

Kolekcionarstvo gramofonskih ploča mimo Hi-Fi stereotipa: etnografija suvremenih praksi kolekcionara gramofonskih ploča

Jerković, Matija

Master's thesis / Diplomski rad

2020

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:116:114858>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-08**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

MATIJA JERKOVIĆ

KOLEKCIONARSTVO GRAMOFONSKIH PLOČA

MIMO *HI-FI* STEREOTIPA: ETNOGRAFIJA

SUVREMENIH PRAKSI KOLEKCIONARA

GRAMOFONSKIH PLOČA

DIPLOMSKI RAD



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

II. ODSJEK

KOLEKCIJARSTVO GRAMOFONSKIH PLOČA
MIMO *HI-FI* STEREOTIPA: ETNOGRAFIJA
SUVREMENIH PRAKSI KOLEKCIJARA
GRAMOFONSKIH PLOČA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: dr. sc. Mojca Piškor, doc.

Studentica: Matija Jerković

Ak.god. 2020/2021.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

dr. sc. Mojca Piškor, doc.

Potpis

U Zagrebu, 8.12.2020.

Diplomski rad obranjen

POVJERENSTVO:

1. dr. sc. Mojca Piškor, doc. _____

2. dr. sc. Naila Ceribašić _____

3. dr. sc. Jelka Vukobratović _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE

SAŽETAK:

Ovaj rad bavi se kolekcionarima vinilnih gramofonskih ploča i njihovim privatnim kolekcijama. Prvi dio je posvećen literaturi o kolekcionarstvu u širem smislu gdje sam pokušala sažeto predstaviti recentna znanstvena promišljanja o kolekcionarstvu, osobito ona koja se bave kolekcionarstvom u kontekstu konzumerističkih društava. Drugi sam dio posvetila literaturi o kolekcionarstvu gramofonskih ploča točnije pitanju artikulacije razlike između konzumacije i kolekcionarstva. U trećem dijelu donosim rezultate vlastitog istraživanja koje sam provela s dvanaest kolekcionara gramofonskih ploča iz Zagreba. Fokus je stavljen na promišljanja o samom pojmu "kolekcionar" i problematiku samoidentifikacije vlastite sakupljačke prakse s postojećim predodžbama o kolekcionarima gramofonskih ploča, tumačenje razloga sakupljanja gramofonskih ploča i načine na koji ploča prelazi prag kolekcija mojih sugovornica i sugovornika.

Ključne riječi: kolekcionarstvo, kolekcionar, kolekcija, konzument, vinilna gramofonska ploča.

ABSTRACT:

This work is about vinyl record collectors and their private collections. The first part is dedicated to literature of collecting in the broad sense in which I tried to present recent scientific considerations about collecting particularly that concerned with collecting in the context of consumer societies. The second part is dedicated to literature of record collecting and the question of articulation of the difference between consumption and collecting. In the third part I present the results of my own research undertaken with twelve vinyl record collectors from Zagreb. The focus is on reflections on the meaning of the term "collector" and issues with self-identification their own collecting practices with existing conceptions about record collectors, interpretations of the ground for collecting records and ways in which the record crosses the collection threshold.

Key words: collecting, collector, collection, consumer, vinyl record.

SADRŽAJ:

Zahvala	1
Uvod	2
1. Fenomen kolekcionarstva: pristupi proučavanju i pokušaji definiranja.....	8
2. Kolekcionarstvo gramofonskih ploča: uvidi dosadašnjih istraživanja	13
3. Zagrebačke kolekcionarke i kolekcionari: etnografija jedne (nevidljive) subkulture	34
3. 1. Jesam li kolekcionar_ka? ili o izazovima samoidentificiranja	34
3. 2. Zašto ploče? ili o vjernosti jednom mediju.....	46
3. 3. Kako ploča prelazi prag kolekcije? ili o principima distinkcije	50
Zaključak.....	54
Bibliografija.....	57

Zahvala

Hvala mentorici dr. sc. Mojci Piškor, doc. na slobodi i radosti prilikom odabira teme ovog rada. Hvala na susretljivosti, pomoći, strpljenju i sugestijama koje su mi pomogle pri promišljanju i pisanju.

Hvala mojoj obitelji što mi je omogućila odlazak na studij. Hvala za svu ljubav, brigu i podršku.

Hvala Bruni Bandiću, Ani Mlinarić i Klari Zečević Bogojević za ljubav, podršku i prijateljstvo.

Hvala Goranu Jukiću što mi je skrenuo pažnju na svijet kolekcionara gramofonskih ploča.

Hvala svim mojim sugovornicama i sugovornicima na entuzijazmu, lijepim uspomenama i povjerenju.

Hvala Antoneli Marušić i Ivanu Tomašiću na pomoći pri traganju za sugovornicama i sugovornicima.

Uvod

Baš sam negdje prije razmišljao... Sjećam se da sam s petnaest, šesnaest godina pokušavao sebe zamisliti s trideset i znam da sam u tom trenutku zamišljao kako bi bilo super da imam gramofon i ploče i da ću bit sretan ako ću to postić do tridesete. Onda sam zapravo shvatio da sam uspio u tom naumu i bio mi je warm feeling. (Vedran, u razgovoru s M. J.)

Ovaj rad bavi se kolekcionarima vinilnih gramofonskih ploča i njihovim privatnim kolekcijama. U većem dijelu povijesti kakvom ju oblikuju istraživanja kolekcionarstva gramofonskih ploča, kolekcionarstvo stoji u nejasnom odnosu prema drugim oblicima konzumiranja glazbe snimljene na gramofonskim pločama i to osobito u onom periodu u kojem je gramofonska ploča bila jedinim medijem za reprodukciju glazbe i u kojem su kolekcije ploča mogle biti promatrane kao naizgled nužna posljedica kupovanja predmeta koji omogućuju pristup željenoj glazbi. Mene je zanimalo kako se u istraživanjima kolekcionarstva gramofonskih ploča artikulira razlika između kolekcionara i konzumenta ili drugim riječima što se vrednuje kao kolekcionarstvo u odnosu spram mnoštva drugih oblika konzumiranja. Međutim, dolazak do odgovora s jedne strane otežava činjenica što postoje tek parcijalna i poprilično sažeta historiografska istraživanja kolekcionarstva gramofonskih ploča koja gramofonsku ploču prije svega uzimaju kao tehnologiju, a ne istovremeno kao tehnologiju i medij, te s druge strane ne razlikuju postojeće glazbene publike od kolekcionara (usp. Hosokawa i Matsuoka 2004; Shuker 2010). To je uvjetovalo vrlo usko postavljene granice onoga što se označavalo kolekcionarstvom. Ipak, granice gotovo nikad nisu direktno definirane, već ih je tek posredno moguće iščitati analizirajući izbor reprezentativnih primjera, koji također nisu sveobuhvatni niti konzistentni u svim svojim karakteristikama. Prema literaturi o kolekcionarstvu konzistentni niti ne mogu biti jer izbore predmeta, razloge kolekcioniranja i kolekcionarske prakse naprosto nije moguće sažeti u jedinstveno obrazloženje (usp. Belk 1995:83). Unatoč tome, navedenim primjerima kolekcionara i diskursu o kolekcionarstvu gramofonskih ploča

općenito je zajedničko da kolekcionarstvo predstavljaju kao "muški svijet" koji se temelji na intelektualnom pristupu i sistematičnom sakupljanju i potvrđuje veličinom i javnom prezentacijom kolekcije, zbog čega se ovaj tip kolekcionarstva doima izrazito zatvorenom i diskriminatornom praksom. Nadalje, artikulacija simboličke vrijednosti gramofonske ploče se tijekom povijesti mijenjala, te je svoju posljednju transformaciju počela doživljavati početkom osamdesetih godina prošlog stoljeća s pojavom novih, digitalnih medija koji su je počeli istiskivati kao medij.

Status ikone vinil nije postigao samo činjenicom što je većinu dvadesetog stoljeća predstavljao dominantni nosač zvuka, već i zato što je izbjegao blisku smrt u doba intenzivne digitalizacije. Važno je istaknuti da je povratak vinila omogućila njegova rasprostranjenost među korisničkim skupinama za koje je korištenje vinila signaliziralo kulturnu vrijednost vinila kao robe. (Bartmanski i Woodward 2016:5)

Ako su kolekcionari među prvima u gramofonskoj ploči vidjeli simboličku vrijednost, tijekom druge polovice dvadesetog stoljeća postali su vidljiviji i drugi konzumenti gramofonskih ploča koji su vlastitom konzumacijom i novim načinima korištenja također doprinosili artikulaciji njezine simboličke vrijednosti. Neke od tih novih praksi vezane su uz, primjerice, DJ-eve i audiofile, no korištenjem zasebnih pojmova za te prakse, one ostaju distancirane od kolekcionarstva, što je na neki način omogućilo diskursu o kolekcionarstvu da zadrži svoju zatvorenost. Istovremeno, različite su prakse u čijem je središtu bila gramofonska ploča pokazale da različiti konzumenti i korisnici u gramofonske ploče upisuju različita značenja (usp. Bartmanski i Woodward 2016:5), dok su podudarnosti u njihovim i kolekcionarskim praksama definiranje kolekcionara učinile još težim, barem u očima autsajdera.

S druge strane, većina istraživanja kolekcionarstva gramofonskih ploča potječe iz vremena u kojem je distribucija glazbe već bila obilježena digitalnim dobom, pa je krajem 2000-ih postao vidljiv fenomen *vinyl revival*-a, koji je dao konačan smisao gramofonskoj ploči kao superiornoj u odnosu na druge medije za reprodukciju zvuka.¹ Pojavom digitalnih medija integralnim dijelom diskursa o gramofonskim pločama postala je rasprava o osobnom odnosu prema gramofonskoj ploči kao fizičkom predmetu, što je sve konzumente okupilo u "kolekcionarsku subkulturu" (usp. Plasketes 1992:109), a činili su je oni koji su usprkos digitalizaciji ostali uz ovaj analogni medij. Tako su digitalni mediji, pogotovo njihove računalne

¹ Vinyl revival je naziv za obnovljeni interes i postupno povećanje potražnje zvučnih zapisa na vinilnim gramofonskim pločama koje je u zapadnoj Europi i SAD-u postalo vidljivo u prvom desetljeću 21. stoljeća (usp. Osborne 2012:1).

inačice, u prvi plan stavile materijalne aspekte konzumacije glazbe putem gramofonskih ploča, točnije odnos prema predmetu i opremi za slušanje koji gramofonske ploče nameću samim svojim dizajnom i materijalom od kojeg su napravljene.

Teško je za očekivati da vinilna gramofonska ploča u digitalnom dobu može izbjeći binarnost analogno/digitalno koja je u jednakoj mjeri diskurzivna kao što je tehnološka i materijalna. Zapravo se fizičke razlike u diskursu najviše prelamaju. Možda najvažnije je da se takvi predmeti ili alati doživljavaju, a ne samo pokušavaju shvatiti ili dešifrirati. Nije da samo prenose podatke, već se takvi predmeti osjećaju. Oni se u isto vrijeme slušaju i gledaju. Oni doslovno djeluju, a ne samo simboliziraju i važno je njihovo kretanje kroz vrijeme i prostor. (Bartmanski i Woodward 2015:65)

Povrh toga, kolekcionari gramofonskih ploča temom su nekolicine romana i filmova kojima je ranije opisano predstavljanje "povijesti" kolekcionarstva kao "muškog svijeta" postalo gotovo općeprihvaćenom činjenicom.² Kolekcionarima je dodijeljena osobnost te su portretirani kao opsesivni, socijalno neprilagođeni muškarci u srednjim godinama koji ogromnim kolekcijama ploča nadomještaju stvarne međuljudske odnose i ne propuštaju demonstrirati svoje znanje o popularnoj glazbi i izdanjima. I samu me kolekcionarstvo gramofonskih ploča počelo zanimati zbog jednog takvog fikcionalnog kolekcionara u knjizi *High Fidelity* britanskog pisca Nicka Hornbyja, koja mi se u rukama našla negdje u srednjoj školi. U njoj je glavni lik Robert Fleming, vlasnik prodavaonice ploča *Championship Vinyl*, svoj tržišni opstanak tumačio na sljedeći način:

Preživljavam zbog ljudi koji ulažu poseban napor da dođu subotom ovamo u kupovinu – mladića, uvijek mladića, s lenonicama i kožnim jaknama i rukama punim četvrtastih vrećica – i zbog poštanskih narudžbi:objavljujem oglase u stražnjem dijelu luksuznih rock magazina, i dobivam pisma od mladića, uvijek mladića, iz Manchestera i Glasgowa i Ottawe, mladića koji izgleda troše nesrazmjerne količine vremena na traženje ukinutih singlica Smithsa i albuma Franka Zappe s potcrtanim "ORIGINAL NIJE REIZDANJE". U tolikoj mjeri izgledaju kao luđaci da praktično i nema razlike. (Hornby 2000:32)

U međuvremenu sam se na trećoj godini studija zaposlila u jednoj zagrebačkoj prodavaonici rabljenih gramofonskih ploča čiji su posjetitelji također bili primarno muškarci. Zbog toga mi je Hornbyjev roman sve manje izgledao kao puka fikcija. S obzirom na to da neku vrstu ljubavi prema glazbi podjednako dijele žene i muškarci, a slušanje glazbe putem gramofonskih ploča

² Primjerice roman *High Fidelity* britanskog pisca Nicka Hornbyja prema kojemu je snimljen istoimeni film redatelja Stephena Frearsa. Zatim, dokumentarni film *Vinyl* redatelja Alana Zweiga ili igrani film *Ghost World* redatelja Terryja Zwigoffa.

je izrazito vezano uz prostor doma, koji se tradicionalno smatra ženskim prostorom, sve mi je nejasnija bila situacija zatečena na "terenu".

*

**

Ovaj rad temelji se na polustrukturiranim intervjuima s dvanaest sugovornica i sugovornika – šest muškaraca i šest žena – ostvarenima u razdoblju od ožujka 2019. do kolovoza 2020. godine. U svom sam istraživanju nastojala uključiti jednak broj žena i muškaraca zato što u postojećim istraživanjima i diskursima o kolekcionarstvu gramofonskih ploča u cjelini dominiraju muškarci, dok žena ili uopće nema ili su u manjini. Želim napomenuti da ovaj broj sugovornica i sugovornika ne znači da je šest maksimalan broj žena koje sam uspjela pronaći, iako sam ih znatno teže pronalazila u odnosu na muškarce. Broj od dvanaest sugovornika i sugovornica činio mi se, međutim, optimalnim za istraživanje ovog opsega. Zbog ranije spomenute predodžbe o kolekcionarima kao muškarcima u srednjim godinama, odlučila sam se u svom istraživanju fokusirati na kolekcionarke i kolekcionare mlađe generacije do 35 godina. Od te dobne skupine odudara jedna sugovornica koja ima 56 godina što je podjednako rezultat teškoća s pronalaskom sugovornica i načina na koji sam pronalazila sugovornice i sugovornike u cjelini. Kada sam odabrala temu istraživanja nisam poznavala ili, kako se kasnije ispostavilo, znala da poznajem niti jednu osobu ciljane dobne skupine koja sakuplja gramofonske ploče. Također, zbog snažno prisutnih predodžbi o kolekcionarima gramofonskih ploča nisam sugovornike tražila putem oglasa na društvenim mrežama jer sam pretpostavljala da bi mi se na taj način većinom javili oni čije su kolekcionarske prakse najbliže postojećim predodžbama. S tim su se problemom, primjerice, susretali i autori opsežnijih recentnijih studija posvećenih ovoj temi (Shuker 2010; Poole 2012). Željela sam da barem neki glasovi budu drukčiji od postojećeg narativa. Kako sam prije početka istraživanja prestala raditi u prodavaonici rabljenih gramofonskih ploča, sugovornice i sugovornike sam tražila obilazeći zagrebačke prodavaonice i sajmove ili po nečijoj preporuci, kada bih u razgovoru spomenula temu diplomskog rada. Istraživanje sam započela najtežim dijelom zadatka tražeći sugovornice jer sam kolekcionarke izabrala kao temu seminarskog rada u sklopu kolegija *Popularna glazba* u ljetnom semestru 2019. godine. U traženju sugovornica najprije mi je pomogla mentorica predloživši mi gledanje studentskog etnografskog filma *Vinil* koji su 2014. godine snimili Lino Pećur, Ema Vene i Relja Vukelić pod mentorstvom dr. sc. Tanje Bukovčan u sklopu kolegija *Vizualna antropologija* na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, u kojemu sam pronašla svoju prvu

sugovornicu u ožujku 2019. godine. Iste godine sam na Dan prodavaonica ploča koji se slavio 13. travnja u prodavaonici *Aquarius Records* upoznala Hanu, a u prodavaonici *Dancing Bear* Karla. U svibnju iste godine posjetila sam Močvarin sajam ploča i stripova, ali nekoliko žena koje sam sreća odbile su sa mnom razgovarati o kolekcionarstvu.³ Također, svi s kojima sam se u razgovoru dotakla teme seminarskog/diplomskog rada, uključujući sugovornice i sugovornike s kojima sam već provela intervju, govorili su mi da ne poznaju niti jednu kolekcionarku.⁴ Zbog toga sam se počela hvatati za svaki nagovještaj da bi neka žena iz moje okoline mogla biti kolekcionarka gramofonskih ploča. Tako sam stupila u kontakt s novinarkom i književnicom Antonelom Marušić čije sam knjige čitala u to vrijeme, a u kojima su se spominjali rock albumi i prodavaonice ploča. Po njezinoj preporuci sam se javila trima kolekcionarkama, pripadnicama zagrebačke ženske kantautorske scene Jeleni, Nikolini i Dori. Ines također studira muzikologiju, a do nje kao kolekcionarke došla sam tako što sam slučajno pomislila da bi mogla sakupljati ploče. Prijatelj Ivan Tomašić mi je kao sugovornika preporučio Matka, a Matko je potom na intervju pozvao Ivana, svog prijatelja kolekcionara. Luka je moj bivši kolega s posla, koji i dalje radi u istoj prodavaonici rabljenih gramofonskih ploča. Martin je dugogodišnji obiteljski "prijatelj za razmijenjivanje glazbe", a da je kolekcionar saznala sam slučajno tako što se jedan dan na Facebooku pohvalio novom "bebom", vinilnim izdanjem albuma "White Pony" grupe *Deftones*. Većina intervjua odvila se pojedinačno sa svakom sugovornicom ili sugovornikom, jedino sam se Matkom i Ivanom našla istovremeno. Većina intervjua se također odvila u javnim prostorima, u kafićima ili na radnom mjestu sugovornica ili sugovornika, te samo s Matkom i Martinom u njihovim domovima. Poštujući zamolbe nekoliko mojih sugovornika da ostanu anonimni, odlučila sam da identiteti svih u radu ostanu anonimnima. Uz citate njihovih dokumentiranih kazivanja nalazit će se fiktivna imena koja nemaju nikakve veze s njihovim stvarnim imenima.

