmah prihvatili nove električni bubnjeve, i nisu sve grupe koristile ritam mašine, ali su obe sprave ubrzo postale deo nove pop i disko muzike osamdesetih, i važan deo nove elektronske muzike. Ali ti uređaji su i dalje bili deo ljudske kreativnosti, koja je ih je prihvatila kao sredstvo kojim se brže i lakše stiže do zamišljenog rezultata.

Prva sprava koja je otvoreno ušla u polje ljudskog stvaralaštva, u ime brze proizvodnje, bili su sempleri. To su bili prvi uređaji koji su preuzimali tuđi zvuk kao materijal za novu kompoziciju i tako napravili presedan od pravila da je kreativnost samo ono što je novo, i originalno napravljeno. Semplovana muzika, koja je postala deo rep muzike, je pravljena od delova muzike drugih autora i proglašena za legitimno nastalu muziku, iako je bilo očigledno da je ona fabrikovana. Muzička industrija, vredna skoro 30 milijardi

1 Heidegger, M. (1954). „Die Frage nach der Technik“. U: Vorträge und Aufsätze. Neske, Pfullingen. [„Pitanje o tehnici“]

dolara godišnje², je takvu muziku oberučke prihvatila, jer je donosila brži obrt novca uz manje utrošenog vremena i kapitala. Muzičar tako više nije bio jedini izvor melodije, nego jedan od resursa u lancu proizvodnje — što je, u Hajdegerovom smislu, tačna definicija Gestella.

Krajem devedesetih, svetu je predstavljena nova sprava koja danas dominira muzičkim svetom. Pevačica Šer je u svojoj pesmi "Do You Believe" po prvi put koristila auto-tune, koji je učinio da pesma dobije novi, prepoznatljiv zvuk, čime je stekla pažnju brojne publike. Auto-tune njoj nije bio potreban. Da je ostalo na tome, to bi bio zanimljiv eksperiment koji je doneo jednako interesantan rezultat i pesmu. Ali nije se zaustavilo na tome. Auto tune je sprava koja automatski ispravlja svaku pogrešnu notu pevača i usput mu "pegla" glas. To znači da pevač može da bude bilo koja osoba bez sluha i sa lošom bojom glasa. Ako između mikrofona i uređaja za snimanje stoji auto-tune, svaki rezultat njegovog pevanja biće melodijski dobar. Zbog toga je danas auto tune sprava koja postoji u svakom studiju, i skoro da nema pesme ili izvođača koji je ne koristi. Glas, koji je najintimniji i najličniji deo muzike, je time prestao da bude lični izraz čoveka - postao je sirovina koja se obrađuje do svoje komercijalne upotrebljivosti.

Kreiranje fabrike zvuka i Gestell muzike nije bilo nužno vezano samo za nove industrijske mašine. Početkom devedesetih godina, muzički svet je potresao ozbiljan skandal, onda kad se otkrilo da dvojica pevača tada popularne grupe Milli Vanilli, ne pevaju na svojim pesmama. Nečijom greškom ili namerom, jedno njihovo televizijsko pojavljivanje koje je bilo predstavljeno kao nastup uživo, nestankom zvuka iz pozadine učinio je da odjednom svi čuju istinu – Milli Vanilli ne zna da peva. Istog dana sve se promenilo. Besni fanovi su opsedali studija, njihove ploče su spaljivane na gomili a koncerti otkazivani. Jedna velika karijera je naglo okončana.

Samo nekoliko godina kasnije, to je postala uobičajena praksa. Muzički producenti su pronalazili pevače ili grupe koji lepo izgledaju, i oko njih odmah zapošljavali i ostale ljude u fabrici zvuka. Stiliste, šminkere, kostimografe,

koreografe, učitelje komunikacije. I naravno, za njih su nalazili i glavne pevače, one koji su umesto njih pevali iz senke. To se dešavalo i kod nas. Znalo se koji pevači i pevačice ne znaju da pevaju, čak su se znala imena i prezimena pevačica koje su im "pozajmljivale glas". Pevač je postao ambalaža, nešto čija je jedina svrha da lepo izgleda i bude pogodna za prodaju. Ono što je unutra — talenat, osećanja, lični izraz - više nije važno. Važna je samo spoljašnjost koja se može prodati. Istinski glas, pozajmljen od drugih, samo je jedan od neimenovanih sastojaka gotovog proizvoda.

