

TALLINNA ÜLIKOOLI
KOMMUNIKATSIOONI INSTITUUT
Reklaami ja Imagoloogia osakond

Ingmar Kasser

VINÜÜLPLAADI KUVAND
Bakalaureusetöö

Juhendaja: Tõnis Kahu (MA)

Tallinn 2012

SISUKORD

RESÜMEE	3
SISSEJUHATUS	4
1. VINÜÜLPLAADI TEKKIMISEST	6
2. TEOREETILISED LÄHTEKOHAD	8
2.1 Karl Marx, Theodor Adorno ja kaubafetišism	8
2.2 Walter Benjamin ja tema „aura” mõiste	11
2.3 Simon Reynolds, popkultuuri pärand ja vinüülplaadid	14
3. EMPIIRILINE BAAS	18
3.1 Tarbimisretoorika	18
3.2 Vinüülplaatide kolleksioneerimise seosed tarbimisretoorikaga	20
4. JÄRELDUSED JA ARUTELU	24
KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS	28
SUMMARY	29
LISA	30
Kasutatud viidete tekstid enne eesti keelde tõlkimist	30

RESÜMEE

Käesoleva töö eesmärgiks on uurida vinüülplaadi kuvandit 21. sajandi alguses, keskendudes muusika lõpptarbijale ja tema motiividele.

Uurimistöö teoreetilisteks lähtekohtadeks valisin Karl Marxi arusaamad kaubafetišismist, mis haakuvad vinüülplaadi asisusega ja tema teooriaid laiendanud Theodor Adorno kriitika, mis haakub popmuusikaga üldisemalt. Samuti vaatlesin vinüülplaati läbi saksa-juudi sotsioloog Walter Benjamini esile toodud „aura” mõiste ja Simon Reynoldsi mõtete kaudu, selgitamaks popkultuuri eneselepööratust ja meediumi pärandilisust.

Empiiriliseks baasiks on uurimused vinüülplaatide tarbimisretoorikast ja selle seosed vinüülplaatide kolleksioneerijatega.

Töö käigus kujunes välja kolm hüpoteesi, võtmesõnadega: ostupõhjused, süvenemiskogemus ja nostalgia.

Uurimistöö järeldused näitavad, et kaks hüpoteesi peavad paika ja ühe hüpoteesi paikapidavus jääb lahtiseks, kuna tekib vajadus täiendava uurimuse järele. Samuti on olemas seosed teoreetiliste lähtekohtade ning analüüsitavate materjalide vahel.

Töö teoreetiliste rakendusvõimalustena näen, et sinne uurimus avab mitmeid teemasid, mille kohta puudub eestikeelne ülevaade. Seega võiks töö olla sissejuhatuseks uurimustele, mis käsitlevad näiteks vinüülplaatide tootmist või vinüülplaatide kõla analüüsi. Praktilise rakendusena näen seda tööd abimaterjalina neile, kellel on mõte avada sõltumatu plaadipood.

SISSEJUHATUS

Vinüülplaat on teatud tüüpi kaup, kuid mitte ainult. Siinse bakalaureusetöö eesmärgiks on uurida kuvandit, mida on mõistetud järgnevalt:

Imaginaarset kauba isikut või isiksust nimetamegi kauba kuvandiks. Ostu-müügi aktis astuvad kaubad inimteadvuses rollisuhetesse, mis varjatult reprodutseerivad ühiskondlikke tootmis- ja tootjasuhteid. Nendele suhetele rajanebki kauba kuvand. (Priimägi, loengumaterjalist)

Kuna vinüülplaat pole esmatarbekaup, tuleb arvesse võtta ka kauba kasutust, kirjeldamaks praktikate avarust – kuulamine, esitamine, kogumine, kõnelemine jne. Säärases vaatepunktide rohkuses keskendun muusika tarbijale ja tema motiividele, mille väljaselgitamisel omandab ostuakt keskse koha. Nõnda tähistan selles uurimuses vinüülplaadi kuvandi määratlemist ülesandena vastata küsimusele, miks ostab lõpptarbija vinüülplaate.

Loodud mugavustest (kõvakettasalvestus, portatiivsed meediapleierid, voogedastus jne) lähtuvalt peaksid vanamoodsad eraldiseisvad audiomeediumid tasapisi kaduma. Kas see aga on nii? Igal meediumil on oma arengudünaamika ja autorit huvitab, milline on see vinüülplaadil ning miks valitakse teiste seast oma lemmikuks tihti just vinüülplaat?

Uurimistöö teoreetiliseks lähtekohtadeks valisin kõigepealt Karl Marxi ja Theodor Adorno tekstid. Nende mõtete kaudu lähenesin kaubafetišismile, et mõista vinüülplaadi vormilisemat poolt. Vinüülplaadi sisulisema poole avamiseks sobis saksa-juudi sotsioloogi Walter Benjamini essee „Kunstiteos tema tehnilise reprodutseerimise ajastul” ja selles esile toodud „aura”. Keskse tänapäevase mõtleja teosena käsitlen Simon Reynoldsi raamatut „Retromania”, mille kaudu avab end vinüülplaadi kaasaegne roll ühiskonnas.

Teemat käsitletud autorite valikuks lugesin erialaseid raamatuid, muusikaajakirju ja ajalehtede muusikarubriike. Tuvastasin momendid, kus kirjeldati vinüülplaadi tarbimise eeliseid teiste meediumite ees. Argumente uurides ja sisulisi ühisjooni otsides koondus materjal järgmiste märksõnade ümber: kõla, toode, käitlemine ja pärand.

Uurimistööd alustades ei olnud mul kindlaks määratud hüpoteese, need kujunesid töö käigus. Andmeid kogudes ja neid analüüsisid sõnastusid hüpoteesid järgnevalt:

1. Vinüülplaadi kuvandit kui ostupõhjust ei saa taandada ühele motiivile.
2. Vinüülplaat pakub süvenemiskogemust materiaalse muusikakultuuri digitaliseerumises.
3. Vinüüli elujõulisuse peamiseks toimetootiiviks on nostalgia.

1. VINÜÜLPLAADI TEKKIMISEST

Enne uurimistöo teema avamist kirjeldan põgusalt vinüülplaadi tekkimise tagamaid.

Teine maailmasõda oli lõppenud. Inimesed otsisid võimalusi, et toibuda koledustest ja kindlasti oli üks võimalus lõõgastumiseks muusika kuulamine. Ainuke helikandja, mis oli sellel ajal kodudes saadaval, oli 78 pööret minutis (78 rpm) mängiv šellakplaat. Šellakplaat ehk rahvakeeli saviplaat mahutas vähe muusikat, purunes kergesti ja samuti oli helikvaliteet kehv. Plaadifirmad olid juba aastaid otsinud lahendust küsimustele, mis viiksid muusikatööstuse kõlapildi uuele tasemele, kuid „suur depressioon” ja majanduslik surutis olid käe ette pannud ka nendele leiutistele, mis oma iseloomu poolest olid õigel teel.

Siiski, tasapisi soojenes nii moraalne kui ka rahaline kliima ja 1948. aasta 21. juunil jõuti nii kaugele, et Ameerika firma Columbia tutvustas insener Peter Goldmarki vahendusel New Yorgis pressikonverentsil sensatsioonilist toodet, 12-tollist (30,48 cm) ning 33 pööret minutis (33 rpm) mängivat, vinüülist toodetud kauamängivat heliplaati (LP). Ühele plaadile oli võimalik salvestada 45 minutit muusikat. Kolmveerand tundi ei olnud juhuslik aeg. Katsetuste aluseks olid arvestused, et 95% sümfoonilistest teostest kestavad alla 45 minuti, seega on neid sellise formaadi puhul võimalik ilma kadudeta kuulata. Kuna toote arendamise protsessi oli hoitud suure saladuskatte all, tuli taoline leiutis maailmale suure üllatusena, eriti veel pärast seda, kui tuli päevavalgele, et firma oli tootnud sama aasta (1948) alguses suure koguse vinüülplaate ja lisaks suurepärasele helikandjale esitleti nüüd ka kataloogi, mis sisaldas sada viite klassikalist ja populaarset salvestust.