Rad je podijeljen u tri cjeline. U prvom sam se dijelu bavila literaturom o kolekcionarstvu u širem smislu gdje sam pokušala sažeto predstaviti recentna znanstvena promišljanja o kolekcionarstvu, osobito ona koja se bave kolekcionarstvom u kontekstu

³ Shuker u svojoj studiji spominje meni, nažalost, nedostupan diplomski rad *Women Who Collect Records* Vicki Bogle, koji se bavi novozelandskim kolekcionarkama. Prema Shukeru Bogle ističe da se tijekom istraživanja začudila u kojoj mjeri žene nastoje umanjiti činjenicu da su kolekcionarke. Unatoč tome što su strastvene oko svojih kolekcija "odbija ih pojam kolekcionara gramofonskih ploča i njegove moguće maskuline, čak analne konotacije" (Bogle, prema Shuker 2010:36).

⁴ Do kraja istraživanja su mi također svi s kojima sam razgovorala govorili da ne poznaju niti jednu kolekcionarku.

konzumerističkih društava. S obzirom na to da masovna proizvodnja, svojstvena proizvodnji gramofonskih ploča u većem dijelu njihove povijesti, umanjuje kolekcionarski prestiž predmetima, u odabranoj je literaturi o kolekcionarstvu u širem smislu fokus stavljen na osobni odnos kolekcionara prema vlastitoj kolekciji ili ono što čini kolekcionarski proces. Ta su mi istraživanja pomogla da ono što sam znala o ili kao kolekcionarstvo gramofonskih ploča sagledam ispočetka, koristeći konkretan sustav referentnih točaka. Drugi sam dio posvetila literaturi o kolekcionarstvu gramofonskih ploča točnije pitanju artikulacije razlike između konzumacije i kolekcionarstva koje me mučilo od samog početka bavljenja ovom temom i onemogućavalo mi donošenje bilokakvih smislenih zaključaka o pročitanoj ili doživljenom na terenu. U trećem dijelu donosim rezultate vlastitog istraživanja koje sam provela s dvanaest sugovornica i sugovornika. Fokus je stavljen na promišljanja o samom pojmu "kolekcionar" i problematiku samoidentifikacije vlastite sakupljačke prakse s postojećim predodžbama o kolekcionarima gramofonskih ploča, tumačenje razloga sakupljanja gramofonskih ploča i načine na koji ploča prelazi prag kolekcija mojih sugovornica i sugovornika.

1.

Fenomen kolekcionarstva: pristupi proučavanju i pokušaji definiranja

Arheologinja i muzeologinja Susan M. Pearce u svojoj studiji *On Collecting: An Investigation of Collecting in European Tradition* (1995) tvrdi kako se tijekom povijesti proučavanju kolekcionarstva pristupalo na dva načina. Prvi i dominantniji polazio je od pojedinačnog predmeta ili cjeline kolekcionirane građe čijim se istraživanjem nastojalo utvrditi njihovo značenje. U fokusu ovakvih istraživanja bila je ona građa koja je smatrana "visokom" kulturom, dok je takav položaj uvelike ovisio o mjestu koje je zauzimala unutar pojedinih znanstvenih disciplina koje uključuju prirodne znanosti, povijest, arheologiju, antropologiju i povijest umjetnosti. Ta se istraživanja javljaju od 16. stoljeća, a svojstveno im je stvaranje tipologija, taksonomija, te razvrstavanje predmeta ili uzoraka u odnosu na povijesna razdoblja i škole.⁵ Tipične manifestacije ovakvih istraživanja su izložbe, katalozi, objavljivanje anegdotalnih ili biografskih radova o pojedinačnim kolekcijama i kolekcionarima ili radova o povijesti poznatih svjetskih muzeja. Drugi pristup, prisutan od tridesetih godina 20. stoljeća, je kao fenomenu vrijednom istraživanja pristupao samom kolekcionarskom procesu. Proizašao je iz kulturalne analize, odnosno klasične psihologije kao jedne od njezinih disciplina. Sklonost kolekcionarstvu nastojala se objasniti pomoću Freudove psihoanalitičke teorije razvoja kao svojevrsna devijacija uzrokovana iskustvima s analno-erotskim impulsima i formiranjem higijenskih navika u analnoj fazi razvoja, koja mogu potaknuti razvoj određenih osobina ličnosti kao što su upornost, urednost i škrtost ili kao isprazna težnja samačkim zadovoljstvima (usp. Pearce 1995:7-8). S druge strane, takva su jednostrana tumačenja jednim dijelom bila moguća zbog šireg korpusa znanja koji je podrazumijevala kulturalna analiza, a na čije su formiranje, uz Freuda, u najvećoj mjeri utjecali radovi o kritici političke ekonomije Karla Marxa, a tiču se prikaza fetiškog značaja robe, odnosno shvaćanja materijalne kulture kao pasivne

⁵ Predmeti koje su kolekcionari smatrali pogodnima za kolekcionarstvo su se u 17. stoljeću dijelili u dvije skupine: *artificialia* i *naturalia*. U prvu se ubrajalo slikarstvo, skulpture i povijesne predmete, a u drugu uzorke iz životinjskog, biljnog i mineralnog svijeta. U kolekcijama se najviše cijenila rijetkost i opskurnost predmeta (usp. Pearce 1995:121-123).

refleksije društvenog djelovanja, koja vrijednost postiže isključivo proizvodnjom, a ne i konzumacijom, te antropološkog hijerarhijskog raslojavanja društva gdje je kolekcionarstvo shvaćeno kao sredstvo postizanja određenog društvenog položaja (usp. Pearce 1995:6).

Značajnu promjenu u razumijevanju međusobnog utjecaja ljudi i predmeta, odnosno robe, unijela su postmodernistička istraživanja konzumerističkih društava i materijalne kulture, koja su postojeće perspektive nastojala upotpuniti i zaokružiti smještajući ih u odgovarajući kulturalni kontekst (usp. Miller 1995). Ona su se posljedično odrazila na istraživanja kolekcionarstva (usp. Miller 1997:4). Pitanjem razlike između kolekcionarstva i drugih oblika konzumacije, te njihovim međudjelovanjem u povijesnom i suvremenom kontekstu konzumerističkih društava bavio se Russell W. Belk u svojoj studiji *Collecting in a Consumer Society* (1995). Kolekcionarstvo je, prema Belku, samo po sebi vrsta konzumacije, jer ga oblikuju isti kulturalni procesi kao i druge vrste konzumacije:

Utvrđeno je da se dramatičan porast masovne proizvodnje i distribucije, te masovne komunikacije događao paralelno sa slično dramatičnim porastom masovne konzumacije te masovnog individualnog i muzejskog kolekcionarstva. Još bitnije, kolekcionarstvo predstavlja ključnu aktivnost koja artikulira naša ponekad oprečna uvjerenja vezana za posao i odmor, znanost i umjetnost, muško i žensko, visoku i popularnu kulturu, nas i "druge", te proizvodnju i potrošnju. Ove vrijednosti su društveno uvjetovane zbog čega se mijenjaju ovisno o različitim povijesnim razdobljima i kulturama. (Belk 1995:1-2)

Kako onda prepoznati kolekcionarku ili kolekcionara? Referirajući se na istraživanja konzumerizma, Belk tumači ključne elemente konzumacije: stjecanje, posjedovanje, korištenje i raspoređivanje stvari koje smatramo vrijednima, a dijelimo ih na materijalne predmete, usluge ili iskustva. Kolekcionarstvo se od konzumacije razlikuje po tome što podrazumijeva stvaranje kolekcije – više predmeta ili, rjeđe, iskustava sakupljeno po nekim kriterijima. Ti kriteriji su granice koje određuju što jest, a što nije prikladno za ulazak u kolekciju i svaki kolekcionar ih utvrđuje sam za sebe. Ti su kriteriji u velikoj mjeri određeni temom kolekcioniranja koja može biti konceptualna, kao što su ranije spomenute *artificialia* i *naturalia*, ili opažajna, u što bi primjerice spadalo sakupljanje otvarača za boce, pri čemu uvijek mora vrijediti pravilo nejednakosti među sakupljenim predmetima ili iskustvima. Ako je riječ o predmetima iz svakodnevnog života, ulazak u kolekciju prati prestanak njihove uobičajene upotrebe, dok je u slučaju umjetnosti naglasak na estetici sam po sebi datost. Kod kolekcionarstva je stjecanje također ključan proces, ali je ono jako angažirano, strastveno i učestalo. Netko tko posjeduje kolekciju nije samim time i kolekcionar (usp. Belk 1995:65-66).

Kolekcionar je zbog strasti koju usmjerava ka predmetu skloniji opsesivnom ponašanju. Međutim, većina kolekcionara, prema Belku, ne pokazuje ozbiljne znakove opsesivnosti, kompulzivnosti ili ovisnosti (usp. Belk 1995:81). S obzirom na navedeno, Belk kolekcionarstvo definira kao "proces aktivnog, selektivnog i strastvenog stjecanja i posjedovanja stvari izmještenih iz njihove uobičajene upotrebe i percipiranih kao dio seta nejednakih predmeta ili iskustava" (Belk 1995:67).

konzumacija	kolekcionarstvo
	jaka privrženost kolekciji
stjecanje	stjecanje
posjedovanje	posjedovanje
upotrebljavanje	prestanak uobičajene upotrebe
raspoređivanje	formiranje kolekcije nejednakih stvari

Tablica 1 – Prikaz razlika između konzumacije i kolekcionarstva prema Belku (usp. Belk 1995:65-66)

Russell W. Belk, Melanie Wallendorf, John Sherry, Morris Holbrook i Scott Roberts u članku "Collectors and Collecting" opisuju transformaciju koja se događa kada proizvod prelazi prag kolekcije – od uobičajenog i učestalog predmeta on postaje svet (Belk et al. 1988). Svetost je pojam koji objedinjuje njegovu posebnost i sposobnost generiranja poštovanja i divljenja. Transformacija je u rukama kolekcionara, a svetost se u predmet može upisivati na različite načine – samim nazivanjem određene skupine predmeta kolekcijom; planiranjem i osiguravanjem prostora u kojemu će se nalaziti kolekcija; izrazito pažljivim rukovanjem; karakteristikama određenih predmeta putem kojih ih se dovodi u direktnu vezu s nekim važnim osobama; činjenicom da je kolekcionarima nezamisliva prodaja kolekcije, u kojoj leži možda najuočljiviji pokazatelj svetosti (Belk et al. 1988:550).

Pearce tvrdi kako je selekcija srž kolekcionarstva, te da tema odnosno poveznica koja predmete drži zajedno može biti sasvim osobna ili uključivati šire prihvaćene sustave vrijednosti (usp. Pearce 1995:23). Kolekcionarstvo opisuje kao osobnu fikciju putem koje

kolekcionar izražava svoje misaone konstrukcije kako bi predočio sebe i svoju percepciju svijeta, pri čemu kolekciji pripisuje određenu ulogu. Iz kolekcionareve predodžbe proizlazi da je kolekcionarstvo u suštini specifičan odnos pojedinca prema svijetu predmeta, koji može biti suvenirski, fetišistički ili sistematični:

U suvenirskom kolekcionarstvu, pojedinac romantičnu životnu povijest stvara odabiranjem i raspoređivanjem predmeta kako bi stvorio ono što bi se moglo nazvati predmetnom autobiografijom, gdje su predmeti u službi autora autobiografije. U fetišskom kolekcionarstvu, predmeti su dominantni, a kolekcionar odgovara na svoju opsesivnu potrebu za sakupljanjem što je više moguće predmeta; u suprotnosti suvenirskom kolekcionarstvu, predmetima je dopušteno stvaranje sebstva. U sistematičnom kolekcionarstvu, slijedi se, naizgled, intelektualno obrazloženje, a namjera je prikupiti kompletne serije. (Pearce 1995:32)

Navedena tri pristupa nisu međusobno isključiva i mogu biti prisutna istovremeno.

Način na koji Pearce (1995) i Belk (1995) tumače kolekcionarstvo čini se kao mnogima dostupna praksa i daleko je od dominantnih asocijacija koje uz taj pojam veže većina ljudi: muzej, prestiž i strahopoštovanje. Kolekcionarstvo se smatra prestižnim jednim dijelom zbog toga što je luksuzna konzumacija izvan konzumerističkih društava bila rezervirana za društvenu elitu (Belk 1995:2). S druge strane, antropolog Igor Kopytoff u svojem članku "The Cultural Biography of Things" ističe kako ekstenzivna komodifikacija homogenizira i smanjuje vrijednosti predmeta, te tako stoji u napetom odnosu prema kulturi koja ima za cilj uvesti red i objektivno potpuno heterogen svijet kognitivno razlikovati izdvajajući iz njega različite homogene kategorije (Kopytoff 1983:72). Zbog toga postoji potreba da se određeni dijelovi ljudskog okoliša kulturalno singulariziraju i proglašavaju svetima, dok glas o javno singulariziranim predmetima dopire do najvećeg broja ljudi. Singularizacija se javno provodi primjerice zabranjivanjem komodifikacije onoga što se smatra simboličnim društvenim inventarom, kao što su javna zemljišta, spomenici, državne muzejske kolekcije umjetnina i dr. A potom ograničavanjem komodifikacije na određena područja razmjene koja mogu biti općeprihvaćena među pripadnicima dominantne kulture, kao što je primjerice razmjena večera između obitelji i prijatelja ili ih mogu održavati manje skupine ljudi koje su u profesionalnom ili radnom odnosu, te imaju zajednički kulturalni kodeks (usp. Kopytoff 1986:72-78). Međutim, u kompleksnim društvima vrijednost singulariziranog predmeta nije svojstvena samom području razmjene, zato samim tim ne postiže odmah vidljivu potvrdu prestiža. Ona dolazi izvana, od autonomnih sustava kao što su estetika, etika, religija ili specijalizirani profesionalni interesi, i nužnim čini pripisivanje visoke, ali nenovčane vrijednosti

estetskoj, stilskoj, etničkoj, klasnoj ili geneološkoj ezoterici (usp. Kopytoff 1986:82). Nadalje, Kopytoff tvrdi da se život predmeta, kao i ljudi, može promatrati kao niz biografija čiji fokus ovisi o našim očekivanjima i koncepcijama koje potom određuju izbor promatranih detalja iz života predmeta i oblikuju pojedine biografije (usp. Kopytoff 1986:65). Biografija tako primjerice može biti ekonomska, tehnička, društvena, profesionalna, politička itd, te pritom kulturalno obaviještena. Suprotno Marxovom prikazu fetišističkog značaja robe, ono što predmete čini kulturalnim proizlazi iz njihove interakcije s ljudima i ljudskih kognitivnih procesa. Prema Kopytoffu, roba ne samo da mora biti materijalno proizvedena, već i specifično kulturno označena (usp. Kopytoff 1986:64). Tako promatrajći biografske detalje predmeta i kulturalne relacije kojih su dio možemo doprijeti do uvjerenja i vrijednosti koje oblikuju našu percepciju određenih predmeta kao povijesno, estetski, politički ili umjetnički važnih (usp. Kopytoff 1986:67).