U tom traganju za pevačima, nekako je spontano nastao i fenomen "boy bendova". Producenti su tražeći pevače nalazili i grupu mladih ljudi prijatnog izgleda, koje su okupljali i od njih, kao na traci, "od nule" pravili bendove, kao gotov proizvod. Dvehiljadite su donele nove televizijske formate - "American Idol", "The Voice", "X Factor", "Pop Idol". Slične emisije postoje i u državama na Balkanu. Takve emisije ukinule su potrebu da producenti uopšte izlaze iz studija – pevači su dolazili, i dolaze, njima na noge. Oni koji pobede na takmičenjima dobijaju priliku da snime album, ali i obavezu na dugogodišnje ugovore. Slične onim "Sharecropping" ugovorima koje je industrija već sklapala ranije sa Motown umetnicima³. Talent šou je tako logičan završetak procesa proizvodnje muzike: producenti više ne moraju da napuštaju fabriku i u nekom magacinu traže Bestand. Napravili su sistem u kojem roba sama dolazi u pogon.

Producenti su počeli da se aktivno mešaju čak i u sam početak procesa pravljenja pesama. Nekada je pevačica Francoise Hardy sedela sama u svojoj sobi i pisala reči svojih pesama, koje će kasnije postati hitovi na radio stanicama. Ona nije bila izuzetak. To je bila praksa koja je važila za većinu muzičkih umetnika. Čak je i pevačica Taylor Swift na početku karijere bila pisac tekstova svojih pesama, sve dok se i ona nije prepustila zahtevima novog vremena. Danas, Sabrina Carpenter, jedna od najvećih svetskih muzičkih zvezda, na svom novom albumu ima osam tekstopisaca⁴. Pesmu pevačice Beyonce "Heated"

2 IFPI (2025). Global Music Report 2025 <https://www.ifpi.org/our-industry/industry-data> — globalni prihodi od snimljene muzike u 2024. godini: 29,6 milijardi dolara.

3 García, R. (2023, 20. mart). Motown's abuse of its artists. El País. <https://english.elpais.com/culture/2023-03-20/motowns-abuse-of-its-artists.html>

4 MusicRadar (2023, 26. jul). How many songwriters does it take to make a hit record? <https://www.musicradar.com/news/how-many-songwriters-do-you-need-to-make-a-hit-record>

potpisalo je čak osamnaest pisaca teksta⁵. Neki od njih su stručnjaci za marketing, ljudi koji umeju da procene koje reči će najbolje proći na tržištu muzike. Iza savremene pop zvezde tako dolazi tim tekstopisaca, producenata, kostimografa, šminkera i marketinških stručnjaka, koji su svi ravnopravni linijski radnici na velikoj proizvodnoj traci fabrike Gestell muzike.

Nije bez ironije da je Andy Warhol svoj njujorški studio šezdesetih nazvao "The Factory". Ali za njega je fabrika bila umetnička provokacija, svesna igra sa industrijskom estetikom. Ono što je Warhol radio kao ironičan komentat, muzička industrija je prihvatila kao poslovni model.

Današnja savremena muzika nije slučajno postala Gestell. Proizvodna struktura u kojoj talenat, inspiracija i autentičnost nisu vrednosti, nego prepreka gotovoj muzičkoj robi i obrtu kapitala, sistematski je građena decenijama.

AI muzika: novi Gestell ili izlaz

Većina onih koji su danas protiv AI muzike svoj stav zasnivaju na uverenju da je to mehanička, rutinska muzika koju je lako napraviti. To nije stav protiv kvaliteta muzike, nije verovanje da takva muzika sroza muzički nivo ili pravi loš muzički ukus novim generacijama. Istraživanja pokazuju da je prosečnom čoveku teško da razlikuje zvuk tradicionalne pesme od one koju je napravio robot. Prema studiji koju je 2025. godine sproveo Ipsos za streaming platformu Deezer, na uzorku od 9.000 ispitanika u osam zemalja, velika većina slušalaca nije bila u stanju da napravi tu razliku.⁶⁷ Ako i izuzmemo konkretne brojke o kojima takva istraživanja govore, dovoljno je da se pogledaju komentari ispod većine AI pesama. Među više drugih komentara, biće barem jedan koga je ostavio nezadovoljan slušalac, tekst u stilu – "Svidela mi se pesma, a onda sam video da ga je napravio AI, i sad mi se odjednom više ne sviđa".