Kõige esimene kõigist vinüülplaatidest kandis nime „The Voice of Frank Sinatra” ja selle katalooginumbriks oli CL 6001. See oli ühtlasi ka kõige esimene pop/jazz LP, mis kunagi toodetud. Üllatuslikul kombel ei ole sellel kauamängival kaanepilti, eriti veel arvestades nüanssi, et pilt oli juba eelnevalt olemas – kuna plaadi näol oli tegemist muusika taastoodanguga, „The Voice of Frank Sinatra” oli eelnevalt ilmunud juba 1946. aastal, kuid sellel ajal muidugi 78 rpm mängiva šellakplaadina.

Samal ajal Columbiaga oli firma RCA-Victor arendanud teistsugust tehnoloogiat ning jaanuaris 1949 tutvustasid nad samuti vinüülist valmistatud 7-tollist (17,5 cm), 45 pööret minutis (45 rpm) mängivat ja 1-2 lugu mahutavat singlit. Leiutist nimetati kompromissiks, mis asetseb kvaliteedi ja kiiruse vahel.

Pärast Columbia ja RCA-Victori leiutiste demonstreerimist algas nn kiiruste sõda. Ühed pooldasid kiirust 33 rpm, teised kiirust 45 rpm ja kolmandad jäid hoopis truuks vanale kiirusele 78 rpm. Lõpuks jõuti kompromissile ja otsustati, et samasugust muusikat kandvaid plaate antakse välja kõigis kolmes kiiruses. Pärast sellist otsust leidsid kõigest mõne aastaga loomulikult viisil omale koha kõik kolm kiirust. 33 rpm sai ainukeseks formaadiks albumite puhul ja seda igas muusikakategoorias. 45 rpm sai standardiks populaarsete lugude hulgas ning 78 rpm kadus paari aastaga turult, kirjutades end ajalukku kui esimene laia tarbijaskonnani jõudnud helisalvestuse kandja. Siinkohal on huvitav märkida, et Nõukogude Liidus lõpetati šellakplaatide tootmine alles 1968. aastal, seega umbes viisteist aastat hiljem kui Ameerikas. Euroopa turule jõudsid vinüülid 1950. aastal. Kõigepealt Prantsusmaale, seejärel Inglismaale ning pärast seda ka mujale. Euroopas tõrjus vinüülplaat kümne aastaga šellakplaadi kõrvale.

2. TEOREETILISED LÄHTEKOHAD

2.1 Karl Marx, Theodor Adorno ja kaubafetišism

Järgnevalt vaatlen Karl Marxi arusaamu kaubafetišismist ja tema teooriaid laiendanud Theodor Adorno kriitikat popmuusikale. Marxi käsitlesega ei ole silmas peetud kogu tema mõtlemise avarust, vaid kitsalt fetišile keskendudes näidata tema rakendatavust vinüülplaadi tarbimispõhjendustest mõtlemisel.

Seda ma nimetan fetišismiks, mis on omane tööproduktile, kui neid toodetakse kaubadena; see fetišism on järelikult kaubatootmisest lahutamatu. (Marx1953: 71)

Siit saabki tuletada Karl Marxi fetišismi mõiste. Fetišism on miski, mis kinnitub töösaaduse külge kohe, kui see on kaubana toodetud ja on seepärast ka kauba lahutamatu osa. Seega lühemalt öeldes, fetišism on kauba lahutamatu osa, kuid salapärane ja müstilist laadi.

Kuid millest tuleneb siis ikkagi tööprodukti mõistatuslik iseloom, niipea kui eelpoolmainitu on omandanud kaubavormi? Marx arvab, et vastus peitub selles vormis eneses.

Mitmesuguste inimtööliikide võrdsus omandab asjalise vormi kõigi tööproduktide ühesuguse kvaliteedina – väärtusena; inimtööjõu kulutuse mõõtmine selle kulutuse kestusega omandab tööproduktide väärtuse suuruse vormi; lõpuks tootjate vahelised suhted, milledes avalduvad nende töö ühiskondlikud määrangud, omandavad tööproduktide ühiskondliku suhte vormi. (Marx1953: 71–72)

Karl Marx eristas tarbimisväärtust ja vahetusväärtust ehk turuväärtust. Tarbimisväärtus tähistab asja praktilist poolt toote kasutaja igapäevaelus. Vahetusväärtus ehk turuväärtus tähistab raha hulka, mida toote eest on võimalik saada. Marx arvab, et kapitalistlik majandustsükkel (tootmine, turustamine ja tarbimine) valitseb ja jääb alati valitsema inimeste tegelike vajaduste üle. Seega domineerib turuväärtus alati tarbimisväärtuse üle.

Sidudes nüüd fetiši mõiste erinevate vinüülitarbijate suundumustega, tuleb märkida, et vormiliselt iseloomustab see loomulikult kõiki kapitalistlike ühiskondade tarbijaid. Kitsamas mõttes kirjeldab see aga vinüülikogujaid. Kogujate puhul, kes huvituvad eelkõige vinüüli tootelisusest teiste tüüpide üle, kes koguvad kindlaid presse, praake, eriväljaandeid, haruldusi jne, võime rääkida tarbe- ja turuväärtuse kindlast allutamist kuvandiväärtusele.

Fetišismi mõistatuslikkus näitab end siin oma sügavuses võõrandumisena asjade algupärast, mida iseloomustab mitte ainult plaatide omamine, vaid ka nende konditsiooni säilitamine. Juhul kui seda tüüpi koguja ka vahel kaupleb, on ajendatud see vahendite tekitamise vajalikkusest uuteks ostudeks, mitte kustunud soovist plaati enam mitte omada. Kui eelnevad kalduvused on aga ajendatud investeringust, siis võime rääkida kauplejast.

Tekib küsimus, kas kõlast, kasutusest ja pärandist saab mõelda kui kaubast?

Kuna kauba eelduseks on vahetatavus ühiskonnas, siis peaksime nimetatud nähtustele leidma võrreldavad kaubad. Kõla puhul näib see olevat lihtne, kuna vinüüli kõla on lahutamatu plaadi enesega seotud, mis tähendab, et kaubaks olemine väljendub plaatide vahetatavuses, silmas pidades, et kõla on motiveerivaks teguriks. Kõla tajumuslik kvaliteet on see, mida ostetakse ja mille pelgaks kandjaks on plaat. Kõnelda käsitlemisest ja pärandist ei näi lihtne, kuna tegemist on siiski mingite vahetatavate kaupade seeria või tervikuga, millele on raske hinda panna. Näiteks elustiil. Kui mõelda, et tegemist on kaubaga, mida inimene võib-olla nõnda kiiresti ära ei tarbi kui esmatarbekaupu, on tema järk-järguline elustiili ostmise tänapäeva tarbimismustrite rohkes maailmas niivõrd personaalne, et sellele on keeruline leida ausat ühiskonnat. Elustiil ise on fetiš.

Kui vaadelda marksistlikkus mõttes popmuusikat üldisemalt ja otsida sellele kriitikat, siis kerkivad esile Theodor Adorno mõtted.

Adorno on tegelikult laiendanud Marxi kaubafetišismi ja turuväärtuse analüüsi ka kultuurkaupade ja -tarvete valdkonda. Toodud näites kasutab ta muusikaturgu, arendades samas välja ka põhjaliku „muusikafetišismi mõiste” (Strinati 2001: 94)

Adorno arvab, et kapitalistlikus ühiskonnas valitseb sotsiaalseid suhteid raha ja kultuurkaupade osas võtab turuväärtus tarbimisväärtuste funktsiooni üle. See tähendab, et näiteks muusikast jääb alles ainult mõnuobjekt. Adorno kritiseerib pikalt ja põhjalikult popmuusika valdkonda. Toetudes oma kahele lemmikule, avangardistlikule muusikale ja lääne klassikalisele muusikale, tallab ta jalge alla nii popmuusika heliloojad, esitajad kui ka kuulajad. Toon siinkohal ära mõned tsitaadid tema esseest nimega „On the fetish character in music and the regression of listening”.