2.

Kolekcionarstvo gramofonskih ploča: uvidi dosadašnjih istraživanja

Kolekcionarstvo gramofonskih ploča je kao istraživačka tema u znanstvenim radovima prisutno posljednjih tridesetak godina. Uslijed sve veće dominacije interneta i digitalnih medija, početkom devedesetih godina prošlog stoljeća činilo se da gramofonskoj ploči prijete izumiranje, zbog čega se pojavila želja za akademskom interpretacijom kolekcionarstva kao prakse proizašle iz vremena u kojemu je gramofonska ploča bila vodeći medij za reprodukciju glazbe. U istraživanjima kolekcionarstva gramofonskih ploča dogodio se obrnut slučaj u odnosu na ranije spomenut redoslijed pristupa proučavanju kolekcionarstva općenito. Najprije su se pojavila istraživanja kolekcionarstva gramofonskih ploča kao procesa koja su, načelno govoreći, imala za cilj odgovoriti na pitanja što se vrednuje kod ovog tipa kolekcionarstva i kako se kolekcionarstvo ostvaruje. U nekima od njih također ima pokušaja ocrtavanja i tumačenja povijesnog razvoja kolekcionarstva gramofonskih ploča (Hosokawa i Matsuoka 2004; Dougan 2006; Shuker 2010). Spomenuta istraživanja također se mogu shvatiti i kao dio historiografskog obrata, koji je na području studija popularne glazbe postao vidljivim početkom 20. stoljeća (usp. Waksman 2018). Potom su se pojavila ona istraživanja koja su polazila od gramofonske ploče kao predmeta određenog ekonomskog, društvenog i kulturnog kapitala, te su tako često neposredno ili posredno uključivala i kolekcionarsku stranu priče (Osborne 2012; Bartmanski i Woodward 2015; Bartmanski i Woodward 2016). Također, u dokumentiranju društvene i kulturne važnosti gramofonskih ploča i fizičkih prostora vezanih uz njihovu distribuciju važna su istraživanja nezavisnih prodavaonica ploča (Pettit 2008; Callamar i Gallo 2009; Graham 2009). Doprinosi akademskom diskursu o kolekcionarstvu gramofonskih ploča potječu iz filozofije (Dougan 2006; Poole 2014), sociologije (Straw 1997; Shuker 2010), muzikologije i antropologije (Hosokawa i Matsuoka 2004), kulturalne geografije (Sonnichsen 2014), komunikologije (Plasketes 1992; Chivers Yochim i Biddinger 2008) i teorije književnosti (Moist 2008; Moist 2013). Neke od tih studija počivaju (i) na etnografskim

metodama (Hosokawa i Matsuoka 2004; Hayes 2006; Chivers Yochim i Biddinger 2008; Shuker 2010; Poole 2014; Sonnichsen 2014).

Muzikolog Shuhei Hosokawa i antropolog Hideaki Matsuoka u svom članku "Vinyl Record Collecting as Material Practice" tvrde kako su se prvi kolekcionari gramofonskih ploča u Japanu pojavili u redovima slušatelja zapadnoeuropske umjetničke glazbe oko 1910. godine (Hosokawa i Matsuoka 2004). Distribucija i popularizacija glazbe na pločama je u Japanu započela početkom 20. stoljeća snimkama japanskog tradicijskog žanra *rōkyoku*. Unatoč tomu, s industrijalizacijom, usporednim razvojem više srednje klase i sve izraženijim zanimanjem za kulturu Zapada, zapadnoeuropska umjetnička glazba našla se u fokusu prvih kolekcionara zbog svog povijesnog statusa. Ploča je kao njezina nositeljica bila prozor u glazbeni svijet koji se u to vrijeme ondje rijetko mogao čuti uživo. Prevladavalo je mišljenje o pripadnosti zapadnoeuropske umjetničke glazbe visokoj kulturi u prilog čemu je išla i visoka cijena pripadajućih joj ploča s obzirom na to da su bile uvozni proizvod i da im je također pripisivana visoka vrijednost. Međutim, znanje potrebno za razumijevanje i vrednovanje ove glazbe u gradskim se središtima počelo širiti tek putem koncerata na kojima su se puštale ploče, specijaliziranih časopisa, te osnivanjem klubova obožavatelja Zapadne klasične glazbe kakvi su se počeli pojavljivati 1915. godine i koji su za cilj imali "prosvijetliti" one kojima su ploče bile nedostupne. Autori rubrika u tim časopisima crpili su informacije iz zapadnjačkih izvora i preuzimali njihovo poimanje kanona zapadnoeuropske umjetničke glazbe (usp. Hosokawa i Matsuoka 2004:152-153). Iako su se u Japanu najbolje prodavala diskografska izdanja japanskih glazbi, autori ističu da je u dostupnim im izvorima ono što se naziva kolekcionarstvom uvijek bilo vezano uz strane, uvezene glazbene žanrove, koji su ondje imali uži krug publike. Pretpostavljaju dva tipa argumenta kao odgovor na pitanje zašto *rōkyoku* nije bio zanimljiv prvim kolekcionarima. Jedan se odnosi na uzak repertoar i činjenicu da su svi izvođači bili živući. Drugi polazi od niskog statusa koji mu je bio pripisan s obzirom na to da je njegova publika većinom pripadala radničkoj klasi i nije si mogla priuštiti ploče (usp. Hosokawa i Matsuoka 2004:152).

Istraživanje sociologa Roya Shukera predstavljeno u studiji *Wax Trash and Vinyl Treasures: Record Collecting as Social Practice* bavi se kolekcionarstvom svih postojećih vrsta nosača zvuka, od gramofonskih ploča do mp3-a, te je usredotočeno na područje Velike Britanije i Sjedinjenih Američkih Država. Shuker pojavu kolekcionarstva gramofonskih ploča

vidi kao očekivani nastavak ranijih praksi kolekcionarstva glazbe, bilo da su se ostvarivale privatno ili javno, kao što su kolekcionarstvo glazbenih publikacija, notnih zapisa, glazbala i terenskih snimki tradicijskih glazbi snimljenih najprije diljem Europe i Sjeverne Amerike, a potom i diljem svijeta (usp. Shuker 2010:14). Prvim kolekcionarima smatra one koji su sakupljali cilindre i ploče od šelaka u razdoblju od 1903. do kraja 1950-ih i koji su po njemu utemeljili prakse koje zovemo kolekcionarstvom nosača zvuka. Njihovu povijesnu putanju nije mogao rekonstruirati od samog početka zbog nedostatka sačuvanih pisanih izvora pa svoje nalaze uglavnom temelji na podacima o onima aktivnim od četrdesetih godina prošlog stoljeća. Sudeći po glazbi koju su kolekcionirali, dijeli ih u dvije skupine: kolekcionare zapadnoeuropske umjetničke glazbe (poglavito vokalnog repertoara) i kolekcionare popularne glazbe, odnosno "rane američke glazbe" ili "old time music" u koju ubraja "jazz, big band, c&w (country and western), r&b (rhythm and blues - poznatiji kao "rasna" glazba sve do 1950-ih) i različite "etničke" glazbe povezane s američkim doseljeničkim skupinama" (Shuker 2010:17).

Kao i u Japanu, prvi su kolekcionari gramofonskih ploča u Velikoj Britaniji i SAD-u kolekcionirali klasični repertoar, prvenstveno vokalnu glazbu, zbog toga što je, kada se pojavila na pločama, već bila potvrđena i cijenjena umjetnost, te su "vrednovali estetske kvalitete snimki", dok su kolekcionari popularne glazbe, prisutni od 1930-ih, češće cijenili raritetnost i povezane predodžbe o autentičnosti (usp. Shuker 2010:17). Ploče klasične glazbe bile su lako dostupne, te su ih kolekcionari nabavljali putem maloprodaje i poštanskih narudžbi. Popularna glazba je, s druge strane, imala ograničan maloprodajni optičaj, stoga su kolekcionari često pribjegavali pretraživanju odbačenih kutija po ulicama i trgovinama i drugim praksama o kojima će biti više riječi u nastavku poglavlja (usp. Shuker 2010:23-25).

Kolekcionari gramofonskih ploča su do tridesetih godina 20. stoljeća u Japanu postali prepoznatljivom zajednicom koju su činili pretežito muškarci, što je kolekcionarstvo konstruiralo kao muški tip konzumacije glazbe. Okupljali su se u tzv. glazbenim kafićima koji su uz konzumaciju pića prvenstveno bili namijenjeni konzumaciji (ne-japanske) glazbe. Prvi takav otvoren je u Tokiju 1929. godine. U njima su bile smještene ogromne kolekcije ploča i prvorazredna oprema za reprodukciju, a posjetitelji su mogli zatražiti puštanje željene ploče. Ideja ovakih mjesta bila je razvijanje i održavanje zanimanja za strane glazbe, stvaranje njezine publike koja je bila u manjini i temeljila se na uvezenom sustavu estetskih mjerila. Ciljani posjetitelj bila je gradska mladež koja je naučila cijeniti stranu glazbu, ali si je nije mogla

priuštitu. Muškarci su također činili većinu čitateljstva specijaliziranih glazbenih časopisa (usp. Hosokawa i Matsuoka 2004:154-155). Iz navedenog proizlazi da su prvi kolekcionari u Japanu bili bogati pojedinci, vlasnici glazbenih kafića koji su si mogli priuštitu uvozna izdanja. Gradeći "javne" kolekcije ploča i potičući njihovu konzumaciju u kafićima širili su znanja o glazbi i izdanjima proširujući tako istodobno i krug zainteresirane publike. Kolekcionarstvo gramofonskih ploča u svojim začecima je u većoj mjeri označavalo sakupljanje znanja o glazbi i izdanjima, a u manjoj kupovanje ploča za privatne kolekcije. Glazbeni kafići su do 1970-ih ostali važnim mjestima publici i kolekcionarima zapadnoeuropske umjetničke glazbe, jazza i tanga (usp. Hosokawa i Matsuoka 2004:154-155).

Shuker također ističe kako se kolekcionarstvo gramofonskih ploča formiralo kao primarno muška praksa sudeći po tome što pisani i usmeni iskazi s kojima se susreo opisuju isključivo kolekcionare (usp. Shuker 2010:16). Pojave kao što su japanski glazbeni kafići smatra dijelom dalekosežnih društveno-kulturnih promjena izazvanih izumom i komercijalizacijom nosača zvuka, točnije ploče od šelaka na 78 okretaja u minuti, čija je posljedica, između ostalog, bila pojava kolekcionara. Dodjeljuje im naziv "gramofon kultura", te pod njim podrazumijeva:

"mjesto proizvodnje i promoviranja – ulogu koju su imale rane diskografske kuće; mjesto razumijevanja – klubove u kojima su se puštale ploče i društva obožavatelja ploča; mjesto nabavljanja – maloprodaja i tržište rabljenih ploča; mjesto posredništva – glazbeni tisak." (Shuker 2010:13)

Nalik japanskim glazbenim kafićima bila su brojna društva obožavatelja klasične glazbe diljem Velike Britanije koja su se 1923. godine udružila na državnoj razini kao *U.K. Gramophone Society*.⁶ Iste godine su pokrenuli izdavanje publikacije *The Gramophone* u kojoj su isticali važnost vrednovanja snimki koje se temelji na sustavu estetskih mjerila i kvaliteti snimljene glazbe. Jednako odvajanje glazbenog sadržaja ploče od njezinih tehničkih značajki bilo je prisutno i u Japanu gdje je usporedno širenje znanja o zapadnoeuropskoj umjetničkoj glazbi i rast dostupnih diskografskih izdanja izazvalo promišljanje o razlici između "istinskih" i "lažnih" ljubitelja glazbe. Ona se odnosila na instrumentalizaciju stečenog znanja o glazbi i pločama. Hattori Ryūtarō, autor jednog od prvih japanskih vodiča za slušanje iz 1924. godine, kao "istinske" ljubitelje opisuje one koji "znaju pojedinosti o skladbi, skladatelju, izvedbi i

⁶ Prema evidenciji društva iz 1933. godine činila su ga 33 združena društva i približno 1500 članova (usp. Shuker 2010:22).

izvođačima", a kao "lažne" one čije se znanje odnosi na tehnologiju reprodukcije zvuka, dok im ploče služe za pokazivanje, kao simbol kultiviranosti (usp. Hosokawa i Matsuoka 2004:154). Rasprave o opremi, vjerodostojnosti i kvaliteti snimljene glazbe su uz estetsko vrednovanje snimki dostupnog repertoara nastavile činiti sadržajnu okosnicu japanskih časopisa posvećenih zapadnoeuropskoj umjetničkoj i jazz glazbi kao što su *Rekōdo Geijutsu* i *Suingu Jānaru* koji su počeli izlaziti oko 1950. godine (usp. Hosokawa i Matsuoka 2004:158).⁷

Način na koji Hosokawa i Matsuoka (2004) i Shuker (2010) predstavljaju najraniju povijest kolekcionarstva gramofonskih ploča u Japanu, Velikoj Britaniji i SAD-u sa sobom nosi nedorečenosti i probleme. Izbor pristupa istraživanju kolekcionarstva uvjetovan je stogodišnjim odmakom između istraživača i istraživanih, te se kao takav sastojao od dvije mogućnosti: krenuti od sačuvanih pojedinačnih kolekcija ili pratiti pisane tragove o kolekcionarima i kolekcijama. Oba su rada krenula drugim putem i povijesti kakve predstavljaju su svojevrsan sažetak one povijesti do koje su došli tim putem. Povjesničarka medija Lisa Gitelman u svojoj knjizi *Always Already New: Media, History and the Data of Culture* tvrdi

"definicija novih medija ovisi o cjelokupnom društvenom kontekstu unutar kojeg se zasebno definiraju proizvodnja i konzumacija, a ne isključivo o samim proizvođačima i konzumentima. Takvo shvaćanje ne umanjuje ulogu ljudskih aktera, već omogućuje detaljnije shvaćanje njihovih stajališta kako bi se u najvećoj mogućoj mjeri izbjeglo poricanje inherentnih ekonomskih struktura ili kulturnih politika. (Gitelman 2006:15)

Tako se povijesti kolekcionarstva kakve ispisuju Hosokawa i Matsuoka (2004) i Shuker (2010) temelje na onoj povijesti kolekcionarstva prisutnoj u tiskanim medijima koji su također obilježeni istim čimbenicima i više govore o cjelokupnom društvenom kontekstu unutar kojega se oblikovala proizvodnja i konzumacija gramofonskih ploča, njihovom ekonomskom ustrojstvu i kulturalnim politikama, nego o kolekcionarstvu. Oba rada ističu kako je na

⁷ Odvajanje glazbenog sadržaja gramofonske ploče od njezinih tehničkih značajki može se povezati s načinom na koji su diskografske kuće puštale u prodaju gramofonske ploče od šelaka. Većim dijelom 20. stoljeća gramofonske ploče su se prodavale u jednobojnim papirnatim omotima koji su bili dizajnirani tako da vidljivim ostane onaj dio ploče na kojemu je bila etiketa. Naziv izdavačke kuće i njezin logo davali su primaran identitet gramofonskoj ploči i nalazili su se u gornjoj polovici etikete, dok je donja polovica bila predviđena za izvođače. Međutim, velik dio ploča često je dolazio bez informacija o izvođačima. To je bilo zato što je diskografska industrija istinsku vrijednost gramofonskih ploča vidjela u samom fenomenu snimanja, a ne u snimljenom sadržaju, te je iz tog razloga prvenstveno isticala tehničke značajke snimki. Posljedično su istu podjelu sadržavali i glazbeni časopisi, koji su tek kasnije počeli više uvažavati glazbeni sadržaj ploče (usp. Osborne 2012:47).

inicijalno formiranje kolekcionarstva gramofonskih ploča uvelike utjecao razvoj ukusa i pretpostavljaju fokusiranosti prvih kolekcionara na zapadnoeuropsku umjetničku glazbu zbog njezine tadašnje potvrđenosti i cijenjenosti. Iako su mediji za snimanje zvuka imali svoj život i prije nego li su počeli sadržavati glazbu, čini se kao da se nisu imali zašto kolekcionirati sve dok nisu počeli sadržavati prvenstveno zapadnoeuropsku umjetničku glazbu, a onda i druge glazbe. Zašto je gramofonskoj ploči trebala (zapadnoeuropska umjetnička) glazba da bi se mogla kolekcionirati? Sociolog Simon Frith u eseju "The Industrialization of Music" tvrdi kako je reklamiranje inovacija u tehnologiji reprodukcije zvuka oduvijek počivalo na pretpostavci da su oni konzumenti koji se najviše zanimaju za kvalitetu zvuka i kupljene gramofonske ploče vide kao trajne zbirke zapravo "ozbiljni" konzumenti koji konzumiraju "ozbiljnu" glazbu (usp. Frith 1988:21). Od 19. stoljeća ozbiljna glazba je ona vezana uz promjene u glazbenom životu koje su omogućile prvobitno promišljanje o glazbenom kanonu i intenzivirale njezino odvajanje i uzdizanje u odnosu na sve druge glazbe. Historijskim, društvenim i estetskim temeljima tih promjena bilo je zajedničko smještanje glazbenog djela u središte glazbenog života što filozofkinja glazbe Lydia Goehr u svojoj knjizi *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in Philosophy of Music* naziva konceptom glazbenog djela (Goehr 1994).⁸ Tako zamišljen glazbeni život čija se glazbena djela ostvaruju u javnim prostorima, koncertnim dvoranama i opernim kućama pred građanstvom iz nekog je razloga poslužio diskografskim kućama u nastojanju da gramofon i gramofonske ploče definiraju kao medije za reprodukciju glazbe, a ne kao uredsku stenografsku opremu. Drugim riječima, poslužio je prilikom promjene