Ljudi ne reaguju na zvuk, reaguju zbog svog uverenja o tom zvuku. Uverenje koje je nametnuto medijskom

bukom oko toga kako je AI loša, mehanička muzika. To nisu ludisti koji u razumljivom strahu od gubitka posla štapovima udaraju po novim mašinama. Oni nemaju nikakav razlog za emotivni angažman i stav prema novoj muzici – ona im neće uzeti posao, a nju najčešće ne mogu ni da prepoznaju. Oni nisu motivisani ličnim iskustvom, nego usvojenim stavovima koji dolaze izvana.

Racionalizacija je uvek ista – AI je robotska muzika, koja se dobija na jedan klik taj mišem. U realnosti, stvari ni izbliza nisu takve.

Sam proces pravljenja AI muzike je proizvod savremene digitalne epohe. Zamišljeno je da to bude "muzika na klik". Jednom robotu kažete "daj mi reči pesme", drugom "daj mi muziku na ove reči", kliknete mišem i dobili ste pesmu. Teoretski i praktično, to je moguće uraditi. Ali to će biti loša i generička muzika, i biće odmah prepoznata kao takva. Ona neće ni stići do nekog mesta na internetu gde bi "AI ludisti" mogli da reaguju na nju. AI muzika je zamišljena da bude deo Gestell sistema, rutinski nastala na proizvodnoj traci. Ali u praksi nije takva.

Kad se pogledaju YouTube kanali AI muzike, odmah se primeti razlika među njima. Čak i unutar jednog žanra, postoje razlike koje su jednake onima koje postoje između različitih ljudskih muzičara, pevača i autora. To je pokazatelj da takva muzika nije samo proizvod robota – u njoj se vidi čovek, oseća se uticaj ljudskog rada, i prepoznaju drugačiji stvaraoci. Da je ona stvarno jedan fabrički, mehanički proizvod, razlike ne bi postojale – bila bi to jedna ista muzika, proizvedena u istoj fabrici.

AI generisana pesma nastaje kao i svaka druga, početnom idejom. Stvaralac poželi da napravi pesmu na određenu temu. Idealno je da sam napiše reči pesme, ali pošto većina ljudi ipak nisu pesnici, on u nekoliko rečenica prepriča svoju zamisao robotu koji pravi tekstove. Pošalje mu uputstvo za pisanje pesme o devojci koja otvara paket koga je dobila, iz njega vadi crvene cipelice, koje onda proba pred ogledalom. Ponosno izlazi u grad, gleda izloge

5 Coplan, C. (2024, 18. decembar). Sabrina Carpenter's songwriter Amy Allen writes the pop music stuck in your head. [inkl.com https://www.inkl.com/news/sabrina-carpenter-s-songwriter-amy-allen-writes-the-pop-music-stuck-in-your-head](https://www.inkl.com/news/sabrina-carpenter-s-songwriter-amy-allen-writes-the-pop-music-stuck-in-your-head)

6 Deezer/Ipsos (oktobar 2025). Studija sprovedena od 6. do 10. oktobra 2025. u Brazilu, Ujedinjenom Kraljevstvu, Kanadi, Francuskoj, Nemačkoj, Japanu, Holandiji i Sjedinjenim Državama. <https://newsroom-deezer.com/2025/11/deezer-ipsos-survey-ai-music/>

7 Pelinski, T., Melbye, A. P., & McPherson, A. (2026). When AI don't sound like AI: Negotiating aesthetic expectations in technology-mediated musical practice. *Organised Sound*, 1–11. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/S1355771826000123>

i sluša "klik-klak" zvuk svojih potpetica. Peva o tome kako zbog tog zvuka i nju više "slušaju". Ne obraća pažnju na radoznale poglede mladića, zadovoljno hoda gradom, na putu ka svom momku. Na kraju se dodaje i uputstvo za žanr – "Tekst treba da bude veseo, pisan iz ženskog ugla, u stilu pesama ranih šezdesetih godina i za zvuk francuske ye-ye muzike, na engleskom jeziku". Ovo je samo primer realno nastale pesme, ali svaka nastaje na isti način.