Kriitika heliloojate pihta:

Vulgarisatsioon ja lumm, vaenulikud õed, elavad koos korraldustes, mis on koloniseerinud suured alad muusikast. Korralduse praktika ulatub kõige mitmekesisematesse mõõtmetesse. Mõnikord haarab see kinni ajast. See krabab jultunult asjastatud osakesi nende kontekstist välja ja paneb nad uuesti välja kui pot-pourri. See hävitab kogu töö mitmekihilise ühtsuse ning toob esile vaid populaarseid löike (Adorno 1996: 41)

Arranžeeringu praktika tuleneb salongimuusikast. See on olnud valitseva meelelahutuse praktika, mis laenab oma pretensioonid kultuurihüvede nivoost, kuid transformeerib need hittlaulude tüüpi meelelahutus-materjaliks. (sama, lk 38)

Kriitika esitajate pihta:

Muusikaliste vulgaarsete materialistide jaoks on sünonüümne hääle omamine ja lauljaks olemine. Varasematel epohhidel on laulutähtedelt, kastraatidelt ja primadonnadel, vähemalt tehnilist virtuoossust nõutud. Tänapäeval materjali kui sellist, mil puudub funktsioon, ülistatakse. (sama, lk 32)

Isegi mehhaanilist kontrolli instrumendi üle ei oodata enam. Selleks, et tõestada omaniku õigusjärgsust, peab hääle olema eriliselt mahukas või eriliselt kõrge. (sama, lk 32)

Kriitika kuulajate pihta:

Kaasaegsed kuulajad eelistaksid alati hävitada selle, mida nad pimedana au sees hoiavad ja nende pseudotegevus on juba ette valmistatud ning ettekirjutatud tootmises endas. (sama, lk 38)

Aga nad on lapsikud; nende primitivism ei seisne alaarengus, vaid sundväärarengus. (sama, lk 41)

Talle on tähtsusetu, mida ta kuuleb ja isegi see, kuidas ta seda kuuleb; ta on huvitatud vaid faktist, et ta kuuleb ja tal õnnestub end sisestada oma privaatse varustusega avalikku mehhanismi, avaldamata sellele väikseimatki mõju. (sama, lk 47)

Kuna fetišism Marxi tähenduses on vormiline, siis ei leia me siit sisulisi teadmisi vinüüli kohta, see tähendab selle kõla, käitlemise ja pärandi (vaata peatükk 2.1) kohta. Kuna vinüüli tagasitulek on seotud peamiselt popmuusika, mitte klassikalise muusikaga, siis ei seleta ka Adorno kriitika praktikate rohkust piisaval määral. Kuigi nende vaadete najal saab nii mõndagi nähtust selgitada, vajame lähenemist, mis võimaldaks vaadelda

vinüülplaati mitte pelgalt kaubana, vaid sisulisemana. Seepärast valisingi järgmiseks mõtlejaks Walter Benjamini, kelle essee kaudu käsitlen vinüülplaadi sisulisust.

2.2 Walter Benjamin ja tema „aura” mõiste

Benjamin oma tuntumas essees „Kunstiteos tema tehnilise reprodutseerimise ajastul” käsitleb kunstiteose originaali ning selle reprodutseeritavuse ajaloolisuse ja tähenduse kujunemist „aura” mõiste valguses. Selle kohaselt iseloomustab kunstiteose originaali ajalis-ruumiline unikaalsus ja lasumine traditsioonis. Autentsus, mis tekib reprodutseeritavuse võimalikkuselt, on kriteeriumiks, mis omistab teosele selle „aurat” hoidva kasutuse, algupärasemalt siis maagilis-rituaalse praktika objektina, mis traditsiooni teisenedes samuti teieneb, „aurat” kaotades. Seda kasutust iseloomustab väärtustamine selle eksistentsi pärast, võrreldes taiesega, mida teadvustatakse ennekõike paistvusest (vaatamine, kuulamine). Kunstiteoste ja -praktika ajaloolisust iseloomustabki „aura” kadumine, mis avaldub nii traditsioonide muutumisel, kunstiteoste hävimisel ja ümberpaigutamisel kui ka vormiarengus, mida iseloomustab suund inimestele individuaalselt lähemale toomisele paljundatavuses, teisaldatavuses, tarbitavuses (näiteks mosaiigist saab maal, templikujust büst, missast sümfoonia – vorm murrab lahti end unikaalsest kontekstist). Vormiareng kulmineerub Benjamini tekstis 1930ndate fotograafia, fonograafia ja filmiga, mida iseloomustab juba pea täielik „aura” puudumine vormist tulenevalt. Säärane järeldus võib olla ennatlik, vähemalt mis puutub fonograafi-vinüülplaati. Enne aga „aurast” täpsemalt.

Aura definitsioon „ainukordse nähtusena, mida pakub kaugus, nii lähedal, kui see olla võibki”, ei kujuta endast midagi muud kui kunstiteose kultusväärtuse sõnastust aegruumilise taju kategoorias. Kaugus on läheduse vastand. Olemuslikult kaugel on ligipääsmatu. Tõepoolest on ligipääsmatus kunstiteose peamine omadus. Oma loomult jääb see „kauguseks, nii lähedal, kui see olla võibki”. Lähedus, mida võib pildi materjalist kätte saada, ei tee kahju kaugusele, mis säilitab pilti tema nähtumust mööda. (Benjamin 2010 (1935–36): 120)

„Aura“ tähistab niisiis midagi kunstiteose ja tema kultuurilis-ajaloolise kontekstile omapärast, mille järk-järguline kadumine võimaldab meil ligi pääseda küll veel teosele, kuid aina enam vaid selle „kestale”. Protsess on mõistetav nii iseseisvalt seoses traditsiooni teisenemisega kui ka massikultuuri kontekstis seoses reproduktsioonide levikuga. Sellesse konteksti asetub nüüd ka vinüülplaat.

Eeskätt tuleks aga küsida, kas saab üldse rääkida vinüülplaadist kui kunstiteosest või peab see jääma vaid metafooriks. Kui muusika puhul on ilmne, et tegemist on kunstiga, olgu see elavas ettekandes või salvestatud, siis siin tekib vajadus näidata, et vinüülplaat meediumina koos salvestisega on kunstiteos.

Kõik iseseisvad sektorid, mis seotud vinüülplaatidega, on katsed luua elitaarset välja. Vinüüli fetišeerimine sisaldab aura teatavat taastuvust, kuigi seal ei ole küll sellist unikaalsust, selle traditsioonilises mõttes, nagu maalikunstis. (Tõnis Kahu vestluses autorile, 09.06.2011)

Vinüülplaat kannab oma ajalugu ja tal on kindel spetsiifika. Lindistuse protsess, spetsiifiline kõlapilt, kujundus, rituaalne tegevus, mis kaasneb muusika kuulamisega (plaadi puhastamine, nõela asetamine vinüülile, plaadi pööramine õigel hetkel) jne. Kõik see taastab seda originaalset „aurat“, mida mitte kunagi ei saa leida läbi mp-3 kuulamise. Usun, et mõteldes aga Benjamini jälgedes, saab vinüüli staatust ja selle „aurat“ ka täpsemini määratleda. Mis teeb siis vinüülplaadist kunstiteose?

Benjamini eelduselt oleks kriteeriumiteks ajalooline kontekst ja rituaalne kasutus. Usutavasti võib julgelt rääkida heliplaadi traditsioonist selle üle sajandilise ajaloo jooksul. Samuti võib tuvastada rituaalseid elemente vinüülide kogumisel (kogumine hoiule ja kogumine kuulamiseks) ja esitamisel (hi-fi vs reivikultuur), samuti eelmainitud vinüüli kasutamise kogemus ise.

Eeldan, et kunstiteoses peab sisalduma sisu- ja vormiühendus. Salvestise kunstiteoseks olemisel peab vinüülplaadi puhul seega olema ühendatud meediumilisusest (plaat) lahutamatu sisu (muusika) ja disainitud plaadiümbris, nagu näiteks on puunikerdustega pildiraam maalikunstis.

Esiteks on vinüülplaadi salvestustehnoloogia teiste laiemalt levinud meediumitega võrreldes eriline, kuna vinüülplaadile graveeritakse vaod, milles on helilaine füüsiline kujul, nõel mängib füüsiliselt eksisteerivat helilainet, võrreldes CD-ga, kus heli digitaalselt ja ebapidevalt plastikkettale kantakse ja laserhelipeaga maha mängitakse, või lindiga, kus spetsiifilise materjaliga kaetud lint magnetiseeritakse ja tekkivad pidevad mustrid heliks tõlgitakse.