⁸ Prema Goehr je uvrštavanje glazbe među lijepe umjetnosti krajem 18. stoljeća potaknulo napuštanje promatranja glazbe kroz prizmu funkcionalnosti u korist romantičke estetike u kojoj skladateljevo korištenje glazbenog materijala rezultira originalnim, dovršenim i fiksiranim djelima. Glazbeno djelo izjednačeno je s pripadajućim mu notnim zapisom što je na nov način definiralo odnos, točnije odvojilo skladatelje od izvođača i publike. Skladatelji su postali vlasnici svojih djela koja su se počela smatrati robom, te se na taj način i tretirati. Postigli su društveni status inspiriranih slobodnih umjetnika čime se na tržištu pojavila potreba za izdavačkim kućama, autorskim pravima, izvođačima i publikom koja je voljna platiti kako bi sudjelovala u tako (tada ekskluzivno) zamišljenom glazbenom životu. Glazbeno djelo zahtijevalo je što egzaktniju notaciju koja je dokazivala njegovo postojanje neovisno od svake izvedbe, te mu omogućavala neometano cirkuliranje tržištem. Istovremeno, sukladno romantičkoj estetici umjetnosti notni zapisi bili su tek apstraktne konstrukcije koje je bilo nužno izvesti na odgovarajući način čime bi se potvrdio njihov status umjetničkog djela. Za ostvarivanje glazbenog djela kroz izvedbu bio je zadužen izvođač-interpret, a okosnicu odnosa između skladatelja i izvođača-interpret pa tako i glazbenih djela i njihovih izvedbi činio je *Werktreue* ideal, također poznat kao ideal vjernosti ili autentičnosti, koji je sadržavao zahtjev za savršenom vjerodostojnošću izvedbe prema glazbenom djelu. S obzirom na to da biti vjerodostojan glazbenom djelu nije isto što i biti vjerodostojan notnom zapisu, *Werktreue* ideal postavlja zahtjev za odgovarajućom interpretacijom koja treba otkriti istinsko značenje djela objedinjujući njegove strukturne i izražajne aspekte sukladno složenoj romantičkoj estetici glazbe (Goehr 1994:231-232). *Werktreue* ideal također je uvjetovao izgradnju koncertnih dvorana nalik spomenicima posvećenih izvedbama glazbenih djela. U njima su glazbena djela bila sigurna od izvanjskih distrakcija što je publici sugeriralo pažljivo slušanje kako bi i sama mogla dokučiti i posvjedočiti istinskom značenju djela (usp. Goehr 1994:236).

primarne funkcije medija od prvobitno zamišljenog snimanja zvuka za diktat do reprodukcije zvuka u svrhu zabave u prostorima doma, koja je zapravo zaslužna za komercijalni uspjeh gramofonske ploče kao prve standardizirane inačice ovog medija i njegove tako zamišljene funkcije (usp. Gitelman 2006:14). Funkcija opetovanog preslušavanja je samim tim nametnula stvaranje trajnih kolekcija kao idealan tip konzumacije ovih proizvoda kakvim su ga zamišljali njihovi proizvođači, o čemu je u studiji *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music* pisao i povjesničar David Suissman (2009).

Jednom kada su mušterije kupile ili su se odlučile na kupnju gramofona, prodavači su ih trebali poticati da ne razmišljaju samo o nabavci pojedinačnih ploča već i o izgradnji biblioteke ploča koju bi mogli vidjeti kao dokaz svoje kultiviranosti i dobrog ukusa, što su prodavači mogli iskoristiti kao poticaj na buduće kupovine: "Usadite u svakog kupca ideju da je svaka nova kupljena ploča dodatak njegovoj "glazbenoj biblioteci". Zainteresirajte ga na stvaranje "kolekcije" ploča... Jednom kada krene djelovati u tom smjeru imat će na umu konkretan cilj – učiniti svoju kolekciju što potpunijom.. i... biti ponosan na svoj odabir." Nadalje, prodavači su trebali poticati nabavku ploča različitih glazbenih stilova, kao što i dolikuje "biblioteci", kako bi se potaknulo dugoročno zanimanje kupca. Međutim, unutar bilo koje kategorije, naglasak je ostao na njegovanju potražnje. (Suissman 2009:187)

Kolekcionarstvo kao idealni i ciljani tip konzumacije gramofonskih ploča pred istraživača kolekcionarstva u povijesnom kontekstu stavlja izvjestan izazov, premda niti jedan istraživač čije sam radove konzultirala ne spominje tu problematiku istraživanja kolekcionarstva. Po mom mišljenju je većina predstavljanja kolekcionarstva gramofonskih ploča, bilo da je riječ o popularnim ili akademskim interpretacijama, zapravo simptom upravo te problematike. Zbog toga je za kolekcionarstvo uvijek bilo potrebno nešto što će uobičajenu konzumaciju učiniti posebnijom, a ono što je činilo tu posebnost moralo je biti povrh osobnog i javno potvrđeno. Zahtjev za javnim potvrđivanjem kolekcionarstva kao plauzibilnog oblika ekstenzivne konzumacije ima svoje povijesno uporište. Prema Belku se u različitim tipovima kolekcionarstva prihvatljivost kolekcije temelji na tome u kojoj mjeri se doima zreloom, ozbiljnom i značajkom (usp. Belk 1995:77). Razdvajanje ozbiljnih i neozbiljnih kolekcionara i kolekcija potječe iz 18. stoljeća, a rezultat je nastojanja da se razgraniče diletantske od konosijerskih kolekcionarskih praksi. Dok diletant kolekcionarstvu pristupa neopterećeno kao zabavnom hobiju, konosijer ima opsežno znanje o predmetima koje kolekcionira i u stanju je klasificirati ih prema odgovarajućim taksonomijama, donositi sudove i procijenivati njihovu autentičnost i vrijednost (usp. Belk 1995:38-48). Sociologinja Brenda Danet i komunikologinja Tamar Katriel u svom izlaganju iz 1986. godine pod nazivom "Books, Butterflies, and Botticellis:

A Life-Span Perspective on Collecting" razlikuju dvije vrste pristupa putem kojih se kao kolekcionarstvo opravdava ono što bi se inače smatralo abnormalnim sakupljanjem (usp. Danet i Katriel, prema Belk et al 1988:549). Kolekcionarstvo "tipa A", prema njima, je estetski tip kolekcionarstva i kao takav je srodan umjetnosti. Kolekcionar afektivnim kriterijima odabire predmete za kolekciju, te ju na taj način nadograđuje, ali nema osjećaj da radi sa serijama koje treba kompletirati. Kolekcionarstvo "tipa B" je taksonomijski tip kolekcionarstva i kao takav srodan znanosti. Kolekcionar kognitivim kriterijima odabire predmete kako bi kompletirao serije i unaprijedio svoje znanje, a ne da bi uljepšao svoju kolekciju. Gramofonska je ploča pogodna za razvoj oba tipa kolekcionarstva.

Analogna ploča je više od pukog zapisa glazbe jer predstavlja određenu etiketu i izvođača, žanr i stil, godinu proizvodnje i specifično izdanje, albume i singlove itd. Kao takva je podložna raznim vrstama klasifikacije. Ako se glazba kao takva opire lakoj kategorizaciji, vinil u najmanju ruku dopušta neki oblik kategorizacije i u načelu nam omogućuje da uvedemo jasan osjećaj reda u inače preplavljujuć svemir melodija. (Bartmanski i Woodward 2015:43)

Diskursom o kolekcionarstvu gramofonskih ploča, međutim, dominiraju oni čije su kolekcionarske prakse bile bliže "tipu B", te su se odvijale na terenu Drugih glazbi o čemu će više biti riječi u nastavku poglavlja. Nadalje, Hosokawa i Matsuoka (2004:159-160) i Shuker (2010:137-158) ističu kako su na formiranje kolekcionarstva gramofonskih ploča tijekom povijesti uvelike utjecali različiti tipovi publikacija, od diskografskih kataloga do specijaliziranih kolekcionarskih vodiča i časopisa, zbog čega istraživanje kolekcionarstva gramofonskih ploča u povijesnom kontekstu putem pisanih tragova u tiskanim medijima zahtjeva preciznije određenje o kakvom je kolekcionarstvu riječ, jer nisu svi kolekcionari kao konzumenti ravnopravni sudionici javne sfere da bi kao takvi mogli dospjeti u tiskane medije, niti se sve kolekcionarske prakse podudaraju s onim što oni promiču.

Mediji za snimanje zvuka su, prema Gitelman, u SAD-u isprva bili doživljavani i interpretirani u odnosu na postojeće prakse pisanja i čitanja, osobito tiskanih medija, i njihovu vezu s javnim govorenjem, a ne u odnosu na također prisutne prakse komodifikacije glazbenih zapisa, glazbenih djela i njihovih izvedbi (usp. Gitelman 2006:25). Zbog toga su "zvučni zapisi na komadima staniola pružali temeljit i samosvjestan doživljaj onoga što "govor" na papiru može značiti" (Gitelman 2006:29). Edisonov fonograf s valjkom od staniola mnogi su imali prilike upoznati diljem SAD-a ubrzo nakon što je izumljen zbog njegovih javnih predstavljanja, koja su se ostvarivala kao interaktivan spoj edukacije i zabave i nisu bila usmjerena samo

prema odabranoj publici, već otvorena široj javnosti. Objašnjenje principa rada tehnologije bilo je na licu mjesta potkrijepljeno konkretnim snimkama zvukova čiji je izbor bio raznolik i ravnopravno uključivao, primjerice, recitacije i lavež psa (usp. Gitelman 2006:34-36). Gitelman ističe kako je u recepciji Edisonova fonografa kao inovativne tehnologije za snimanje zvuka jedna pojava bila konstantna, zbog čega smatram da bi se već tada moglo govoriti o začecima kolekcionarstva zvučnih zapisa među širom javnosti.

Članovi publike su, kao suvenire, sa sobom nosili komade staniola kada bi predstavljanja završila. Ovi djelomični i primitivni zapisi su na neki način bili značajni ženama i muškarcima koji su ih tražili i koji su se sljedećeg jutra za doručkom vjerojatno pitali: "Što kažu?" Bez gramofona za reprodukciju, zapisi na komadima staniola, naravno, nisu govorili ništa. Ipak, u isto vrijeme, kao što bi nekoliko redaka u jutarnjim novinama moglo pomoći u izvještavanju, isti ti zapisi nešto su govorili. Ti "materijalizirani učinci glasa" su uistinu bili "kuriozitet": bili su talismani tiskane kulture, čisti "dodatak", po današnjem rječniku književnih studija, nečitljivi, a opet nekako tekstualni, javni i ispisani. Izlagači su poduzeću slali zahtjeve za sve više i više staniola. Poduzeće je u svojim knjigama imalo otvoren "staniol" račun za ovakve transakcije. Kilogrami listova staniola kružili su državom, u vlasništvu izlagača kako bi se javno konzumirali; udubljeni, podijeljeni, raspodijeljeni i prikupljeni u privatne ruke i zatim pohranjeni. To pohranjivanje je stvorilo potpuno novo iskustvo spremanja i očuvanja staniola. (Gitelman 2006:36-37)

Mnoštvo načina na koje su zvučni zapisi na komadima staniola mogli biti značajni ljudima koji su prisustvovali predstavljanjima nove tehnologije se u kontekstu kolekcionara gramofonskih ploča klasične glazbe prema Shukeru (2010) svodi na "vrednovanje estetskih kvaliteta snimki" ili prema Hosokawa i Matsuoka (2004) na prikupljanje znanja potrebnog za razumijevanje i vrednovanje snimki, što implicira da kolekcionarstvo podrazumijeva određeni pristup slušanju.

Spomenuti pristup slušanju Jonathan Sterne je u svojoj studiji *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* obuhvatio pojmom "audile technique", kojim naznačuje da je riječ o konkretnom i ograničenom skupu međusobno povezanih praksi slušanja i praktičnih usmjerenja prema slušanju (usp. Sterne 2003:90). Prema Sternu, moderna "audile technique" karakteristična za slušanje zvučnih zapisa s nosača zvuka je, uz kontemplativno slušanje glazbenih izvedbi u tišini u koncertnim prostorima, također proizašla iz ranijih tehnika slušanja svojstvenih profesionalnim područjima srednje klase, kao što su medicina i telegrafija (usp. Sterne 2003:98). Kao takva počiva na nekolicini uvjerenja i preduvjeta: slušanje je vještina koja se može razviti i koristiti u točno određene *analitičke svrhe*; odvajanje osjetila sluha od drugih osjetila koji se na taj način intenzivira, usmjerava i preoblikuje; *prostor* koji ispunjava zvuk postaje nešto što se osmišljava i oblikuje u skladu s

tehnikom slušanja, a akustični prostor postaje vrsta buržoazijskog privatnog prostora; važnim postaje *sadržaj akustičnog prostora* i njegove zvukovne karakteristike, ali je zbog poteškoća vezanih uz stvaranje zvukovnog metajezika naglasak na praksama slušanja i praktičnim znanjima potrebnim za slušanje, a ne na opisima zvukova; "audile technique" se temelji na nekoj vrsti *fizičke udaljenosti* i *posredništvu* ili tehnologiji pomoću koje zvukovi ukazuju na događaje čiji podražaji ne dopiru do drugih osjetila; "audile technique" može biti pokazatelj *društvene važnosti* točnije poznavanje "audile technique" može biti znak *distinkcije* u modernom životu (usp. Sterne 2003:93-95). Iako je ovakva tehnika slušanja krajem 19. stoljeća bila najbliža glazbenom životu klasične glazbe u Velikoj Britaniji i SAD-u, komercijalizacija medija za reprodukciju zvuka u prostorima doma je među ovu publiku uvela raspravu o pitanju društvene i kulturne hijerarhije između glazbene umjetnosti i njezine publike i gramofonske ploče kao proizvoda i njezinih konzumenata. Richard Osborne u svojoj studiji *Vinyl: A History of the Analogue Record* tvrdi kako su Victor i Gramophone Company početkom 20. stoljeća počeli potpisivati dugoročne ugovore s tada poznatim i cijenjenim izvođačima, koji su se temeljili na uvjerenju da će na taj način izvođači prenijeti dio svog ugleda na ime diskografske kuće, te također dati kredibilitet ostatku njihove diskografske produkcije. S druge strane, postojala je mogućnost da će ostatak diskografske produkcije negativno utjecati na ugled respektabilnih snimki. Zbog toga je osmišljen sustav diferencijacije različitih glazbi koji je počivao na upečatljivim raznobojnim etiketama dok je svaka boja predstavljala konceptualno zaseban tip glazbe. Prva takva bila je Victorova *Red Seal* etiketa osmišljena za snimke poznatih opernih izvođača, a njezina su izdanja na prestižno porijeklo upućivala i svojom cijenom (usp. Osborne 2012:48-49).⁹ *Red Seal* etiketa bila je rješenje da se zadrži postojeća društvena i kulturna hijerarhija i na taj način privuče srednja klasa, a najskuplja su *Red Seal* izdanja uz novčanu imala i simboličku vrijednost.

Umjetno visoke cijene koje je Victor dodijelo pločama *Red Seal* etikete pojačale su njihov namjerni značaj postavljajući monetarnu i simboličku premiju na operu i zapadnoeuropsku umjetničku glazbu. Moć *Red Seal* etikete je djelomično proizlazila iz rijetkosti posebnih ploča; što je značilo da je njihova umjetnička vrijednost bila obrnuto proporcionalna prodaji. S marketinškog gledišta, *Red Seal* ploče su se morale izdvojiti od ostalih ploča, a svrha prodaje ploča po raskošnim cijenama bila je osigurati da prodaja bude ograničena. U tom smislu, to su bili predmeti istaknute

⁹ Ipak, nisu sva izdanja *Red Seal* etikete imala visoku cijenu. Postojalo je stupnjevanje cijena koje je zavisilo o tome u kojoj mjeri je pjevač bio slavan. Primjerice, najskupljim izdanjima pripadala su ona talijanskog opernog pjevača Enrica Carusa (usp. Leppert 2015:101-102).

konzumacije *par excellence*, jedan od glavnih razloga njihove visoke cijene bila je njihova društvena vrijednost. (Suisman 2009:112)

Kao nositeljica glazbe koja je imala prestižno mjesto u svakodnevnom životu urbane srednje klase, gramofonska ploča je privukla pažnju šire javnosti i zadobila društveni i kulturni prestiž, a raznobojne etikete dale su joj serijalnost i brojnost što je u kontekstu konzumerističkog društva važno da bi proizvod konkurirao kao vrijedan i prikladan za kolekcionarstvo (usp. Kopytoff 1986:81; Belk 1995:62).