Nakon toga, robot će napisati tekst pesme. Ali u njemu će svaki put biti grešaka. Posao autora je da takve greške primeti. To su uglavnom male semantičke ili logičke greške, ili upotreba pogrešnih ili modernih fraza u pesmu starijeg zvuka. Nekad je greška simpatična, kao kad je jedan robot napisao refren "Call me baby, not his name", koga pevačica peva svom momku. Kada mu je predloženo da to ima pogrešan smisao, prvo je pokušao da odbrani svoj tekst rečima da u savremenom, modernom svetu polovi nisu tako važni, da je "he" ili "her" nebitno i prevaziđeno, i tek kasnije je to prihvatio kao svoju grešku. Roboti greše i u čestom ponavljanju nekih reči, izmišljanju reči da bi se napravila rima, pravljenju predugih ili prekratkih stihova. Ima i grešaka koje su jedva primetne – ubacivanje reči "funhouse" (kuća strave) u romantičnu pesmu, upotreba reči iz četrdesetih, "fellas", u pesmi šezdesetih godina, verovanje da je pet dolara bio novac za siromašan izlazak u grad četrdesetih godina, ili da je natapirana kosa bila uobičajena devedesetih godina. U pesmi iz prethodnog primera, greške su bile predugi stihovi, prenaglašene emocije ("swoon", "get out of my way!") i jedan moderan izraz ("a brand new beat").

Greške nisu problem, njih ispravlja čovek ili se ispravljaju zajedno. Ali one su pokazatelj da roboti operišu sa podacima koje imaju, a ne razumevanjem onoga što pišu. Čovek koji tu grešku prepoznaje i ispravlja nije poslužitelj mašine u fabrici, nego koautor koji u delo unosi ono što robot nema: smisao za kontekst, vreme i ljudsko iskustvo.

U procesu stvaranja, najbolje što čovek može da uradi je da tretira robota kao prijatelja, i da se u razgovoru sa njim ponaša kao da komunicira sa ljudskim bićem ravnim sebi. Svako može da odabere bilo koji način komunikacije sa mašinama. Neko može da kaže robotu "ponašaj se prema meni kao prema kolegi sa posla i zovi me sa 'gospodine'", i robot će tačno tako i uraditi. U svojoj bazi podataka naći će obrasce za poslovni razgovor kolega na

poslu, i sva dalja razmena sa njim će se odvijati u tim, tačno zadatim, preciznim okvirima. Rezultat razgovora biće predvidljiv, određen granicama modela u kojima se odvija, i svodiće se na princip "pitanje – odgovor", "pritisak na dugme – rezultat".

Ali, za prijateljstvo ne postoje modeli. Ne postoji uputstvo za to kako se prijatelji obraćaju jedan drugom i šta sve mogu da kažu. Ne postoji formula za prijateljski odnos i ne postoji forma koju robot mora da ispoštuje u razgovoru. Način takve razmene se određuje u toku samog razgovora, baš onako kako to i ljudi rade. Time prestaju da postoje granice koje bi sputale stvaralaštvo. Otvara se prostor za nove ideje, nesputane granicama poslovnosti, koje vode ne u proizvodnju, nego u zajednično otkrivanje sveta. Hajdeger bi rekao da je to *Gelassenheit*⁸ – prepuštenost, ne-prisilni odnos prema stvarima, koji dozvoljava da se pojave otkrivaju, pojavljuju pred onima koji su partneri u stvaranju. Onaj ko robotu pristupa kao prijatelju ne traži unapred gotova rešenja, nije u sistemu pitanje – odgovor. On otvara razgovor čiji ishod unapred ne zna. I upravo tu, u toj otvorenosti, nastaje prostor za stvaranje.