Teiseks on vaid vinüül ühekordselt kirjutatav ilma plaati füüsiliselt hävitamata ehk ümbersulatamata, iga vinüülplaat on unikaalne oma eksemplaarsuses, mõeldud kandma

vaid konkreetset salvestist. Unikaalsust võimendab veel asjaolu, et vinüülplaadid kuluvad erinevat moodi ehk nende kasutuse dünaamika kujundab nende heli.

Kolmandaks on digitaalsalvestise ja andmekandja puhul informatsioon teisendatav kadudeta ehk meedium ei mängi rolli sedavõrd, kuivõrd see võimaldab salvestise resolutsiooni määrata. Konvertimine analoogist analoogi või digitaalset analoogi tekitab aga tõlkeparatamatused, mis muudavad algse helisalvestise kõla.

Ent kas leiaksime vinüülplaadile analoogia traditsioonilisest kunstist? Võrreldes maaliga nähtub analoogia selles, et ka maal moodustub tinglikust lõuendist, mis kaetakse värvidega, mis pinnaga ajapikku ka segunevad. Ent küsida, kas maal on pilt lõuendil, tundub ülearune, kuna materjal ise annab mõju maalile endale. Ka unikaalsusest võime äravahetamiseni rääkida, kuna igast plaadist eksisteerib üldjuhul üks master-versioon, mille põhjal valmistatakse matriitsid ja pressitakse kogu tiraaž. Kuigi reeglina masterplaadid arhiveeritakse ehk need kasutust ei leia, eksisteerib Jamaica näitel eripärane *soundsystemi*-kultuur ehk mobiilsete helisüsteemide ja pidude kultuur, milles keskset kohta mängis *dubplate*, ainueksemplaris vinüül, mis ei olnud mõeldud levitamiseks, vaid inimeste pidudele meelitamiseks. Sel näitel leiame autentsuse, unikaalsuse, tugeva traditsiooni ja selle pikaajalise mõju kogu maailma vinüülikogukonnale.

Mõteldes graafikale, siis on vinüülplaatide tootmine oma tehnoloogiliselt protsessilt sarnane kõrgtrükiga ja väikeste tiraažide näitel (nt 100) ka harulduses võrreldav. Ja kas saaks väita, et graafika ei kuulu kunstide sekka, kuna neid taieseid leidub rohkem kui ühes eksemplaris?

Mida kõneleda Benjaminini kriitikast? Dominic Strinati toob küll probleemina välja Walter Benjaminini liialdatud optimismi tehnikavõimaluste kohta, kuid ma arvan, et arvestades aega, milles Benjamin oma mõtteid kirja pani, olid õigustatud nii liigne vaimustus kui ka liialdatud kibestumine.

Benjaminini „aura” mõiste on kohanud kriitikat ka näiteks Linnar Priimäe raamatus „Klassitsism”.

W. Benjaminini „aura”-käsitlus kuulub XX sajandi „kunstiteadusliku sümptomatoloogia” valda kui selge näide, kuidas kunstiteoorias elati läbi vajadust „primaarse retoorika” teadusliku mõiste järele. See, mida W. Benjamin nimetab „auraks”,

kujutab endast veel pelka teaduslikku intuitsiooni. Paraku ei piisanud W. Benjaminil kunstiteaduslikku ettevalmistust, et oma intuitsioon mõisteks vormistada. Tema „aura” jääb laialivalguvaks psühholoogiaks, mille puhul ta oskab kirjeldada vaid toimet, mitte aga selle toime esilekutsumise võttestikku.
(Priimägi 2005: 285)

Huvipakkuv on jälgida Benjaminini kaasaegseid, kelle sõnu ta oma esseedes kasutab, nii oma vaimustuste kui ka nõrdimuste väljendamiseks. Näiteks tsiteerib ta Paul Valéryt, kui tahab iseloomustada olukorda, mida kuulutas ette heli tehnilise reprodutseeritavuse käsilevõtt 19. sajandi lõpul.

Nii nagu meie korterisse tulevad kaugelt peaaegu märkamatu käeliigutuse peale vesi, gaas ja elektrivool, et meid teenida, nii jõuavad meieni pildid või helid, mis tekivad väikese käeliigutuse, peaaegu märguande peale ja meist niisamuti lahkuvad. (Benjamin 2010: 115)

Valéry on ühe lihtsa ja poeetilise lausega öelnud seda, mis nii hästi iseloomustab ka tänast, linnainimese argipäeva, milles väikese käeliigutuse peale hakkavad toimima niivõrd palju keerukamad ja vähem keerukamad mehhanismid.

Benjamin räägib „aura” kaduvusest oma kaasaja kontekstis, seega me ei tea, milline oleks tema tänapäevane nägemus. Kuna Adorno oli Benjaminini kaasaegne ja Marx elas veelgi varem, oli käesoleva töö kontekstis tarvilik leida keskne tänapäevane mõtleja, kes haakuks eelnevate teoreetikutega. Valitud autoriks sai Simon Reynolds.

2.3 Simon Reynolds, popkultuuri pärand ja vinüülplaadid

Simon Reynolds on üks neist tänapäevastest vähestest popkultuuri-uurijatest, kes on julgenud ette võtta veel äsjamöödunud kümnendi popkultuuri põhihoovus(t)e tervikliku kaardistamise, rõhuasetusega muusikal. Siinkäsitletav teos, „Retromania”, on tema üks põhjalikumaid sellealaseid ettevõtmisi, kus vinüülplaadi aktuaalne roll kultuuri arenguradadel kenasti välja joonistub.

Reynoldsi mõtlemise keskseks teljeks on popkultuuri arengujärk 21. sajandil, selle ajaloolisus või õigemini ajaloolisuse teisenemine. Teda ajendab mure (pop)kultuuri tuleviku pärast:

Kas võib olla, et suurim oht meie muusika kultuuri tulevikule on... selle minevik?
(Reynolds 2011: ix)

Mis juhtub siis, kui meil saab minevik käest otsa? Kas me suundume omamoodi kultuurilis-ökoloogilisse katastroofi, kui pop-ajaloo õmblused on ära kurnatud?
(Reynolds 2011: xiv)

Tema sõnul on läänemaailm jõudnud 00ndatel (nimetades seda *noughties*) arengujärku, kus teiste eelnevate kümnendite loova isepärasusega võrreldes on popkultuur pöördunud peamiselt oma elava mälu, läbi elatud mineviku retrospeksioonile ja reprodutseerimisele. Erinevate ajalooliste perioodide seast tõuseb see esile just intensiivses huvis oma lähimineviku vastu, mida võimendab võimalus sellele hõlpsasti ligi pääseda ja uurida. Retromaania, mis on pigem tunnetuslik määratlus kui definitsioon, hõlmab lähimineviku taasesitamist kõige erinevates valdkondades alates muusikast ja filmikunstist kuni kõige veidramate materiaalse kultuuri väljendusteni (kaubapakendid, reklaamid, erootilised pildid jne).

2000ndatel domineerisid kordused: taastekked, kordus väljalasked, ümbertegemised, taasesitused. Lõputu retrospektiiv: iga aasta tõi uued aastapäevad, koos kaasaskäiva kauba ülepakkumisega biograafiate, memuaaride, rokk-dokumentaalide, biograafiliste filmide ja ajakirjade mälestusnumbrite näol.
(Reynolds 2011: xi)

Retro on tihedalt seotud nostalgiaga. Kui algupäraselt tähistas see personaalset patoloogilist koduigatsust, ruumilist tagasipöördumisiha, siis hiljem nihkus tähendus ajale, aktsepteeritavale (ka) kollektiivsele soovile naasta helgemasse aega. Kui ruumi mõttes on see võimalik, siis ajaliselt mitte, ja seetõttu omistab see täitmatu tundeseisundi, sobiliku pinnase kultuuri-nostalgia eneseleevenduseks kultuuritaieste abil. Popkultuuri nostalgia, nostalgia vahest kõige ilmsema „kodu”, paradoksaalsus seisneb aga igatsuses aegade järgi, mida ei pruugi olla läbi elatud.