Ako je upoznatost s odgovarajućom tehnikom slušanja indikator kolekcionara gramofonskih ploča, japanska historiografska slika kolekcionarstva otežava jednostavno objašnjenje da su kolekcionari oni koji smatraju da se vrijednost gramofonske ploče nalazi u njezinom glazbenom sadržaju kao takvom, nasuprot konzumentima kojima je gramofonska ploča kao proizvod izgleda bila vrijedna zbog onoga za što im je služila. Etnomuzikolog David Novak u članku "2.5 x 6 Metres of Space: Japanese Music Coffeehouses and Experimental Practices of Listening" ističe kako su japanski glazbeni kafići, uz to što su primarno bili mjesta za razumijevanje glazbe, oduvijek bili povezani s radikalnim društvenim promjenama i modernošću tako što su simbolizirali javnu raspravu o usvajanju stranih društvenih praksi i medija (usp. Novak 2008:17). Gramofonske ploče su srednjoj klasi u Japanu služile kao apropijacija stranih glazbi i stranih medija (Hosokawa i Matsuoka 2004:151) u kontekstu djelovanja u smjeru društvene promjene (usp. Novak 2008:17). Razlika između kolekcionarstva u Velikoj Britaniji i SAD-u nasuprot Japanu tiče se, prema Gitelman, različitih interpretacija gramofonske ploče kao medija. Prvima je gramofonska ploča primarno medij reprezentacije, dok je drugima gramofonska ploča važna kao medij prijenosa (usp. Gitelman 2006:3).

Povijesti kolekcionarstva gramofonskih ploča, kakvima ih predstavljaju Hosokawa i Matsuoka (2004) i Shuker (2010), više odražavaju čije kolekcije i kolekcionarske prakse kao idealan tip konzumacije novih tržišnih proizvoda na terenu kojih glazbi i u kojem povijesnom trenutku mogu i zaslužuju biti spašene od zaborava i dospjeti u konzultirane tiskane medije, jer se podudaraju s predodžbom kolekcionarstva koju oni sami promiču, nego stvarno "stanje" kolekcionarstva gramofonskih ploča u prvoj polovici 20. stoljeća.

Usprkos predviđanjima, kao kolekcionari gramofonskih ploča su se najvećim dijelom istakli oni pripadnici srednje klase čije se kolekcionarstvo odvijalo na terenu "Drugih" glazbi.

Protivno vjerovanjima Eldridge R. Johnsona, naglasak kolekcionara ploča preusmjeren je s klasične glazbe na izdanja jazza, bluesa i countryja – žanrove koje su ove tvrtke ili getoizirale ili ignorirale. Ironično, veliki dio publike ovih žanrova činili su "visokoklasni" entuzijasti na koje je ciljao Johnsonov Victor. Nagon za sakupljanjem potpomogla je priroda ove glazbe. Najraniji popularni materijal za snimanje temeljio se na pjesmama - iste hitove pjevali su različiti izvođači za različite tvrtke, a ponekad i jedan izvođač za različite tvrtke. Nije bilo "definitivnih" snimaka. Blues, hillbilly i jazz bili su drukčiji. Ovim glazbenicima je jednako bila važna i pjesma i izvedba; izvedbe na tim pločama bilo je teško ponoviti. Doista, takva unikatnost bila je cijela poanta jazza: Philip Larkin je istaknuo, "Nije 'Weary Blues' ono što želimo, želimo Armstrongov 'Weary Blues'" (1970:52). Kao takve, rane snimke su se tražile i vrednovala. (Osbourne 2012:61-62)

Filozof John Dougan u svom članku "Objects of Desire: Canon Formation and Blues Record Collecting" tumači pojavu prvih kolekcionara *bluesa* u SAD-u nakon Drugog svjetskog rata potaknutu zanimanjem za život i kulture marginaliziranih Afroamerikanaca (Dougan 2006). Njihovu pojavu stavlja u odnos s razdobljem koje obuhvaća drugo desetljeće prošlog stoljeća u kojem je blues doživljavao vrhunac popularnosti i komercijalnog uspjeha, a njegovu publiku su u najvećoj mjeri činili Afroamerikanci. Oni su bili nazivani *konzumentima* blues ploča, dok su se bijeli muškarci okupljeni oko istih *blues* ploča nakon Drugog svjetskog rata nazivali *kolekcionarima*. Kolekcionari su prema Douganovom tumačenju djelovali na sličan način kao diskografski lovci na talente na jugu SAD-a tijekom dvadesetih i tridesetih godina prošlog stoljeća, ali je njihova pozicioniranost u odnosu na stvaranje kanona bila drukčija.

Kao samoprovani čuvari kanona, kolekcionari gramofonskih ploča tretiraju blues snimke kao niz svjetovnih svetih spisa koji se mogu otkriti i zadobiti napornim radom i povremenim lukavstvom. Mnogi od njih su uronjeni u kontinuirane rasprave oko formiranja kanona – prvenstveno su to pitanja o tome tko je više/najviše utjecajan i o mjestu svakog pojedinog izvođača u umjetničkom panteonu – kao i manje intelektualizirane, no također sporne, rasprave o tome tko je koga prevario kako bi se domogao rijetke ploče. Oni su organski intelektualci, kulturni populisti koji posjeduju zastrašujuću količinu činjeničnih informacija istovremeno odbacujući ono što smatraju akademizacijom bluesa i elitizam arhivskih institucija koje skrivaju glazbu od "naroda". (Dougan 2006:41)

Dok su se selekcije diskografskih lovaca na talente temeljile na osobnom ukusu primarno obaviještenom zahtjevima konzumenata, kolekcionari su djelovali s odmakom i selekcije temeljili na osobnom ukusu obaviještenom mogućnošću argumentacije vlastitog odabira. O vjerodostojnosti argumentacije ovisilo je objavljivanje reizdanja – simboličan čin prelaska kolekcije iz privatne u javnu domenu što je ultimativna potvrda svrhovitosti kolekcionarstva i kojim je ujedno zajamčeno mjesto određenog izdanja u kanonu (usp. Dougan 2006:43-47).
Prema riječima Russella W. Belka

Kolekcionari stvaraju, slažu, klasificiraju i upravljaju objektima koje sakupljaju uslijed čega nastaje novi proizvod – kolekcija. U tom procesu oni stvaraju značenja. Točnije, oni sudjeluju u procesu društvene rekonstrukcije dijeljenih značenja za objekte koje sakupljaju. (Belk 1995:55)

To su značajke produktivnog kolekcionarskog odnosa prema predmetima koje uglavnom ne postižu širu društvenu važnost, već se odvijaju u sferi osobnog i privatnog.

Kolekcije kolekcionara *bluesa* postajale su javne tako što su kolekcionari osnivali svoje nezavisne diskografske etikete kao što je to primjerice *Origin Jazz Library* Petea Whelana i *Yazoo* Nicka Perilsa putem kojih su objavljivali reizdanja ili su, pak, njihovo opsežno znanje stečeno kolekcionarstvom prepoznali vlasnici već postojećih diskografskih etiketa i angažirali ih kao urednike kompilacija kao što je to slučaj s Moe Aschom, vlasnikom *Folkways* etikete i kompilacijom *Anthology of American Folk Music* Harryja Smitha iz 1952. godine (Dougan 2006). Prema Douganovim riječima, Smithova je "selekcija i organizacija opravdala sakupljanje i stvaranje kanona od strane kolekcionara gramofonskih ploča; odjednom se činilo da postoji metoda u pozadini ovih mračnih i zagonetnih opsesivaca u potrazi za egzotičnim misterijima urezanih u šelak" (Dougan 2006:50).

O kolekcionarstvu gramofonskih ploča kao produktivnom procesu stvaranja značenja pisao je i sociolog Kevin Moist u članku "To Renew the Old World: Record Collecting as Cultural Production" (Moist 2008). U njemu se bavio kolekcionarima koji su četrdesetih i pedesetih godina prošlog stoljeća počeli sakupljati "Druge" glazbe na gramofonskim pločama od šelaka i čije su kolekcije na neki način postajale javnima. U radu uspoređuje kolekcionarske pristupe trojice kulturnih kolekcionara – Harryja Smitha, Joea Bussarda i Roberta Crumba – s javnim ishodima njihove kolekcionarske prakse. S jedne strane, sva trojica su kolekcionarstvu pristupala sistematično i imala istu motivaciju očuvanja izumirućih artefakta popularne kulture, oživljavanja jednog svijeta iz prošlosti, prikupljanja što više informacija o glazbi sadržanoj na pločama i pružanja svojevrsne kritike suvremenoj kulturi. S druge strane, njihovo kolekcionarstvo i interakcija s gramofonskim pločama imaju potpuno različite ishode: Harry Smith kompilira pojedinačne gramofonske ploče u jedno cjelovito "umjetničko djelo"; Joe Bussard vidi svoju kolekciju kao arhiv koji otvara javnosti; dok Robert Crumb koristeći znanje stečeno kolekcionarstvom stvara ilustracije kako bi druge privukao kolekcioniranoj glazbi i njezinim vrijednostima (usp. Moist 2008:113).

Kolekcionarima je bluesa, pa tako u širem smislu i svega onoga što je tada spadalo u kategoriju "Drugih" glazbi ("rasna glazba" i *hillbilly*), u dostizanju šire društvene važnosti njihovih kolekcija pomogla činjenica što je ovim glazbama, za razliku od opere, imanentan prijenosni medij bila gramofonska ploča od šelaka koja se do polovice 20. stoljeća našla pred izumiranjem. Okolnosti koje su dovele do toga tiču se šireg društvenopolitičkog i geografskog konteksta čija je posljedica bila promjena poslovnog uređenja diskografske industrije i tehnološki napredak gramofonske ploče kao takve. Velika gospodarska kriza tridesetih godina prošlog stoljeća odvela je u propast velik broj malih diskografskih kuća i u glazbenu industriju uvela oligopolsko tržište (usp. Frith 1988:17). Velik dio "rasnih" i *hillbilly* izdanja izdavale su upravo male diskografske kuće kao što su *Okeh*, *Paramount*, *Atlantic* i *Stax* (usp. Osborne 2012:50). U kućanstvima je radio zamijenio gramofon i gramofonske ploče, dok afroameričke glazbe u počecima uglavnom nisu bile zastupljene u radijskim programima (usp. Frith 1998:17; Barlow 1995:326). Za vrijeme Drugog svjetskog rata vlada je tražila od svojih državljana da doniraju materijale koji bi se mogli prenamjeniti i iskoristiti u vojne svrhe, među kojima je šelak bio jedan od najtraženijih, čime se postupno smanjivao broj nabavljivih primjeraka (usp. Dougan 2006:49). Također, šelak je naziv za prirodnu smolu porijeklom s Malajskog poluotoka i Indokine, područja koja su bila pod japanskom okupacijom za vrijeme Drugog svjetskog rata, što je znatno ograničilo izvoz ovog materijala na Zapad (usp. Osborne 2012:67). Konačno, 1948. godine na tržištu se pojavio novi nosač zvuka, dugosvirajuća gramofonska ploča sa sustavom mikrobrazda na $33\frac{1}{3}$ okretaja po minuti, a s njom i *rock 'n' roll* kao novi trend, što je lojalnosti vernakularnim američkim glazbama i gramofonskim pločama od šelaka dalo antikonzumeristički preznak (usp. Dougan 2006:47).

Situacija u kojoj su se našle gramofonske ploče od šelaka nakon Drugog svjetskog rata jedno je od objašnjenja privlačnosti ovih predmeta kolekcionarima. Lov i element iznenađenja postale su glavne karakteristike ovog tipa kolekcionarstva koje, prema članku "Artists and Other Collectors" povjesničara umjetnosti Waltera Grasskapa, u prvom redu sam kolekcionarski pothvat čine vrijednim.

Umjetnost kolekcionarstva zahtjeva element iznenađenja; kolekcionar ne bi smio odmah na početku znati što mu se nudi kada primjerice odluči sakupljati radioprijemnike, iako je jasno da će sakupljati isključivo radioprijemnike. Kako će ti radioprijemnici izgledati, kako i gdje će ih kolekcionar pronaći, kako će održati nisku cijenu – sve te stvari su bitni dijelovi rituala kolekcionarstva koji se svodi na organizaciju slučajnosti. Jedini predmeti koji se mogu smatrati vrijednim sakupljanja su oni koje nije lako pronaći, ali ih je moguće otkriti

slučajno i neočekivano; kolekcionarstvo je u tom smislu učinkovita policia životnog osiguranja protiv dosade, to je igra na sreću. (Grasskamp 1983:139-140)

Pitanje rase kao prijeporno mjesto diskursa o kolekcionarstvu gramofonskih ploča čini činjenica da je bijele rase većina kolekcionara zaslužnih za očuvanje afroameričke glazbene baštine s početka 20. stoljeća, a kasnije i za blues i folk revival potaknut njihovom selekcijom i poduzetništvom. Štoviše, narativ o očuvanju ovog dijela afroameričke glazbene povijesti se u velikoj mjeri temelji na bjelačkom obezvređivanju uloge Afroamerikanaca u tom procesu. Njihov se doprinos pokušava prikazati sporednim "zahtjevima konzumenata", pri čemu se ignorira činjenica da su snimljeni glasovi afroamerički, te da je ploča prije svega proizvod čija je proizvodnja usmjerena na stvaranje profita, te da kao takva opstaje prvenstveno u odnosu na njezinu tržišnu potražnju. S druge strane, bjelački su napori u tom smjeru shvaćeni kao intelektualni, promišljeni, selektivni, organizirani, potvrđeni reizdanjima i stoga vrijedni. Bjelačko slušanje bluesa je vještina, te kao takvo postaje teren "putem kojeg se mogu razrađivati, usmjeravati i ostvarivati moderni odnosi moći" (Sterne 2003:93). Ambivalentan položaj kolekcionarstva ranih afroameričkih glazbi u odnosu na Afroamerikance krije se i u jednom od primarnih načina na koji su kolekcionari dolazili do ploča. S obzirom na to da se malo koji kolekcionar zanimao za blues u vrijeme kada je doživljavao originalna izdanja, u SAD-u je početkom četrdesetih godina prošlog stoljeća uobičajenom praksom postalo obilaženje čitavih afroameričkih četvrti od vrata do vrata u potrazi za tim izdanjima (usp. Dougan 2006:48, Shuker 2010:24). Bjelačka kolekcionarska potraga za afroameričkim glazbama može se promatrati kao najranija inačica kolekcionarske prakse koju Berk Vaher u članku "Identity Politics Reco(r)ded: Vinyl Hunters as Exotes in Time" naziva "egzotičnim kolekcionarstvom", koje je kao takvo dio zapadne tradicije utopijskog egzotizma u širem smislu, a podrazumijeva zanimanje za krajnje neobična i opskurna izdanja izvan svih postojećih glazbenih kanona (usp. Vaher 2008:343).

... egzotizam kolekcionara gramofonskih ploča u širem smislu – obožavanje svega onoga što je "izvan ovog (široko poznatog zvukovnog) svijeta" - zapravo sadrži i crpi inspiraciju iz jezgre egzotike. U suštini, procvat egzotike u pedesetim godinama prošlog stoljeća bio je repriza ranijeg avangardnog etnografskog nadrealizma na širem konzumerističkom planu. Kulturnu terapiju drugostima koju su provodili suvremeni europski umjetnici u periodu kulturne depresije nakon Prvog svjetskog rata, ponovno su otkrili srednjeklasni Amerikanci nakon Drugog svjetskog rata (Vaher 2008:349-350).

Moist u članku "Record Collecting as Cultural Anthropology" tumači djelovanje četiri suvremene diskografske etikete: *Dust-to-Digital*, *Numero Group*, *Soundway* i *Analog Africa* čiji se rad temelji na otkrivanju i reizdanjima Drugih glazbi, bilo da se radi o prostornoj ili vremenskoj distanci ili njihovoj kombinaciji (usp. Moist 2013).¹⁰ Iz njihovog ophođenja s gramofonskim pločama i njihovim zapisima proizlazi da se od četrdesetih godina prošlog stoljeća neke od njih percipira važnim kulturnim dokumentima, nositeljicama povijesti, što je kolekcionarstvo gramofonskih ploča potvrdilo kao konosijersku praksu.