"Razgovor" sa robotom koji pravi muziku je nešto drugačiji. On se ostvaruje preko "tagova" – jasnih reči koje su kao mašinski način komunikacije, i liče na izdavanje komandi radniku. Za pesmu iz primera, neki od tih komandi su bile: "1960s French yé-yé pop, European continental pop, female soprano lead, playful and flirtatious tone, light electric guitar, tambourine, upbeat tempo, orchestral strings, cheerful brass stabs...". Na osnovu njih, robot tačno zna u koji deo svoje memorije da pogleda, šta da uzme kao referencu i uzor, koje vokale i koje instrumente da koristi. To je tačno svet *Gestell*-a – muzika se naručuje po tačnom uputstvu i bude odmah isporučena i spremna za prodaju. Srećom, to je samo deo pravljenja muzike.

Kad bi bilo samo tako, protivnici AI muzike bi bili u pravu. Ona bi zaista bila "AI slop" (AI pomije) muzika. Na osnovu takvih instrukcija, robot bi se jednostavno okrenuo na zadatu stranu u svojoj ogromnoj bazi podataka, ka virtuelnim kanisterima i kacama punim muzike. Odande bi rutinski, kao kutlačom zahvatio sadržaj i istresao ga na proizvodnu traku muzike. Rezultat bi stvarno bile pomije.

Ali pored tagova, postoji i manje očigledan način komunikacije sa robotima koji prave melodije. On je i jedan od razloga zbog koga se autori AI muzike među sobom

8 Heidegger, M. (1959). *Gelassenheit*. Neske, Pfullingen. [„Prepuštenost”]

razlikuju. Ako su tagovi uputstvo za robota o tome gde da potraži znanje o okviru u koga će da stavi muziku (period, žanr, zvuk...), onda su za njega reči pesme ono što je za čoveka inspiracija. Roboti razumeju reči, znaju o čemu se radi u pesmi i prepoznaju emociju i ton teme. Tek na osnovu teksta on dobija slobodu da, u ranije zadati muzički okvir, napravi melodiju koja odgovara tom tekstu. Melodija nije bila naručena u tagovima ili nekom uputstvu. Ne postoji neka kontrola nad dobijanjem rezultata. Ta melodija do trenutka do kad je robot napravio pesmu nikad nije postojala. Melodija je rezultat njegovog izbora, nešto što je jedinstveno napravio samo zbog toga što su ga reči pesme inspirisale na to.

Pravljenje AI muzike je rezultat razgovora sa robotima, a ne izdavanja naređenja mašinama. Proces stvaranja ne izgleda kao rad u fabrici, gde se muzika dobija pritiskom na dugme, ili "na klik mišem". Taj rad više liči na stvaranje u modernoj muzičkoj radionici, gde je robot partner u procesu otkrivanja nove muzike. Razlika je u pristupu tehnologiji - po prvi put, mašina nije samo oruđe - ona je sagovornik.

Inspiracija i otkrivanje

Inspiracija je najvažniji deo procesa stvaranja bilo kog umetničkog dela. Ona dovodi do stvaranja ideje, početne tačke odakle se razvija stvaralaštvo. Samo stvaranje dela može ponekad da bude i rutinsko, zanatsko odrađivanje posla. Ali bez inspiracije, ne bi bilo ničega. Ona ne može da se prizove, ona ne može da se stvori, ona je toliko neuhvatljiva da je teško napraviti i definiciju onoga šta ona tačno predstavlja.

Kada je reč o digitalnoj AI muzici, pitanje inspiracije se ne postavlja. I kod zagovornika i kod protivnika nekako se prećutno podrazumeva da u svetu mašina inspiracija ne može da postoji. Muzika stvorena u svetu brojeva i jedinica se proglašava za slučajno stvorenu mašinsku muziku. Ali, ništa što je ikada stvoreno nije stvoreno bez neke vrste inspiracije.