Vahest sobib esialgseks selgituseks, et „häid aegu”, näiteks 60ndaid, iseloomustab andumine olevikule, elamine hetkes, mispärast ammutatakse neist aegadest nii isiklikul kui ka kultuurilisel tasandil kogetud kohaloleku jõudu ja mis oma näites on olnud paljude *revivalite* hälliks.

Retrolise vinüülplaadi kui nostalgia leevendamise vahendi võimalikkuse eelduseks on salvestamine. Kuna salvestis püüab kinni hetke ja kapseldab sündmuse, võimaldab see meil aegasid (ja nende tähendust) üha uuesti läbi kogeda ja neil lausa pidama jääda, seada

end sisse ajas, kus meid pole kunagi ehk olnudki. Mida rohkem salvestisi me kokku kogume ja neid kogeme, seda rohkem on meil aegu ning seda rohkem enese aega oleme neisse pannud – me saame oma plaatideks. Lisaks aegadele-tähendustele on vinüülplaat oma tootelisuses ja materiaalsuses maagia kandjaks. Esemed, mis kannavad aegu füüsiliselt meieni, mida me omakorda füüsiliselt kollektioneerime, nõnda üksteisele kuuludes. Osaliselt selle eripärase kuuluvuse tõttu saame rääkida vinüülplaadi tarbimisest pärandi ja pärimuse mõttes.

Kuigi šellak-vinüül ühendab 19. ja 21. sajandit oma järjepidevuses, on ju ka eraldiseisvad digimeediumid asised ja peaksid samasugust maagilist kogumisiha äratama. Lähtuvalt aga nende lühemaalisusest on ka nende haare kitsam. Ehk on siis meediumi avarus ja selle identsuse püsimine põhjuseks, miks saab vinüülile kindlaks jääda, sest on tähtis, et ka plaadid pärineksid reaalselt ajast, millal need esimest korda avaldati. Küllap see omamoodi selgitabki, miks on vinüülplaatide esimesed pressid tõsisematele kogujatele nii olulised. Kui need pole aga kättesaadavad, siis sobib ilmselt ka lähim press esimesele. Siin ei pea tegemist olema fetišiga, kuna asi, aeg ja selle läbikogemine käivad koos, see ei taandu pelgalt veidruseks, nagu ka fänluse ja memorabiilia puhul, kui otsitakse ühendusi iidoliga. Tõeline *consumer mysticism* vallandub aga siis, kui kogumine muutub selliseks, et ihaldatakse asju, mida iidol on kasutanud või puutunud.

Reynoldsi järgi on kaasaegse situatsiooni üheks probleemiks digitaalsus. Digitaliseerumine on kaasaja ja lähituleviku üks läbivamaid sotsiaalseid ja kultuurilisi protsesse. Selle all pean silmas andmekandjate järkjärgulist, laialdasemat ja põhjalikumat üleviimist olekusse, kus neis säilivad vaid andmed, see tähendab füüsilise meediumi ja andmete lahutamist. Salvestatud kultuur konverteeritakse analoogolekust digitaalseks. Olgu selleks raamatud (*Google Books*), heliplaadid (*iTunes*, failvahetusprogrammid), fotod (*Picasa*) või kaardid (*Google Maps*) jne. Kui salvestis ise on kinni püütud hetk, siis eristuvad analoog ja digitaalne koopia ka selles, et esimest iseloomustab ajalisus erinevalt teisest, vastavalt nende tehnikale. Analoogsalvestise puhul meedium muutub, lõige ajast kulub (vinüülplaadi kvaliteet kuulamisel halveneb) ja kulgeb koos inimesega. Digitaalsalvestise puhul aga aeg peatub täiesti sõltumata sellest, kas on see ülesvõtte kultuurist või analoogsalvestisest (koopiald koopia). Ainus võimalus aega taas käima panna on digitaalne analoogiks konverteerida. Mis aeg see aga enam on?

Digitaalsuse probleemi laiemas mõttes selgituseks sobib Reynolds'i vahendatud Kevin Kelly visioon Universaalsest Raamatukogust, kus iga kultuuriline artefakt, mis eales loodud, on kättesaadav; ja kuigi veel mitte lõpuni teostunud, peab ta selle realiseerunud vahendiks nutitelefone ja teisi mobiilseid raale. Kirjeldatud infototaalsuse närvilisele meeleolule annab ta nimetuse 'franticity'. Analüüsisides samas peatükis iPodi tulekut ja lõputute valikute ees olemisest tekkinud tuimust, samuti kõvaketta digi(piraat)kollektsioonide tähendustühjust. Esitades „digitaalse muusikatarbija” problemaatika, jõuab ta mitmete lahenduste äramärgimisele, mille seas kerkib esile ka vinüülplaat:

On olemas mitmeid teisi võimalusi info-tsunamile vastu panna. Üks võimalus on minna tagasi vinüüli juurde, mida üsna paljud inimesed on ka teinud, tuues kaasa formaadi pinnaletõusu. (Reynolds 2011: 125)

Digitaalsuse poolt võimaldatud tarbijamugavuse puudumine tähendab, et analoogformaadid jõustavad järjepidevama kuulmisviisi, mis on mõtlik ja lugupidav. (Reynolds 2011: 125)

Kokkuvõtlikult öeldes on nostalgias tungi vinüülplaadil oma aeg ja „aura”, mis kuulamise (rituaali) läbi valla pääseb, et end kohalolekule avada.

3. EMPIIRILINE BAAS

3.1 Tarbimisretoorika

Vinüülplaatide korduv tarbimine on teadlik valik ja tarbijad oskavad oma valikut ka põhjendada. Näiteks on debatid vinüüli ja CD või analoog- ja digitaalmeedia eelistajate vahel väldanud alates CD turuletoomisest peale ega näita vaibumise märke. Debatt eksisteerib ka meediumitüüpide sees, näiteks vinüüli ja lindi või CD ja SACD vahel, samuti ei piirne vaidlus muusika taasesitamisega, vaid laieneb ka loomeprotsessidesse, milles omakorda võib kasutatava tehnika eelistuse rõhuasetus paikneda tugevasti kas siis analoogi või digitaali poole peal (süntesaatorid, kompressorid, mikserid jne). Siinses kirjatöös on vaadeldud siiski eelnevalt loodud muusika taasesitust.

Vinüülieelistajate argumentatsioone uurides ja sisulisi ühisjooni otsides, koondus välja neli märksõna: kõla, toode, käitlemine ja pärand. Järgnevalt neist lähemalt.

1. Kõla

Üks põhilisemaid ja kandvamaid argumentatsiooniliine vinüüli tarbimiseks on selle kõla, mida iseloomustatakse peamiselt sooja, loomuliku, tummisena vms omadustega.

Need DJ-d, kes keskenduvad heli kvaliteedile, osutavad faktile, et vinüüli heliesitusel on „soe” kõlamoonus, mis on eriliselt oluline bassi füüsilisele mõjule tantsumuusikas. (Acland 2007: 100)

Digitaalset kõla kirjeldatakse vastupidiselt külma, kunstliku, kriipivana jne. Kuna digitaalmeedial on rohkem olelusvorme, siis võib ka digitaalmeedia olla salvestatud vinüülplaadile, mistõttu täpsustagem, et siinkohal on silmas peetud analoogsalvestisega vinüülplaati.

Kõla osas on argumendid võrdlemisi ühtelangevad ja spetsiifiliseks läheb dialoog näiteks siis, kui otsitakse vinüülplaati kuulates täiuslikku heli, mis eeldab väga suurt eelarvet ja ka vastavat keskkonda, milles kallis tehnika end õigustama hakkab.

2. Toode

See argumentatsiooniliin on laialivalguvam, vaadeldes vinüülplaadi ainelisust. Haruldased pressid ja ihaldatavad praagid. Vinüülplaat kui ese, millesse saab investeerida. Selle punkti puhul on oluline plaadi täiuslik säilitamine ja esteetilise nauditavuse leidmine, näiteks plaadikujunduse kaudu.