Kao tekst, 10-inčna gramofonska ploča na 78 okretaja po minuti u najmanju ruku funkcionira na dvije razine: eksplicitno kao oblik kulturne robe namijenjene za zabavu i implicitno kao sredstvo za zapisivanje kulturne povijesti. U ovom metatekstualnom smislu, ploča na 78 okretaja u minuti je u kulturnom i kognitivnom procesu povezana kao roba "koja nije samo materijalno proizvedena kao stvar, već je i kulturno označena kao određena vrsta stvari" (Kopytoff 101). Fluidnost između njezine eksplicitne i implicitne kulturne funkcije je dijakronijska po tome što se u jednom trenutku može tretirati kao roba, a u drugom trenutku ne. Drugim riječima, ono što je neka osoba u tridesetim godinama prošlog stoljeća smatrala smećem, će za drugu osobu trideset godina kasnije biti predmet obožavanja. (Dougan 2006:41)

Proučavajući i uspoređujući kulturne proizvode iz prošlosti i njihove naknadno ispisane povijesti, kolekcionari kompilacijama i reizdanjima stvaraju nove kulturne proizvode i nove rekonstrukcije njihovih povijesti u sadašnjosti.

Među istraživanjima kolekcionarstva gramofonskih ploča u suvremenom kontekstu koja su mi bila dostupna, pitanje o rasi sadržavao je upitnik Tylera Sonnichsena putem kojeg je proveo istraživanje predstavljeno u disertaciji pod nazivom *Emotion, Place, and Record Collecting in Los Angeles: A Post-modernist Interpretation* (2014). Upitnik se ispunjavao na internetu, a distribuiran je putem društvenih mreža i letaka koji su sadržavali vezu pristupne web stranice. Prema Sonnichsensu, 71% odazvanika bilo je bijele rase, najvećim dijelom iz Kalifornije, dok ih je manji broj bio porijeklom iz drugih država Sjeverne Amerike. Uz rasnu obojenost, diskurs o kolekcionarstvu gramofonskih ploča je i izrazito rodno obojen. Statistika udjela muških i ženskih glasova u sociološkim ili etnografskim istraživanjima kolekcionarstva

¹⁰ *Dust-to-Digital* je etiketa poznata po kompilaciji američkog gospela iz ranog 20. stoljeća i reizdanjima *Fonoton* etikete na kojoj je Joe Bussard do 1960. godine izdavao američke glazbe iz ruralnih područja. *Numero Group* bavi se reizdanjima američke rock, soul, pop i folk glazbe od 1960-ih do 1980-ih koja je prošla ispod radara glavne struje. *Soundway* se bavi reizdanjima glazbi od Afrike do Kolumbije uključujući čitavu produkciju Fele Kutija. *Analog Africa* bavi se reizdanjima zapadno afričkih glazbi iz 1960-ih i 1970-ih. Svima je zajedničko da reizdanja donose opsežne informacije o glazbi, njezinoj povijesti i kontekstu što rekonstrukciju značenja ovih glazbi čini okosnicom njihova rada (usp. Moist 2013:234-238).

gramofonskih ploča koje sam konzultirala je takva da žena ili uopće nema ili su u manjini.¹¹ Ema Pettit je, obilazeći nezavisne prodavaonice ploča u SAD-u i dokumentirajući njihove priče, istaknula kako joj je na tom putu vrlo brzo postalo jasno da je to muški svijet. Prema njezinim riječima:

Žena je malo i vrlo su rijetke u ovim krugovima i većina ljudi koje smo susreli su bili muškarci: od vlasnika prodavaonica do njihovih zaposlenika, DJ-eva, glazbenika, ljudi koji se bave distribucijom izdanja određene diskografske kuće. To, pretpostavljam nije veliko iznenađenje kao što nije tajna da glazbenim biznisom oduvijek gospodare muškarci što se i dalje ne mijenja, ali je istraživanje ovog područja u meni intenzivnije osvijestilo tu činjenicu. Nije da nismo susreli niti jednu ljubiteljicu vinila – povezali smo se s nekoliko dobrih glazbenih profesionalki na našim putovanjima i zasigurno nije da žene nemaju interesa za glazbu ili vinil, ali nisam mogla prijeći preko činjenice da muškarci brojčano nadmašuju žene. "Ovo nije mjesto za pronalaženje žena!" rekao je Rick, suvlasnik *Atomic Recordsa* u Los Angelesu. (Pettit 2008:18)

Rodnim aspektima kolekcionarstva gramofonskih ploča bavio se sociolog Will Straw u članku "Sizing Up Record Collections: Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture" (Straw 1997). Iako u članku ne nudi konkretne odgovore na pitanje zašto je u diskursu o kolekcionarstvu tako malo ženskih glasova, upućuje na nekoliko načina na koje bi se mogao objasniti nejasan odnos između kolekcionarstva gramofonskih ploča i roda u kontekstu rock kulture i koji bi eventualno mogli predstavljati neke od žarišnih točaka koje perpetuiraju takvo stanje. Straw tvrdi da gramofonske ploče kao dio materijalne kulture doprinose razlikovanju muških i ženskih prostora doma, te da je upravo prijenos objekata iz javne, komercijalne sfere u prostor doma i "muško kolekcionarsko spašavanje popularnih kulturnih artefakata iz vanjskog svijeta" izvor brojnih stereotipa o muškim prostorima doma (Straw 1997:5). Ovdje je važan odnos muškaraca prema kolekciji kao strukturi kontrole iz kojega se može iščitati kako on zamišlja idealni prostor doma. Kolekcija, pritom, nije samo gomila predmeta, već svaki taj predmet ima svoju priču zbog čega je interpretacija svake pojedine ploče iz muške kolekcije uvjetovana izvana i oblikuje ju širi diskurs o rock kulturi i mišljenja njezinih sudionika – vrijednost se ploči pripisuje kontekstualizacijom. Prema Strawovim riječima:

¹¹ U istraživanju Hosokawe i Matsuoke zastupljeni su isključivo muškarci, njih šestorica (usp. Hosokawa i Matsuoka 2004:165); u Hayesovom istraživanju zastupljeno je 9 muškaraca i 2 žene (usp. Hayes 2006); Chivers Yochim i Biddinger razgovarale su s 10 ispitanika, dok u svom radu citiraju osmoro muškaraca (usp. Chivers Yochim i Biddinger); u Shukerovom istraživanju zastupljeno je 56 muškaraca i 11 žena (usp. Shuker 2010:34); u Pooleovom istraživanju zastupljen je 281 muškarac i 64 žene (usp. Poole 2014:27);; Sonnichsen ne navodi točnu brojku, već postotak udijela žena i muškaraca od onih koji su se rodno izjasnili: muškaraca je 68%, žena 21% i 2% je onih koji na to pitanje nisu odgovorili (usp. Sonnichsen 2014:103).

"U kružnom procesu, kolekcije gramofonskih ploča, kao i sportske statistike, pružaju sirovine oko kojih se oblikuju rituali homosocijalne interakcije. Baš kao što neprekidan razgovor među muškarcima oblikuje sadržaj i širenje kolekcije svakog muškarca, tako svaki muškarac u sličnosti svojih referentnih točaka s onima njegovih kolega nalazi potvrdu dijeljenog svemira kritičke prosudbe." (Straw 1997: 5)

Konačno, odnos između znanja, vještine i maskuliniteta je ključno mjesto tvorbe muškog identiteta te se "unutar društvenih konstrukcija modernosti (eng. *hipness*) na zanimljiv način isprepliću vrijednosti koje možemo nazvati maskulinima i strategije čiji je učinak reprodukcija društvene stratifikacije" (Straw 1997:9).

Shuker se rodnim aspektima kolekcionarstva gramofonskih ploča bavio preispitujući uvriježene predodžbe o kolekcijama koje je Straw naveo na samom početku svog članka, te ih ocijenio stereotipnima: kolekcije su shvaćene kao "javni prikazi moći ili znanja, te kao privatna utočišta od seksualnog i društvenog svijeta"; "kolekcija kolekcionarima pruža strukturu kontrole"; kolekcija je "nusproizvod iracionalne i fetiške opsesije", kolekcija je "materijalni dokaz homosocijalnog raspirivanja informacija što podupire mušku moć i kompenzacijske poduhvate onih koji nisu u mogućnosti imati tu moć" (usp. Straw 1997:4). Sve navedeno se u Shukerovom istraživanju potvrdilo, te on rodne aspekte kolekcionarstva proglašava vrlo kompleksnima. Navodi dvije skupine razloga rodne uvjetovanosti kolekcionarstva nosača zvuka: psihološki ili karakterni razlozi i društveni i kulturni faktori. Psihološke ili karakterne razloge čine sve navedene Strawove "stereotipne" predodžbe o kolekcijama, dok u društvene i kulturne faktore spadaju: činjenica što su muškarci općenito za svoj rad više plaćeni nego žene i ne osjećaju se dužnima trošiti svoj novac na djecu i dom; rock je dominantno muška kulturna sfera; neki oblici znanja i korištenja tehnologije su u Zapadnom društvu uvriježeno percipirani kao maskulini; dominacija muškaraca u glazbenoj industriji (usp. Shuker 2010:36-38).

Neka ishodišta tako čvrste spone između maskuliniteta i kolekcionarstva gramofonskih ploča mogu se pronaći u muškom korištenju hi-fi opreme u prostorima doma u SAD-u, u razdoblju nakon Drugog svjetskog rata o čemu je pisao sociolog Keir Keightley u članku "Turn It Down! She Shrieked: Gender, Domestic Space, and High Fidelity, 1948-59" (Keightley:1996). Keightley tvrdi da se ideju o kućnoj audio opremi kao primarno maskulinoj tehnologiji koja omogućuje prividni bijeg iz prostora doma može pratiti od kraja četrdesetih godina prošlog stoljeća, podudarno s pojavom dugosvirajuće gramofonske ploče od vinila, te da su bijeli

muškarci, pripadnici srednje klase, hi-fi opremu koristili kako bi povratili ili proizveli prostor doma orodnjen kao maskulin. Prema Keightleyju je ovakvo korištenje hi-fi opreme odraslih muškaraca također doprinijelo maskulinizaciji popularne glazbe nakon Drugog svjetskog rata, koja se obično veže uz mladenačku rock kulturu (usp. Keightley 1997:150).

Diskurs o kolekcionarstvu gramofonskih ploča i rock kulturi moguće je promatrati pomoću teorije o subkulturnom kapitalu sociologinje Sarah Thronton, predstavljene u studiji *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (Thronton 1995). Prema Thronton, subkulturni kapital stvara zahtjev za modernošću (eng. *hipness*) unutar mladenačke popularno-glazbene klupske kulture, dok unutar, i u određenoj mjeri izvan klubova subkulturno razlikovanje ima značajne posljedice i pruža status svom vlasniku u očima relevantnog promatrača (usp. Thronton 1995:26-27).¹² Ako je moguće razdvojiti subkulturni kapital kolekcionara gramofonskih ploča i subkulturni kapital rock kulture, smatram da su se ova dva tipa subkulturnog kapitala oblikovala pod međusobnim utjecajem i to osobito u onom dijelu koji se realizira otjelovljenjem i koji je prvenstveno određen manipuliranjem određenim, idealnim tipom maskuliniteta kakvog ga zamišlja i proizvodi rock kultura. Prema riječima Norme Coates:

"Rock je doista tehnologija roda u tome što je "maskulinitet" pojačana i uvećana u mnogim njegovim diskurzivnim prostorima. Međutim, što se neprestano ponavlja unutar i uz rock je određeni tip maskuliniteta koji je "fiksiran" u ranim danima *rock and roll*-a. [...] Promotrimo, na primjer, diskurzivno i stilsko odvajanje "rock-a" i "pop-a". U toj shemi je rock metonimičan s "autentičnošću" dok je "pop" metonimičan s "umjetnim". Spuštajući se još niže metonimskom padinom, "autentično" postaje "muško" dok "umjetno" postaje "žensko". Rock je, dakle, "muški", pop je "ženski" i oba su postavljena u binaran odnos jedan prema drugome, s muškim, naravno, na vrhu. [...] Dalje prema ovoj shemi je autentičnost u rocku, poput pornografije, nešto što bi netko trebao prepoznati kada vidi. "Rock" nije toliko zvuk koliko je određeni stil sviranja glazbe, ali predstavlja određeni stupanj emocionalne iskrenosti, živosti, glazbene izravnosti i druge, manje opipljive, većinom subjektivne aspekte. "Pop" je navodno uglađen, umjetno stvoren, koristi se za ples, maštanje o tinejdžerskim idolima i druge oblike "ženske" ili "feminizirane" razonode." (Coates 1997:52-53)

Sposobnost prepoznavanja autentičnosti i drugih, manje opipljivih, većinom subjektivnih aspekata rocka se tako podudara s karakteristikama otjelovljenog subkulturnog kapitala i

¹² Prema Thronton, "subkulturni kapital može biti opredmećen ili otjelovljen [...] u obliku pomodnih frizura i dobro uređenih kolekcija gramofonskih ploča (punih pažljivo odabranih, limitirano izdanih "bijelih etiketa" 12-inčERICA i slično). [...] [i] u obliku postojanja "*in the know*", koristeći (ali ne pretjerano) važeći sleng i izgledajući kao da si stvoren da bi izvodio najnovije plesne stilove" (Thronton 1995:27).

pojmom "*being in the know*" koji znači biti dobro informiran o nečemu o čemu znanje nije dostupno velikom broju ljudi. Za prikaz što čini subkulturni kapital kolekcionara gramofonskih ploča poslužit će izjava novinara Boba Campbella o tome što (ne) čini kolekcionara:

Postoji velika razlika između onoga tko kupuje gramofonske ploče zato što ih voli i onoga tko se sustavno raspituje, prati i ponekad ide jako daleko da bi nabavio određeni album zato što je rijedak, skup, zato što ga je gotovo nemoguće nabaviti i zato što ga i drugi kolekcionari vide kao vrijednog. Kolekcija ploča ne čini kolekcionara.¹³

U otjelovljeni subkulturni kapital kolekcionara spada sustavno raspitivanje; praćenje; nabavka određenog albuma pod svaku cijenu; znanje o izdanjima, rijetkosti i skupocjenosti pojedinih ploča; povoljan ekonomski status; i dijeljeni status kojega pojedina ploča ima u svijesti većeg broja kolekcionara. Ljubav prema glazbi je ovdje gotovo nevažna karakteristika kolekcionara, dok su ključne odlike *pravih* kolekcionara i kolekcija: opsesivnost, selektivnost, diskriminacija, beskompromisnost, upotpunjenost, opsjednutost rijetkošću, opskurnošću, vrijednošću, znanjem i mišljenjem drugih kolekcionara i ekonomska nadmoćnost. Na taj način tradicionalne karakteristike koje se vežu uz muškarce: autentičnost, racionalnost, uvjerljivost, vjerodostojnost, dominacija, superiornost, znanje i kompetitivnost postaju srž definicije kolekcionara.

Belk & Wallendorf u članku "Of Mice and Men: Gender Identity in Collecting" tvrde da se kolekcionarstvo kao takvo ne može okarakterizirati kao inherentno ženska ili muška djelatnost iz dvaju razloga: u djetinjstvu su djevojčice i dječaci u jednakoj mjeri skloni kolekcioniranju predmeta i za kolekcije su korisne tradicionalno maskuline osobine ličnosti kao što su agresivnost, kompetitivnost, vještina i ozbiljnost, te tradicionalno feminine osobine ličnosti kao što su briga, kreativnost i pažljivost. Maskuline su dobre za stjecanje predmeta i širenje kolekcije, dok su feminine dobre za održavanje i očuvanje kolekcije. Ono što kolekcionarstvo čini rodno uvjetovanim, prema Belk i Wallendorf, povezano je s proizvodnjom rodni uloga muškaraca i žena u Zapadnoj kulturi, te se kolekcionarski i rodni aspekti na različite načine isprepliću i postaju sredstvom ostvarivanja i izražavanja identiteta kolekcionara. Belk & Wallendorf govore o tri načina povezanosti roda i kolekcionarstva: rodno uvjetovani mogu biti predmeti koji se kolekcioniraju; rodno uvjetovano može biti značenje koje se pripisuje osnovnim

¹³ <https://www.csindy.com/coloradosprings/turn-baby-turn/Content?oid=1111841> (pristup: lipanj 2019.)

karakteristikama svojstvenim određenom tipu kolekcionarstva; rodno uvjetovano može biti korištenje kolekcije – interakcija između kolekcionara i kolekcije (usp. Belk & Wallendorf 1994:241). Gramofonske ploče se mogu smatrati orodnjenim predmetima jer je za njihovu reprodukciju potrebna hi-fi kućna audio oprema koja je od 1960-ih kodirana kao dominantno maskulina (usp. Keightley 1996:150), dok diskurs o kolekcionarstvu čine ranije navedeni maskulini načini simboličkog označavanja i korištenja kolekcija gramofonskih ploča.