Istorija napretka civilizacije je istorija nadogradnje radova prethodnika. Čovek ima znanje o onima koji su stvarali pre njega, i na osnovama tog znanja, imajući svest o njima u sebi, pravi svoja dela. Ali to znanje je samo okvir, pokazatelj na koji način može da razmišlja i u kom pravcu

može da ide. Bez inspiracije, istorija bi bila puna istih dela koja se ponavljaju na isti način.

Roboti umesto tradicionalnog znanja imaju ogromne baze podataka u kojima se nalaze rezultati ljudskog stvaranja. Da bi stvorili nova originalna dela, i njima je potrebna inspiracija. To im pruža čovek. On robotima daje ideju i pokazuje put, a onda oni iz svog znanja, baza podataka, uzima ono što je potrebno da bi se ideja ostvarila i postala neko kreativno delo. Hajdeger bi rekao da se u tom trenutku nastaje *aletheia*⁹ - delo se ne proizvodi, nego otkriva.

Kad bi inspiracija bila nešto opipljivo, nešto što može da se mehanički proizvede, to bi značilo da i roboti mogu da je imaju. Ona bi bila samo još jedan deo mašine koji bi se rutinski ugradio u postojeći AI uređaj. Inspiracija je jedina stavka koja robotima nedostaje da bi u stvaralaštvu bili superiorniji od čoveka. Inteligencijom već višestruko premašuju ljudska bića, i podaci sa kojima barataju su sigurno stotine miliona puta veći od memorije bilo kog čoveka. Kad bi inspiracija bio uređaj koji može da se proizvede, do sad bismo imali na stotine novih Mona Liza, na desetine novih umetničkih pokreta, stilova u arhitekturi i, sasvim sigurno, barem nekoliko novih filozofskih pravaca.

Ali, inspiracija nije "uhvatljiva". Ona ne može da se proizvede u fabrici, i neće nikad biti moguće da se proizvede. Ona je deo ljudskosti, deo koga ni jedna mašina nikad neće imati.

Svako ko je ikad bilo šta stvorio, u umetnosti, nauci ili bilo čemu drugom, zna da njegovo delo nije proizvedeno. Nije fabrički proizvod koji je od početka do kraja pratio početnu inženjersku šemu, nije nešto što je nastalo tačno u skladu sa početnom zamisli. Taj rad je rezultat onoga što se desilo između trenutka početne inspiracije do završetka dela. Ono što ću u ovom radu nazvati "Teorija filtera inspiracije" polazi od pretpostavke da inspiracija u samom početku aktivacije u čoveku, njega obasja na način na koji sunce obasjava sve u prirodi. Kaže se "sinula mi je ideja", "obasjalo me je Sunce", "pogledao me je Bog" ili "palo' mi je na pamet". Ukoliko se stvaraoc bavi pisanjem, to su trenuci kad se detaljno piše sinopsis za roman, scenario ili dramu, ili skica za filozofski esej. Ali u kasnijem radu, i dalje pod uticajem inspiracije i pod zracima takvog "Sunca", uvek će postojati delovi koji će se spontano odbaciti iz početne zamisli, i pojaviće se novi koji će se nametnuti, tražiti

9 Heidegger, M. (1950). „Der Ursprung des Kunstwerkes”. U: Holzwege. Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main. [„Izvor umetničkog dela”]

da budu napisani i stvoreni. To je zbog toga što je čovek u tom radu vrsta filtera kroz koga inspiracija prolazi na putu do stvorenog dela. Taj filter sadrži svoja autentična i jedinstvena znanja, iskustva, emocije, i oni ostaju kao trag. Kao kad zraci sunca prolaze kroz krošnju drveća – na travi ostaje slika tog prolaska, svetlo i obrisi drveta, rezultat spoja inspiracije i prijemnika, stvaraoca tog odraza na travi. Čovek nije svetlost, ali nije ni providno staklo kroz koga svetlost prolazi. Konačni oblik onome što je stvoreno daje ljudski stvaraoc. Delo se tako otkriva ne samo čoveku, nego i inspiraciji. To je ono što Hajdeger naziva *aletheia*: ne stvaranje iz ničega, nego ne-skrivanje onoga što je već bilo prisutno, ali još nije imalo oblik.