Fetišism, nii marksistlikus kui freudistlikus mõttes, on just see põhjus, miks ma väärtustan ja kogun plaate; nende kombatav, poolerootiline, iidoleid kummardav, varjamatu, tootemilaadne veetlus on see, mis mind erutab. (Mitchell 2011: 161)

Digitaalmeediumite puudujääke on siin raske süsteemselt esitada, kuna ka argumentatsioon pole süsteemne. Ka CD on aineine ja omatav, küll madalama „kogutavusega”, ent siiski valikuliselt haruldane, lühema säilivusega (kuniks CD-mängija laserpea andmeid enam ei loe), loomulikult väiksema kunstilise pinnaga. Võrdlus näib viljakam, kui lahutada digitaalmeedia meediumist, arvestades vaid andmete hõlpu siirdatavust. Sellisel juhul ilmestub vinüülplaadi asisuse tähtsustamine selgemalt välja.

3. Käitlemine

Selle punkti eeldusena tuleb arvestada nii kõla kui ka toodet. Käitlemise kirjeldused koonduvad kolme etapi ümber: vinüülplaadi otsimine, kuulamine ja esitamine. Plaadiotsimise kohta ütleb Reynolds järgmist:

Minus tekib endiselt erutuse tulv ja ootusärevus, kui kõnnin second-hand poodi sisse. Ma kas leian midagi, mida olen kaua aega otsinud, või satun millegi veidra peale, mida ma varem ei teadnudki, et olemas on. Need ostud näivad vähem kaupadena, pigem võimaluste kapslitena. (Reynolds 2011: 86)

Käitlemisel rõhutatakse aga vinüülplaadi otsimise, kuulamise ja ka esitamise protsessi, nende rituaalsust, tinglikku ebamugavust digimeediumi tarvitamise ees, mis väikese vaeva eest häälestab muusikale tähelepanelikumalt keskendumata. Vajadust plaadi eest hoolitseda, puhastada ja suuremate mõõtmete, temperatuuri- ja valgustundlikkuse tõttu hoiustamist korraldama, kuulamisel poolt vahetama, mängimisel plaadi läheduses viibima. Hool laieneb siin ka vinüülplaadimängijale. Et igal kuulamisel plaadid mõnevõrra kuluvad, peetakse kuulamiskordade teadvustatud „halvenemise” tõttu plaati ka orgaanilisemaks, suunates jällegi hoolikamalt kuulama.

Muusika loomingulise taasesitamise DJ poolt, kaasnevad lisadimensioonid:

Enamik mu DJ ametit pidavatest intervjueritavatest osutavad sellele, et vinüül lubab otsesest manipulatsioonist läbi silma-käe seose, sest vaod plaadil on analoogsed esitused helist endast ja seetõttu näevad erinevad välja, kui helitekstuudid loos muutuvad. Plaadiga tekib intiimne suhe, kui nõel pannakse vaole, vastupidiselt numbrite koordineerimisega digitaalsel ekraanil. (Acland 2007: 100)

Vinüülplaat võimaldab lähedasemat kontakti miksitava või *scratch*itava materjaliga. Kui sarnane rituaalsus on iseloomulik lintmaki kuulamisele, siis digitaalsuse puhul tajutakse lihtsakoelisust, sest on raske või hoopiski võimatu näha digifailide konverteerimises poeesiat.

4. Pärand

Vinüülide tarbimine annab võimaluse kuuluda vinüüliõprade kogukonda. Toimub pärandi hoidmine ja selle tutvustamine järeltulijatele, nii generatsiooni siseselt kui vaheliselt. Vahest keerukaima koonduspunktina tuuakse siin esile vinüüli ja selle kultuuri pikaajalisust, mis ületab kõikide teiste kaasajal aktiivselt kasutusel olevate meediumite eluea. Sellest tulenevalt tuleb harjuda möödunud kõladega, mis tihti pakuvad suurt naudingut, kuna sarnaseid kõlapilte kaasajast on väga raske, kui mitte võimatu leida.

Digitaalmeedia tarbimisele heidetakse ette selle laialdast levikut ja korratavust, võimetust luua üldse või vähemalt rahuldaval määral meediumipõhist kogukonda. Kordumatuse puudumise tõttu kahaneb ka pärandiline väärtus.

Liikudes sügavamale 21. sajandisse hakkame me tahtma kuulata muusikat, mida ei saa kuulata niisama ükskõik kus tehes, mida iganes. Me hakkame otsima muusikat, mis on juhu- ja kohapõhine, muusikat, mis ei saa kunagi olla lihtsalt soundtrack. (Reynolds 2011: 123)

3.2 Vinüülplaatide kollektioneerimise seosed tarbimisretoorikaga

Millegi kogumine on inimesele väga omane ja loomulik tegevus. Vähe on neid, kes terve elu jooksul pole midagi kogunud. Esimesed kogud tekivad tavaliselt juba lapsepõlves ja muutuvad vastavalt sellele, kuidas kujunevad indiviidi huvid ja võimalused. Kogutav saab üldjoontes olla kahte tüüpi: materiaalne ning mittemateriaalne. Materiaalne kogu väljendub erinevates asjades, alustades kommpaberitest ja lõpetades näiteks luksusautodega. Mittemateriaalse koguna võib näha näiteks teadmisi, oskusi ja mälestusi. Kuigi paljud

kirjanikud, vaimulikud ja poliitikud on keskendunud just viimasele, teostavad nad siiski oma kogu läbi materiaalsuse, võttes seda kui vahendit oma unistuste poole pürgimiseks.

Selle uurimuse raames on aga huviorbiiti tõusnud teatavat liiki materiaalsuse koguja, kolleksionäär, täpsemalt määratledes heliplaatide kolleksionäär, inimene, kes teadlikult pühendab osa oma ajast ja vahendeid selleks, et vinüülplaate koguda.

Kui ma nüüd vaatan tagasi omaenda plaadipoe klientide peale, siis üldistatult jagunesid kolleksionäärid kahte rühma. Vinüülplaatide kolleksioneerimise seoseid tarbimisretoorikaga vaatlesin rühmades läbi kahendsüsteemi, iseloomustades märksõnasid terminitega väga oluline ja vähe oluline.

Rühm 1.

Haritud, kõrgesti tasustatud, keskealised mehed. Muusika oli neile hobi, lõõgastus, moment olemaks iseendaga või väikese seltskonnaga. Igaühega neist oli mul välja arendatud eraldi suhtlusmaneer, arvestamaks nende ootusi nii kauba valiku kui ka minu kui poepidaja suhtes. Nemad hoidsid poodi majanduslikult üleval.

Kõla: Väga oluline. Sobiliku aparatuuri eest ollakse nõus välja käima suur hulk raha.

Toode: Väga oluline. Paljud kolleksionäärid ei rahuldu sellega, et neil on olemas teatud ansambli kõik albumid. Nad soovivad, et kogu oleks täiuslik. Kogusse lisanduvad üha uued plaadid, mis esmapilgul võivad tunduda samasugused, kuid lähemalt uurides seda siiski ei ole. Mida lähemal on plaat esimesele pressile, seda väärtuslikumaks seda peetakse. Samuti loetakse oluliseks neid helikandjaid, mis teatud vea tulemusena erinevad üldtoodangust. Praak võib väljenduda kirjaveas, trükivärvi veas ja toormaterjali vales värvuses. Erinevus võib veel seisneda riigis, kus plaat toodetud ja näiteks litsentsi õigsuses. Plaat võib olla nii osaliselt ebaseaduslik kui ka täielikult ebaseaduslik.

Käitlemine:

1. Otsimine: Vähe oluline. Pigem oli olemas kindel teadmine oma soovist. Soovid põhinesid enamjaolt nostalgial.

2. Kuulamine: Väga oluline. Mõned selle rühma esindajad hindasid kogumist sama kõrgelt (mõnikord ka kõrgemalt) kui kuulamist. Tundmatuks soovida jäänud isikul on

näiteks Tallinnas suur merevaatega korter, mis on mõeldud just vinüülplaatide kuulamiseks, kui on vaja aeg maha võtta ning elu ja tegemiste üle järele mõelda.

3. Esitamine: Vähe oluline. Peamiselt osteti plaate isiklikuks kuulamiseks. Esitamine hõlmas väga kitsast sõprade ringi ja võimalusel ka perekonda.

Pärand: Vähe oluline. Tihti väärtustatakse pärandiga tegelemist rohkem vinüülplaatide keskselt ja võimalik kogukonda kuulumine ei pruugi olla oluline.