Devedesetih godina prošlog stoljeća počeli su se pojavljivati znanstveni radovi koji kolekcionarstvo gramofonskih ploča vide kao subkulturu nastalu kao reakcija na tržišnu prevlast CD-a u osamdesetim godinama prošlog stoljeća, čiju je pojavu omogućilo premještanje vinilne gramofonske ploče iz mainstreama (Plasketes 1992; Hayes 2006; Chivers Yochim i Biddinger 2008; Sonnichsen 2014). Razloge vjernosti ovom mediju usprkos tehnološkom razvoju novih nosača zvuka tumačili su na različite načine. Komunikolog George Plasketes u svojem članku "Romancing the Record: The Vinyl De-Evolution and Subcultural Evolution" smatra da je razlog vjernosti nostalgija, te da su vinilnu subkulturu stvarali oni koji su se opirali novoj tehnologiji i napretku i čvrsto se držali gramofonskih ploča sakupljajući ih zbog njihova značenja i doživljaja vezanih uz njihovo slušanje (Plasketes 1992). Sociolog David Hayes u svom članku "Take Those Old Records Off the Shelf: Youth and Music Consumption in the Postmodern Age" tvrdi da se mlađe generacije okreću gramofonskoj ploči kao alternativnom mediju za slušanje glazbe jer se na taj način suprotstavljaju tipovima konzumacije glazbe kojima upravlja glazbena industrija i dvama osnovnim načelima postmodernizma: predrasudama o nostalgiji i uočenoj gubitku osobnog izbora prilikom konzumacije glazbe (usp. Hayes 2006). Komunikologinje Emily Chivers Yochim i Megan Biddinger u svojem članku "It Kind of Gives You That Vintage Feel: Vinyl Records and the Trope of Death" tvrde da su vjernost omogućili konzumenti i proizvođači gramofonskih ploča koji su svojim pristupima reartikulirali njihova značenja, te opetovano pojavljivanje tropa smrti u diskursu o gramofonskim pločama tijekom povijesti (Chivers Yochim i Biddinger 2008).

3.

Zagrebačke kolekcionarke i kolekcionari: etnografija jedne (nevidljive) subkulture

3. 1. Jesam li kolekcionar_ka? ili o izazovima samoidentificiranja

Tražeci sugovornice i sugovornike uočila sam da postoji značajan zazor spram pojma "kolekcionarstva" s kojim sam se susretala već pri samom izgovaranju radnog naslova ovoga rada i predlaganju susreta u svrhu provođenja intervjua. Moguće razloge takvom zazoru mogli bismo pronaći u različitim predodžbama o kolekcionarima gramofonskih ploča zbog kojih moje sugovornice i sugovornici nisu željeli ili nisu smatrali da se njihove vlastite prakse smještaju u te okvire. Predodžbe o kolekcionarima su se u tom kontekstu prije svega odnosile na one osobine kolekcionara, koje su oni sami smatrali negativnima, u bitnoj mjeri "ozbiljnijima" ili u najmanju ruku drukčijima u odnosu na njihov vlastiti pristup sakupljanju. Zbog toga je opisivanje vlastitih predodžbi u većini slučajeva bilo istovremeno uspoređivanje i distanciranje. Referiranje na njih nastavljalo se tijekom čitavih naših razgovora. Primjeri kojima su se služili moji sugovornici bili su iz njihove bliske okoline ili iz popularnih prikaza kolekcionara gramofonskih ploča ili kolekcionara općenito.

Ja mislim da je s kolekcionarske strane više do toga samo da bude čim više ploča, da se nadmećeš... Znam previše ljudi koji su završavali rečenice kad bi pričali o glazbi s "A, da! To imam na vinilu!" "Pa jesi slušao?" "Nisam, al imam." Tek toliko da čovjek ima, jer je to kao nešt specijalno. Ja nisam nikad. (Martin, u razgovoru s M. J.)

Kad sam gledao dokumentarac Vinyl, to mi je bilo dosta dobro upozorenje gdje to može otić. To su sve stari ljudi koji su sami u podrumima ili velikim kućama s hrpom fizičkih kopija nečeg koji su sad ušli u neku svoju ludost. (Vedran, u razgovoru s M. J.)

Kad kažeš da si kolekcionar to malo ima prizvuk neke pretencioznosti što je meni nepotrebno. Ne želim se potpuno ufurati u to i postati ko neki manijak, ko što su oni koji skupljaju markice i takve stvari. Nije mi to to... (Ivan, u razgovoru s M. J.)

Ne bi si dala tu čast da se nazovem kolekcionarom jer ne skupljam sustavno nego je to više u momentu kad mi se nešto sviđa [...] Ali ne bi se nazvala kolekcionarom. Mislim da više trebaš bit u tome da se tako nazivaš, a ja nisam. Ja sam ipak više

dijete nove generacije kad su krenile mp3-ce, ali ipak gajim ljubav i poštovanje prema pločama. Imam ih, ali to je isto skup sport koji si ne mogu priuštiti s obzirom na svoje životno stanje i kredit i dijete i svašta. Ne mogu si priuštiti da svaki mjesec izdvajam za ploče i da to tako pratim. (Dora, u razgovoru s M. J.)

Drugi istraživači kolekcionarstva gramofonskih ploča među svojim su sugovornicima također uočavali svojevrsan zazor spram identifikacije vlastitih sakupljačkih praksi s kolekcionarstvom (Montano 2003, prema Shuker 2010; Shuker 2004; Shuker 2010). Shukerovim je sugovornicima primjerice bilo važno ograditi se od negativnih karakteristika "tipičnih" kolekcionara gramofonskih ploča prvenstveno vezanih uz opsesivno ponašanje, koje Shuker tumači kao posljedicu uzbuđenja prilikom traganja za željenim izdanjima koje se manifestira kao nagomilavanje, zanimanje za veličinu kolekcije i upotpunjenost (usp. Shuker 2010:39-43).¹⁴ Slično nastojanje i opisivanje opsesivnih karakteristika kolekcionara u negativnom tonu vidljivo je u iskazima Martina, Vedrana, Ivana i Dore, a predodžbe kojima su se koristili uključuju nadmetanje i preokupaciju kolekcionara veličinom kolekcije; promišljanje o tome do kakvih ekstremnosti može dovesti opsesivno kolekcionarsko ponašanje; te kolekcionarsku "manijakalnost" i sustavnost. Shuker razlikuje dvije strategije kojima su se njegovi sugovornici nastojali distancirati od "*Hi-Fi* stereotipa": samopodrugljivim prihvaćanjem i potvrđivanjem "*Hi-Fi* stereotipa" ili opisivanjem i suprotstavljanjem vlastitih kolekcionarskih praksi "*Hi-Fi* stereotipu" riječima "Ja nisam kao svi drugi kolekcionari..." (usp. Shuker 2004:318; Shuker 2010:44). Među mojim sugovornicima sam također uočila snažnu sklonost prema objašnjavaju kakvi oni kolekcionari nisu ili ne žele biti, što pokazuju i svi gore navedeni iskazi. Moje sugovornice i sugovornici su lakše povjerovali da su oni ti koji se "uklapaju" u moje istraživanje kada bih sama, umjesto "kolekcionarstva" upotrijebila riječ "sakupljanje" ili kada bismo do tog zaključka došli zajednički, na licu mjesta propitujući razlike između značenja tih dvaju pojmova. "Kolekcionarstvo" je prema tome pojam prepunjen nataloženim značenjima, dok je "sakupljanje" riječ na čijem su se terenu osjećali slobodnije govoriti o vlastitom odnosu prema gramofonskim pločama i oblikovati ga prema vlastitim kriterijima. Po mom mišljenju značenja pojma kolekcionarstvo kojima barata većina mojih sugovornica i sugovornika jednim dijelom dolaze od značenjskih i uporabnih razlika među riječima kolekcionarstvo i sakupljanje ili kolekcionar i sakupljač u hrvatskom jeziku, gdje je kolekcionar uvriježeno onaj koji prije svega

¹⁴ Za Shukera je "tipičan" kolekcionar zapravo "*Hi-Fi* stereotip" odnosno onaj koji je prikazan u knjizi i filmu *High Fidelity* – opsesivni muškarac kojemu je kolekcionarska strast nadomjestak stvarnim društvenim odnosima i koji pokazuju ovisnički mentalitet prema popularnoj glazbi (usp. Shuker 2004:311; Shuker 2010:31).

sakuplja umjetnine ili raritete odnosno one predmete o čijoj vrijednosti zna velik broj ljudi, dok sakupljač može sakupljati bilo što od primjerice vrećica šećera do boca piva. Iz odgovora mojih sugovornika na pitanje može li se sakupljanje računalnih inačica digitalnih medija smatrati kolekcionarstvom, primjetila sam da je digitalna suvremenost istaknula uvjet da se kolekcionarstvo odvija u sferi fizičkih predmeta.

Danas se sve promijenilo. Za neke pojmove koji su mogli lijepo egzistirati prije deset, dvadeset godina ne možeš reći iste stvari. Kolekcionarstvo meni spada u staru domenu skupljanja stvari, a sad kolekcionarstvo kao skidanje mp3-ja s interneta ja ne bi nazvala kolekcionarstvom. To bi više nazvala sakupljanjem i gomilanjem. Kolekcionarstvo mi je retro izraz koji mi spada u ipak malo starije vrijeme. kad imaš fizički oblik, imaš audiovizualni moment. (Dora, u razgovoru s M. J.)

Digitalna suvremenost je, pored ostalog, u kolekcionarstvu gramofonskih ploča stavila fokus na trud koji je potreban da bi se došlo do određenog broja ploča, ali i prostor u kojem je smještena kolekcija, zbog čega se odnos prema sakupljenom mijenja i samim tim približava kolekcionarstvu. Digitalna suvremenost otvorila je pitanje što to znači "imati glazbu" ?

Koliko je teško doći do tri terabajta muzike? Nije. Možeš napraviti tri klika i skinuti, možeš otići k frendu da ti prebaci... I šta ću ja sad reći da imam petnaest terabajta muzike od kojih sam preslušao 500MB. Šta ti to znači? Ništa. Da si išao to isto raditi s vinilima opet je puno veći problem da uneseš i skladištiš toliku količinu glazbe... onda se odnos kompletno mijenja. Ajde samo prenesi... Ako pričamo o terabajtima to su vjerojatno mjeseci, ako ne i godine glazbe, a to kad staviš na vinil onda postaje puno teže i kompliciranije. Tjera te da u krajnju ruku vidiš da nemaš toliko mjesta i da moraš probrat. Toga s digitalijom nema. (Vedran, u razgovoru s M. J.)

Nije isto kad ti netko stisne delete na mapu ili kad ti neko prelomi ploču na koljenu. Znaš da nije ista stvar, a opet je sadržaj isti. (Martin, u razgovoru s M. J.)

Drugim dijelom značenja dolaze iz popularnih britanskih i angloameričkih prikaza kolekcionara gramofonskih ploča s kojima je upoznata većina mojih sugovornica i sugovornika kao što su spomenuta knjiga i film *High-Fidelity* i dokumentarni film *Vinyl*.

Skлонost prema objašnjavanju kakvi oni kolekcionari nisu ili ne žele biti među mojim sugovornicima mi se učinila neobičnom, jer je istovremeno potvrđivala da postoji vrlo snažna predodžba o kolekcionarima gramofonskih ploča i ukazivala na to da moji sugovornici svoje kolekcionarske prakse ostvaruju mimo tih predodžbi i da je takvo "drugačije" kolekcionarstvo za njih zadovoljavajuće. Pitala sam se otkud ta sklonost? Isprva sam mislila da se razlog krije u tome što su, kako je ranije spomenuto, na formiranje kolekcionarstva gramofonskih ploča uvelike utjecali različiti tipovi publikacija (usp. Hosokawa i Matsuoka 2004:159-160; Shuker 2010:137-158) putem kojih su se oblikovale norme pravog kolekcionarstva gramofonskih

ploča. Primjerice Hosokawa i Matsuoka su u svom članku istaknuli kako su ranije spomenuti japanski časopisi *Rekōdo Geijutsu* i *Suingu Jānaru* puni prikaza kolekcionara, te su na sljedeći način opisali njihov sadržaj:

Profili u časopisima uglavnom stavljaju naglasak na predanost i strast spomenutih kolekcionara te na slučajno otkrivanje, sreću i pogreške u njihovim iskustvima. Čini se da, što je kolekcionar neobičniji, to je članak o njemu popularniji. Putem tih objavljenih profila, koji spajaju voajerističke želje čitatelja i egzibicionistički ponos kolekcionara, čak i početnici otkrivaju koliko je zahtjevan proces (discipline ili prakse) sakupljanja ploča. (Hosokawa i Matsuoka 2004:160)

Međutim, za sve je moje sugovornike većinu vremena internet početna stanica kolekcionarske selekcije što ne uključuje nužno posjet *Discogs*-u kao danas osnovnoj svjetskoj bazi podataka o diskografskim izdanjima pa time i primarnom izvoru kolekcionarskog znanja, već se selekcije odvijaju putem preslušavanja glazbe na internetu. Ivan je kao jednu od promjena koje je u kolekcionarstvo gramofonskih ploča unio internet istaknuo upravo demokratizaciju znanja o diskografskim izdanjima:

Dobro je što se izgubio malo taj elitizam zbog interneta. Više nije ko u High-Fidelity-ju kao nisi čuo za ovo, nisi čuo za ono... s internetom su svi čuli za sve, uzmi si šta voliš. (Ivan, u razgovoru s M. J.)

Antropologinja Jo Tacchi je u svojem članku "Radio Texture: Between Self and Others" (1997) proučavala svakodnevno korištenje radija u prostorima doma kroz leću studija materijalne kulture. Kao jedan od problema istraživanja materijalne kulture istaknula je to što pojedinci smisao vlastitog odnosa s materijalnom kulturom ne doživljavaju lingvistički, već iskustveno zbog čega je neizbježno manjkav svaki pokušaj tumačenja smisla tog odnosa koji se oslanja na jezik. Njezini sugovornici su o radiju govorili kao o "prijatelju" ili o "društvu" kako bi opisali neposrednu i intimnu prirodu radija kao medija. Prema Tacchi:

Takva klišej objašnjenja odnosa između slušatelja i radija koriste i radijski producenti i njegovi konzumenti zbog empirijske prirode slušanja koju je teško definirati riječima. Nešto što se doživljava i dio je svakodnevnog života obično ne iziskuje objašnjenje. Radio nije naš prijatelj na način na koji nam je prijatelj osoba s kojom smo bliski i prisutnost radija nije ista kao fizičko društvo druge osobe; ovi termini se koriste kao metafore za izražavanje konkretnog (i obično neizrečenog) odnosa sa medijem s kojim inače ne trebamo razgovarati ili o njemu razmišljati. (Tacchi 1997:26)

Mojim sugovornicima je također bilo teško riječima artikulirati svoj odnos s pločama i kolekcijama, a po završetku naših razgovora većina je istaknula kako o nekim postavljenim

pitanjima nikada nisu niti razmišljali.¹⁵ Nikolina i Ines su objašnjavajući zašto nisu kolekcionarke istaknule važnost znanja koje posjeduju i utjelovljuju ranije spomenuti "ozbiljni" kolekcionari odnosno oni čije su kolekcionarske prakse srodne konosijerstvu.

Mislim da su pravi kolekcionari možda neki... ono... DJ-evi jer to je jedna posebna disciplina da si ti izrazito onda naslušan, baš uživaš u tom procesu da stvari slušaš, znaš kad je nešto izdano, koje su eventualne promjene u mixu od izdanja do izdanja itd. To je već znanost za sebe i zato ja ne mogu za sebe reć da sam kolekcionar, jer to moje bavljenje pločama proizlazi iz toga što se bavim muzikom općenito pa onda i time, ali ne da mi je u primarnom fokusu da arhiviram i skupljam glazbu i širim kolekciju u tom smislu. Nisam ta. Pravi kolekcionar će cijeniti i nešto što možda ne bi sebi pustio doma, ali želi imat tu ploču, jer je kulturološki značajna. (Nikolina, u razgovoru s M. J.)

Kad je netko kolekcionar odma očekuješ da zna. Zato ja za sebe ne bi rekla da sam kolekcionar, jer nije da ja sad jako puno znam o tome što imam. Jednostavno imam. Kad pomislim na kolekcionara vidim gospodina s lulom kako pušta ploču i onda priča cijelu priču... To je bilo 1956. kad su oni... i onda on sad sve zna sa čašom vina u ruci, a ja nisam taj lik. (Ines, u razgovoru s M. J.)

Iz Nikolininog i Inesinog iskaza može se iščitati kako je *pravo* kolekcionarstvo gramofonskih ploča srodno znanosti ili kolekcionarstvu "tipa A" prema Danet i Katriel (1986), te se kao takvo potvrđuje putem pričanja o specifičnostima pojedinih izdanja i njihovoj tržišnoj i kulturološkoj vrijednosti. Matko nije DJ, ali se njegov odgovor na pitanje bi li za sebe rekao da je kolekcionar podudara sa Nikolininim opisom *pravih* kolekcionara:

Mislim da jesam kolekcionar zato što osim što kupujem glazbu samo radi glazbe ne mogu ne priznat da me loži kolekcionarski aspekt da arhiviram glazbu u nekom aspektu pa bi rekao da jesam kolekcionar.