Sa robotima je slična stvar. Čovek im daje inspiraciju i uputstva, a oni imaju svoja znanja. Ljudski stvaraoc ne zna šta će biti konačni rezultat njegove ideje i inspiracije. To ne zna ni robot. Delo koje se pojavilo kao rezultat tog spoja je nešto novo, nešto što se otkrilo i robotu i čoveku.

Čovek je biološko biće, deo i proizvod Univerzuma, i u sebi nosi taj odbljesak Univerzuma, kao neku svoju vezu sa svojim duhovnim poreklom. Vernici to zovu "duša", neko drugi je zove *pneuma*, za nekoga je to ono u čoveku što izmiče svakom merenju i definiciji. Taj deo ne sadrži inspiraciju, on je prijemnik, kao veza i podsetnik na nematerijalno poreklo. Da je inspiracija deo čoveka, to bi značilo da je ona deo intelekta, neki deo podataka koji se skladište u mozgu. Bila bi još jedan deo tela koga je medicina odavno otkrila.

Ali inspiracija nije deo čoveka, i nije nešto opipljivo i merljivo. Ona nije deo *Gestell* sveta, ona je zapravo smetnja njegovom funkcionisanju. U svetu u kome je sve roba, idealno je da radnik drži sagnutu glavu ka onome što proizvodi, i ne brine ni o čemu drugom. Inspiracija nastaje upravo onda kad radnik podigne glavu sa proizvodne trake, i makar na trenutak odvoji od *Gestell*-a i materijalnog sveta. U tom trenutku opuštenosti dozvoljava svom delu, prijemniku, da prihvati neku informaciju izvana, van sveta *Gestell*-a.

Savremeni kreatori *Gestell* muzike su odustali od inspiracije i postali deo proizvodne trake na kojoj rade mašine koje proizvode zvuk, uređaji koji popravljaju glas i ljudi koji pišu tekstove umesto njih. U takvom trenutku, saradnja autora sa robotima nije *Gestell*, ni distopijska noćna mora, nego podsećanje na pravi način kreativnosti.

Zaključak

Pojavom medija koji su omogućili da se muzika približi slušaocima i proda, radija i gramofona, pojavila se muzička industrija čija je početna svrha bila jedino to da ostvari prenos takve muzike od stvaraoca do slušaoca. Vremenom, od uloge industrije koja pruža uslugu, muzička industrija je postala ona koja se bavi produkcijom zvuka. Svaka decenija je taj proces olakšavala sve više, usvajajući nove izume i alate za proizvodnju, sve do savremenog trenutka u kome muzika ne postoji zbog sebe, nego zbog bankarskih računa velikih produkcijskih kuća.

U tom trenutku, kao još jedan od proizvoda savremene ere, pojavljuje se AI muzika. Ali, suprotno očekivanjima, ona ne učestvuje u proizvodnji nove *Gestell* muzike – muzika robota vraća muziku tamo gde treba da bude, stvaraocu.

Otpor prema toj muzici, i strah da će AI "preuzeti stvari", je ideološki konstruisan. Za stvaranje bilo čega što je vredno stvaranja, neophodna je inspiracija. Ona je nezamenljiva i nestvoriva, nemoguće je proizvesti je u fabrici. Da je to moguće, muzička produkcija bi je već napravila i integrisala u neku od svojih fabrika *Gestell* muzike. Strah od toga da će AI da nešto "preuzme" od čoveka je ne samo neosnovan i zasnovan na materijalističkom pogledu na svet, nego počiva i na pogrešnom uverenju o tome šta umetničko stvaranje uopšte jeste.

Hajdeger nas ne poziva da odbacimo tehnologiju - to bi bio samo drugi oblik zarobljenosti, bekstvo u prošlost i ludizam koji ne prihvata napredak. Rešenje je u promeni odnosa prema njoj. *Gelassenheit* - prepuštenost, otvorenost, ne-prisilni odnos - nije pasivnost, nego svestan izbor da se tehnologiji ne dopusti da odredi granice stvaranja.

Muzika robota nije kraj muzike — ona je zvono za buđenje, poziv muzičarima da izađu iz fabrika *Gestell*-a i vrate se onome što je muzika oduvek bila: otkrivanje, a ne proizvodnja zvuka.