Rühm 2.

Noored mehed, mõnikord alles teismelised. Paljud neist on tegevad bändis või aktiivsed dj-na. Nende muusikamaitse oli pidevas muutumises. Tihti oli näha, et nad kulutavad oma viimase raha plaadi ostmiseks. Usun, et paljud neist liiguvad hilisemal eluperioodil esimesse rühma.

Kõla: Väga oluline. Siiski ei ole audiofiile vähem kui eelmises rühmas. Seda tingivad peamiselt majanduslikud põhjused.

Toode: Vähe oluline. Oluline on, et muusika on vinüülplaadil olemas. Plaadi haruldus ei mängi suurt rolli.

Käitlemine:

1. Otsimine: Väga oluline. Ollakse nõus tunde, päevi ja isegi nädalaid viibima ühes ja samas poes, et kõikvõimalikud leiud saaksid avalikuks tulla.

2. Kuulamine: Väga oluline. Tihti toimub kuulamine kollektiivselt, et üheskoos kuuldut kogeda ja analüüsida.

3. Esitamine: Väga oluline. Tahetakse jagada nii huvitavaid leida kui ka keskseid lemmikuid.

Pärand: Väga oluline. Pärandi omamise ja selle tundmise kaudu kuulumine (võimalusel ka avalik) soovitud kogukonda laiendab kultuurilist kapitali.

Kokkuvõtteks lisan, et kuna kogujaid puudutavad andmed pärinevad autori jälgimistulemustest tema isiklikus vinüülipoes, mis tegutses Tallinnas aastatel 2008–2011, siis kindlasti saaks mõne suurema riigi vinüülipoes kontekstis analüüsida ka mitmekesisemaid andmeid. Näiteks kirjutab muusikakultuuri uuriv kirjanik Roy Shuker järgmiselt:

Hinnad on tõusnud kõrgustesse, juhindudes haruldusest ja kombinatsioonidest teiste rumalate faktoritega... Mitte kedagi ei huvita, kuidas see pagana plaat kõlab; prestiiži ja väärtuse faktorid on need, mis juhivad [sic] koguja tegusid. (Shuker 2010: 5)

Eestis on selliseid kogujaid siiski ülivähe ja oma poe kogemusest tean ainult ühte.

4. JÄRELDUSED JA ARUTELU

Kõigepealt annan hinnangu püstitatud hüpoteesidele:

1. Vinüülplaadi kuvandit kui ostupõhjust ei saa taandada ühele motiivile.

Empiirilist materjali käsitledes jõudsin neljale argumendi tüübile (kõla, toode, käitlemine ja pärand), millest taandusi teha oleks meelevaldne, sest nendele vastavad tuumikgrupid võivad, kuid ei pruugi kattuda. Kui lõpptarbijate ostupõhjused täielikult kattuksid, peaksid kattuma ka argumendi tüübid.

Kuna vinüülplaadi tarbijad on oma tausta poolest väga erinevad (muusikalised maitset, majanduslikud võimalused, kultuuri- ja haridustaust), siis Karl Marxi jaoks oleks juba klasside majanduslik võimekus nii erinev, et nende motiivid oleksid ühildamatud. Kui lõpptarbijate motiivid täielikult kattuksid, peaksid kattuma ka tarbijate taustad.

Kui siiski võtta üks motiiv, ei leia paljude nähtuste seletustes veenvust. Näiteks kui võtta motiiviks ainult kõla, ei saaks selgitada, miks inimesed otsivad samast albumist erinevaid presse, mis on kõlaliselt kõrva jaoks eristamatud. Kui võtta motiiviks ainult pärand, siis jääb segaseks, kuidas tuleb tarbija toime vinüüli eripärase kõla ning selle otsimise ja kasutamise ebamugavusega, kui sellega võrreldes on digitarbimine märksa mugavam. Võttes vaid kõla, siis on see ka digitaalselt imiteeritav, mistõttu ei ole kõlanaudingu seos vinüüli ostmisega paratamatu, kui pea sama kõla on võimalik ka digitaliseeritud vinüülplaadilt kätte saada. Pidades silmas aga vinüülplaati kui asja, toodet, siis eeldab see vähemalt käitlemise soosimist, vastasel juhul on tegemist juhuslikkusega; ning liiga kitsa määratlusena ja ei saaks seletada audiofiile ja nende praktikate olemasolu. Kokkuvõttes pole ükski neist põhjustest piisavalt lai, et kõik piisavalt teravalt ja üldiselt hõlmata, kuid koostoimes on nende abil võimalik ulatuslik ja eripärasid arvestav selgitus.

Nõnda on näidatud, et hüpotees peab paika, kuna vastupidine pole näidete varal teostatav.

2. Vinüülplaat pakub süvenemiskogemust materiaalse muusikakultuuri digitaliseerumises

Simon Reynoldsi käsitlusega jõudsin viimaks küsimuseni, kuidas lahendada kaasaja digitaalsuse infomüra problemaatika. Reynolds pakkus ühe lahendusena vinüülplaadi tarbimise. Tema poolt esile toodud tarbimise spetsiifika on otseselt kuulamist „aeglustavaks“ ja keskendumise panevaks teguriks. Sellegipoolest ei pannud ta vinüülplaadi tulevikule palju lootust. Toetudes Benjaminile julgen arvata vastupidist. Et vinüülplaat ise on kunstiteos ja selles kõikidest teistest meediumitest eristuv, on seda hoidvateks teguriteks kõigepealt toode ise (plaatide kogumine) ja pärand/traditsioon muusika näol. Kogud oma üksik- ja tervikvormides on „aura“ kandjateks. See ajalookauguse kohalviibiv eripära, kantuna rohkem kui sajandipikkusest traditsioonist, mille erinevaimatelegi kihistustele on läbi sajandivanuste plaadipoodide ja veebioksjonite siin passiivses olekus, eksistentsiks. Kunstiteos liigub aga kahe eelmainitud teguri/oleku vahel, ent „aura“ ilmutab end alles plaate mängides.

Kogumisest kõneleb ka Reynolds, seda kui teiste aegade kokkukogumisest plaatide kujul, mille mõõduks on koguja pühendatud aeg, märkides nõnda võõra ja isikliku aja kohtumist plaatides, nende koondumisel kollektsiooni. Sarnaselt eelnevaga, plaati mängides koolduvad ajad lahti, lubades kuulajal end oma kohalolule avaneda. Tõlgendades siit Benjaminini, võiksimegi täpsustada, et läbi kahe aja avaldumise hetkes kohtub kuulaja kohaloluga.

Ka kõlal on siin loomulikult oluline roll, kuna vinüüli kulumise ja määrdumisega tekkivad heliartefaktid annavad aja kohasusele ja distantsile autentsuse. Seda võib küll simuleerida digitaalselt, kuid seda enam näitab siis end vajadus vinüüli kui teatava kogemuse kandja järele.

Nõnda kinnitavad hüpoteesi paikapidavust tarbimisretoorika alla koondatud märksõnad ja nende tõlgendus, samuti märksõnade avaldumine autori poolt vaadeldud muusikapoe kliendirühmades.

3. Vinüüli elujõulisuse peamiseks toimumotiiviks on nostalgia.

Vaadeldes vinüülplaadi tarbijate argumente, tuleb siiski tõdeda, et kuigi nostalgia on üks põhjendustest, mis seostub eelkõige pärandiga, ei sobi see siiski kirjeldama kõiki vinüülplaadi tarbijaid. Kui Reynolds'i järgi on nostalgia üks popkultuuri peamistest kollektiivsetest tundmustest, mille läbi kaasaega analüüsida, ning ka tema mõtted kogumisest, ajast ja retro koondamisest on vägagi teemakohased, peaksid retromaania kandjateks olema inimesed, kes olles kogenud mingeid aegu, neid taaskogeda soovivad. Paraku avaldub nostalgia ka seal, kus tarbijatel puudub otsene kogemus, kus mingi aeg vaid romantiseeritud. Ka nõ kultuuriliselt vahendatud nostalgia võiks ju sobida, kuid siin ei saa me enam kindlad olla teesi rakenduvuses: kui retro eripäraks oli veel elavas mälus aset leidnud aegade taaskulastamine, siis muutub kultuurinostalgia piir olevikuga õhukeseks, samamoodi tulevikuga, kuna vaatame sellele läbi minevikust pärit visioonide. Kui kõik peale oleviku on nostalgia objekt, õigemini oleviku kohalolusse tulemine toimub läbi nostalgia ja retro, siis kaotab see mõiste oma totaalsuses tähenduse, kuna pole enam miskit, millega neid võrrelda. Ilmselt on nende kahe ääre, kõikjalviibiva kultuurinostalgia ja läbielatud aja nostalgia vahel mingi tasakaalupunkt, kuid see nõuab juba põhjalikumat käsitlust.

Teiseks rakenduvad siin ka juba esimese hüpoteesiga näidatud seletuslikud probleemid, et põhjused algpõhjusele ei saa taandada. Tuues näitena kas või teise uuritud rühma, siis nende huvi plaatide avastamise vastu ei näita eelnevalt kindlaksmääratud huvi, pigem soovi kohata üllatusi. Samuti ei nähtu nende puhul, et eelistatud oleksid vanad vinüülid, huvi laieneb ka kaasajal välja lastud plaatidele, mille suhtes on raske mõtelda personaalsest nostalgiaist, äärmisel juhul kultuurinostalgiaist, kuid selle probleemsus on juba eelnevaga kirjeldatud.

Ometi sobitub nostalgia nii toote, kõla, käitlemise kui ka pärandiga, samuti näib ühilduvat Benjamini ja Reynolds'i kirjeldusega vinüülplaadi sisulisusest. Nende selgituste valguses näib, et hüpotees vajab siiski edasist uurimist ja parem on selle tõlevastavus lahtiseks jätta.

Millised võiksid olla siinse uurimuse teoreetilised ja praktilised rakendusvõimalused?

Kuna uurimus avab mitmeid teemasid, mille kohta puudub eestikeelne ülevaade, siis teoreetilise võimalusena võiks see töö olla sissejuhatuseks uurimustele, mis käsitlevad näiteks vinüülplaatide tootmist või vinüülplaatide kõla analüüsi. Praktilise rakendusena näen seda tööd abimaterjalina neile, kellel on mõte avada iseseisev muusikapood.

KASUTATUD ALLIKAD JA KIRJANDUS

1. Raamatud

Acland, Charles R. 2007. Residual Media, University of Minnesota Press.

Adorno, Thomas 1996. The Culture Industry, London, Routledge.

Marx, Karl 1953. Kapital. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.

Priimägi, Linnar 2005. Klassitsism. TLÜ Kirjastus.

Reynolds, Simon 2011. Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past. Faber and Faber.

Shuker, Roy 2010. Wax Trash and Vinyl Treasures: Record Collecting as a Social Practice. Ashgate Publishing Limited

Strinati, Dominic 2001. Sissejuhatus populaarkultuuri teooriatesse. Tallinn: Avatud Eesti Raamat.

2. Ajakirjad

Benjamin, Walter 2010. Valik esseid. – Loomingu Raamatukogu nr 26–29.

Mitchell, Tony 2011. Reviews. Wax Trax and Vinyl Treasures: Record Collecting as a Social Practice. By Roy Shuker. Popular Music, Volume 30, Issue 01, pp 160–162.

3. Vestlused

Tõnis Kahu, 09.06.2011

4. Loengumaterjalid

Linnar Priimägi

SUMMARY

The objective of this writing is to study the vinyl record and its consumption in the beginning of the 21st century with a focus on the consumer and his motives.

For the theoretical terminus a quo I have chosen Karl Marx's understandings of commodity fetishism which works with the tangibility of the vinyl record and Theodor Adorno's criticism, which latches with the pop music theme in general. I also viewed the vinyl record through "aura" concept accentuated by the German-Jewish sociologist Walter Benjamin and through Simon Reynolds's ideas to explain the self-centeredness of the pop-culture and the mediums heritage.

The empirical base consists of the researches of the vinyl consumer's rhetoric's of consumption and connections of vinyl collecting.

During the research there were three hypotheses that formed with the keywords: reasons of purchase, delving experience and nostalgia.

The conclusions of the research indicate that the two hypothesis stated are valid and the validity of one hypothesis stated is an open subject since there is need for additional research. There are also connections between the theoretical viewpoints and the material being analyzed.

The theoretical application of this study, since it opens many topics of which there is no overview in Estonian could be that this writing can be an introduction to researches handling the topic of vinyl record production or the sound analysis of the vinyl record as an example. As a practical use this work may be viewed as a helping material for those who have the idea of opening an independent music store.

LISA

Kasutatud viidete tekstid enne eesti keelde tõlkimist

Lk 10

Vulgarization and enchantment, hostile sisters, dwell together in the arrangements which have colonized large area of music. The practice of arrangement extends to the most diverse dimensions. Sometimes it seizes on the time. It blatantly snatches reified bits and pieces out of their context and sets them up as a pot-pourri. It destroys the multilevel unity of the whole work and brings forward only isolated popular passages (Adorno 1996: lk 41)

Lk 10

For musical vulgar materialists, it is synonymous to have a voice and to be a singer. In earlier epochs, technical virtuosity, at least, was demanded of singing stars, the castrati and prima donnas. Today, the material as such, destitute of any function, is celebrated.

(sama, lk 32)

Even mechanical control of the instrument is no longer really expected. To legitimate the fame of its owner, a voice need only be especially voluminous or especially high.

(sama, lk 32)

Lk 10

Contemporary listeners would always prefer to destroy what they hold in blind respect, and their pseudo activity is already prepared and prescribed by the production.

(sama, lk 38)

But they are childish; their primitivism is not that of the undeveloped, but that of the forcible retarded. (sama, lk 41)

It is irrelevant to him what he hears or even how he hears; he is only interested in the fact that he hears and succeeds in inserting himself, with his private equipment, into the public mechanism, without exerting even the slightest influence on it. (sama, lk 47)

Lk 15

Could it be that the greatest danger to future of our music culture is ... its past? (Reynolds 2011: ix)

Lk 15

What happens when we run out of past? Are we heading towards a sort of cultural-ecological catastrophe, when the seam of pop history is exhausted?" (Reynolds 2011: xiv)

Lk 15

The 2000s were dominated by the 're-' prefix: revivals, reissues, remakes, re-enactments. Endless retrospection: every year brought a fresh spate of anniversaries, with their attendant glut of biographies, memoirs, rockumentaries, biopics and commemorative issues of magazines. (Reynolds 2011: xi)

Lk 17

There are various other ways of resisting the info tsunami. One is to go back to vinyl, which quite a lot of people have been doing, resulting in a resurgence of the format. (Reynolds 2011: 125)

Lk 17

The absence of digitally enabled consumer convenience means that analogue formats enforce a more sustained mode of listening, more contemplative and reverent. (Reynolds 2011: 125)

Lk 18

Those DJ's that focus on sound quality point out that vinyl's audio representations has a „warm“ bias that is especially important for the physical impact of bass in dance music. (Acland 2007: 100)

Lk 19

Fetishism, in both the Marxist and Freudian senses, is precisely the reason I value and collect records; their tactile, quasi-erotic, idolatrous, conspicuous, totemic appeal is what turns me on. (Mitchell 2011: 161)

Lk 19

I still get a little rush of excitement and anticipation when I walk into a second-hand store. Whether I find something I've been seeking for ages or come across something bizarre I'd never known even existed, these purchases seem less like commodities than capsules of possibility (Reynolds 2011: 86)

Lk 20

Most of my DJ interwees point out that vinyl enables direct manipulation through hand-eye coordination, because grooves on the record are an analog representation of the sound and therefore look different when the sound textures change in track. There is intimate relationship with the recording when needle is put in the groove, as opposed to the coordination of numbers in digital screen. (Acland 2007: 100)

Lk 20

'As we edge our way deeper into the twenty-first century we will begin to want music that cannot be listened to wherever, whenever while doing whatever. We will begin to seek out music that is both occasion and place specific, music that can never be merely a soundtrack.' (Reynolds 2011: 123)

Lk 23

'Prices have spiralled, governed by rarity in combination with other stupid factors ... Nobody gives a damn about what the bloody records sound like; it is the prestige factor and value quotient that governs [sic] the collectors' actions'. (Shuker 2010: 5)