Šta za tebe znači biti kolekcionar?

Znači da nisi samo u tome radi sadržaja tog predmeta kojeg kupuješ, već si u tome radi samog predmeta kao takvog.

U smislu da ga imaš?

Pa da, ali ne mogu reć da sam ikad kupio nešto samo da imam, ali u nekom postotku postoji i to. Ima nekih stvari koje možda ne bi kupio samo radi glazbe, al ću ih kupit zato što je izašla tu i tu, za neku etiketu koja je meni fora, od nekog izvođača koji je meni kul ili je izdano u zemlji koja je meni fora... tipa japansko izdanje nekog albuma... Ne treba mi u životu, imam možda taj album, al ću ga kupit. (Matko, u razgovoru s M. J.)

Znanje je povezano i s "prizvukom pretencioznosti" u kolekcionarstvu gramofonskih ploča, koji je spomenuo Ivan, i koji se može promatrati u kontekstu Shukerove fundamentalne podjele

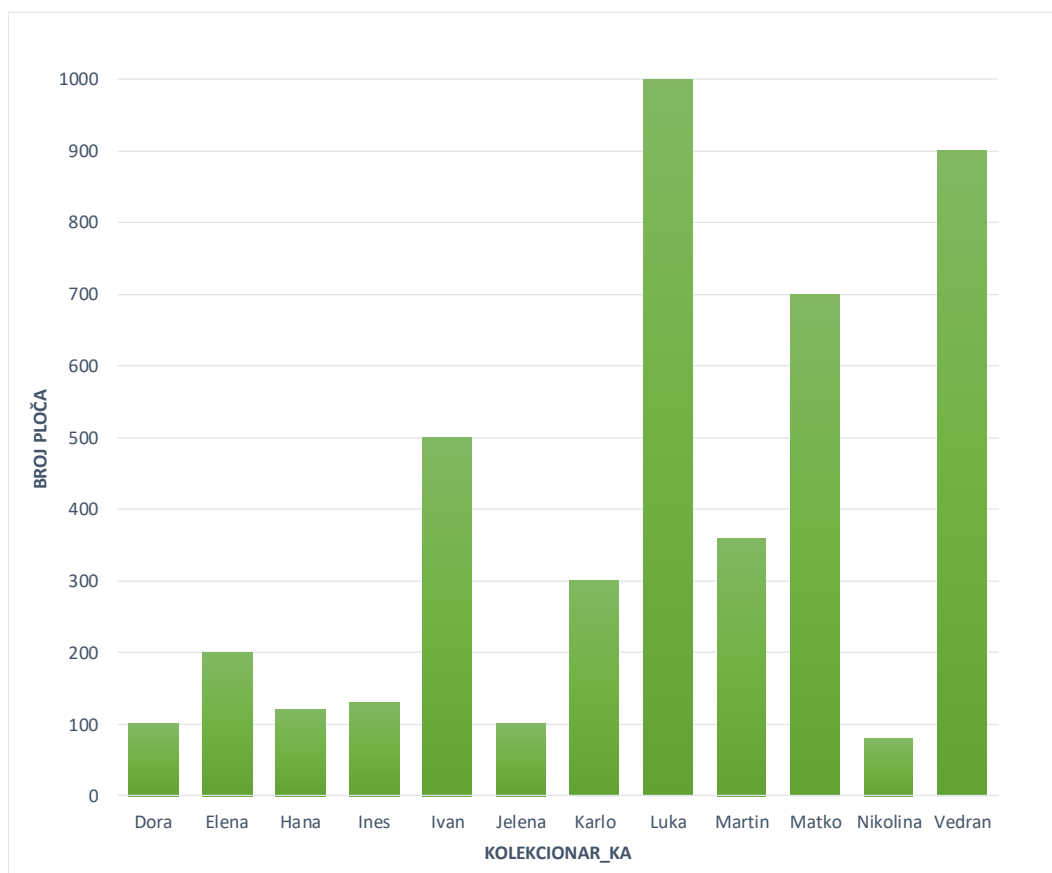
¹⁵ Ta pitanja su primjerice: Što tebi znači tvoja kolekcija? Što tvoja kolekcija govori o tebi? Čini li te kolekcija znalcem o glazbi? Koliko vremena tjedno slušaš ploče? Kako izgleda vrijeme provedeno s pločama?

kolekcionara na one koji "vole glazbu" i one koji se zanimaju za veličinu kolekcije, raritetnost i novčanu vrijednost (usp. Shuker 2010:39). Sukladno tome se prvima mogu pretencioznima činiti društvene manifestacije zanimanja za veličinu kolekcije, raritetnost i novčanu vrijednost. Istu predodžbu dijelili su Jelena i Ivan, a ponudili su je kao odgovor na pitanje bi li sebe nazvali kolekcionarima:

Ja sam više entuzijast. Znam da ima dosta ljudi koji ono baš mahnito skupljaju ploče i imaju puno veću kolekciju od mene... znači ono... preko tisuću i tisuće ploča. Mislim... ti ljudi imaju i malo više godina pa su imali kad i startat. (Jelena, u razgovoru s M. J.)

Ja mislim da bi bio kolekcionar ipak trebaš prijeć neku onak ozbiljnu brojku. Ne znam... tisuću i preko... možda sam pretjerao... uvijek zamišljam kolekcionare kao likove koji imaju, kao kod Borasa doma, znaš ono čitav zid. Meni je kompliciran taj pojam "kolekcionarstvo". (Ivan, u razgovoru s M. J.)

Naprotiv, nitko od mojih sugovornika nije znao navesti točan broj ploča u vlastitoj kolekciji zato napominjem da govorim o približnom broju ploča u kolekcijama mojih sugovornica i sugovornika. On varira od približno osamdeset, koliko ima Nikolina, do približno tisuću, koliko ima Luka.

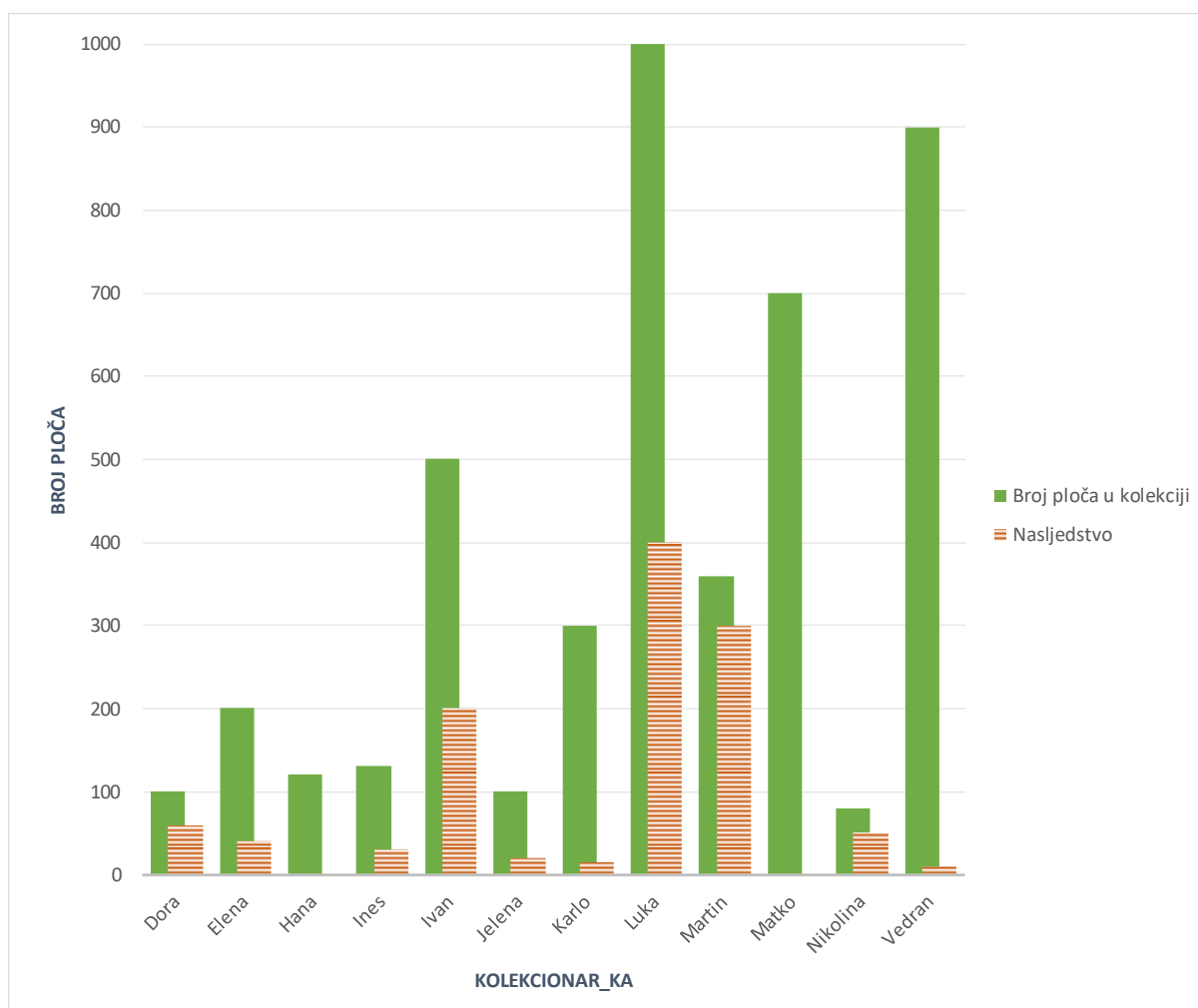


Graf 1 – Prikaz broja ploča u kolekcijama mojih sugovornica i sugovornika

U istraživanjima kolekcionarstva koja su uključivala i žene primjetna je razlika u broju ploča između muških i ženskih kolekcija. U Shukerovom istraživanju (2010) od 11 ispitanica najveća ženska kolekcija kreće se od 1500-5000 primjeraka, dok od 56 ispitanika petorica imaju preko 10 000 primjeraka. Poole u disertaciji pod nazivom *Black Gold: The Cultures & Practices of Record Collecting* (2014), iznoseći podatke o približnom broju ploča u kolekcijama osoba koje su ispunile njegov upitnik, ne razdvaja muške od ženskih kolekcija, već grafički prikazuje odnos između broja ispitanika i približnog broja ploča u njihovim kolekcijama. Od 344 osobe koje su ispunile upitnik, žena je 64, a muškaraca 281. Poole navodi da je najmanja kolekcija jedne ispitanice koja sadrži 5 ploča, dok je najveća kolekcija jednog ispitanika koja sadrži preko 20 000 ploča (usp. Poole 2014:27-29). Međutim, kao prilog u svom radu donosi trinaest u cijelosti ispunjenih upitnika putem kojih je proveo svoje istraživanje. Od šest ispitanica najveća ženska kolekcija sadrži približno 450 ploča, dok od sedam ispitanika najveća muška kolekcija sadrži približno 14 000 ploča (usp. Poole 2014: 194-251). Razgovarajući o razlozima zašto žene u kolekcionarstvu gramofonskih ploča nisu u tolikoj mjeri zastupljenje kao muškarci Elena je navela kako je kvantiteta zapravo rezultat određenog, karakteristično "muškog", pristupa kolekcionarstvu koji se onda uzima kao mjerilo pri prosuđivanju ženskih kolekcija:

Malo kad razmišljam... Ne znam zašto ima manje žena... Meni se čini da je čisto taj neki drugi odnos prema tome kaj ti to kolekcionarstvo znači. Recimo, možda je muškima to više neki statusni simbol, da je bitna ta, glupo mi je reć kvantiteta, al da nešto kao da dokazuješ taj svoj musical expertise s tom kolekcijom. Meni osobno to nikad nije bilo to, to je bila moja neka osobna, intimna stvar s kojom se ja veselim, s kojom si ja produbljujem svoj odnos s nekom glazbom... znači nije uopće, ono, nekakav dokaz mog fanstva ili čega već... moja neka stvar koju radim za sebe. Nekak mi se čini da možda više kod dečkiju za koje znam da skupljaju nekak imaju više taj odnos da to nešto sad govori o njima i dokazuje nešto... čini mi se da se često ženama umanjuje njihov bilo kakav interes za bilo šta zapravo. Kad si žena onda se po defaultu sve shvaća kao manje ozbiljno i sad kad ja kažem da casual to skupljam onda će bit pa kao da, naravno, nemaš ono 500 000 ploča i nemaš nekaj najskuplje. Meni to ništ ne znači, al i dalje osjećam tu neku kao... mogu zamislit da bi neko to odbacio. (Elena, u razgovoru s M. J.)

Primjetno je da je prosječan broj ploča u kolekcijama mojih sugovornica i sugovornika obilježen nasljedstvom.



Graf 2 – Prikaz odnosa između naslijeđenih i samostalno sakupljenih ploča u kolekcijama mojih sugovornica i sugovornika

Dora, Nikolina i Martin naslijedili su, primjerice, znatno više ploča nego što su ih sami odabrali i sakupili, te im nasljedstvo svakako pomaže kako bi se doimali ozbiljnijim kolekcionarima u očima promatrača koji kvantitetu smatra važnom. Razliku između kolekcionara i nekoga tko ima gomilu ploča komentirao je Matko, koji sam u svojoj kolekciji nema naslijeđenih ploča, referirajući se upravo na nasljedstvo:

Po meni možda najveća razlika je ta što je kolekcionar taj koji ih je skupio, dok imam puno ploča znači da možeš naslijedit puno ploča aka ako ja imam mamu i tatu koji su imali 1000 LP-ja, ja kažem imam 1200 LP-ja – po meni nisam nužno kolekcionar jer sam ih naslijedio i nisam se potrudio doći do toga. Kod mene kolekcionarenje nužno znači trud oko toga, tak da bi ja to tak razdvojio. (Matko, u razgovoru s M. J.)

Matkovo stajalište podudara se s ranije spomenutom tvrdnjom Susan Pearce kako je selekcija srž kolekcionarstva (usp. Pearce 1995:32). Moje je istraživanje pokazalo da su ženske kolekcije ploča općenito manje u odnosu na muške. Ubrajajući nasljedstvo najveću mušku kolekciju ima

Luka s približno 1000 ploča, dok najmanju ima Karlo s približno 300 ploča. S druge strane, najveću žensku kolekciju ima Elena s približno 200 ploča, dok najmanju ima Nikolina s približno 80 ploča. Iz čega proizlazi da je najveća muška kolekcija peterostruko veća od najveće ženske kolekcije. Kad bi se kolekcijama oduzeo naslijeđen broj ploča, najveću mušku kolekciju imao bi Vedran s približno 890 ploča, a najmanju Martin s približno 60 ploča, dok bi situacija kod žena ostala ista – najveću bi imala Elena s približno 160 ploča, a najmanju Nikolina s približno 30 ploča. Od deset sugovornica i sugovornika koji imaju dio naslijeđenih ploča u kolekciji jedino je Martin bio nesiguran treba li nasljedstvo ubrojiti u svoju kolekciju pa je tako prvi put kada sam ga pitala koliko ima ploča rekao šezdesetak, a tek kasnije zaključio: *Ak je to tatino, a ja sam tatin sin, onda je to moje!* (Martin, u razgovoru s M. J.). Martin, Jelena, Ivan, Luka, Dora i Vedran rekli su da su ploče naslijedili od oca, Karlo od tetke, Nikolina i Elena od roditelja, te Ines od roditelja i bake. Prema tome, može se reći da se kolekcionarstvo gramofonskih ploča prenosi međugeneracijski osobito putem muških članova obitelji. Nekima je nasljedstvo olakšavalo da sami sebe vide kao kolekcionare, jer je to značilo da imaju kolekcionarskog staža i da su u pločama od malena:

U pločama sam od malena... Tetak mi je bio strastveni kolekcionar koji je jednu kolekciju izgubio u poplavi tak da sam ja od malena ajmo reć u kolekcionarstvu, ali sam krenuo prije nekih pet godina otprilike. Dobio sam od njega gramofon i neke ploče koje su preživjele poplavu i počeo slušat i kak sam se odselio od doma (...) Od malena smo puštali ploče i ko klinac imam snimke kad sam s, kaj ja znam, par godina uz Deep Purple skakao po kauču, tak da sam, ono, oduvijek u tome pa po tom mogu reć da sam odrastao u pločama. (Karlo, u razgovoru s M. J.)

Ja skupljam ploče otkad ja znam za sebe. Kak sam naučio pisat? Stari je imao ploče i ja sam prepisivao tracklist-e na papir. U vrtić sam sa sobom nosio ploču od The Cure Disintegration. Dok su se drugi igrali s ne znam... barbikama, ja sam sa sobom furao tu ploču (...) Još sam starom dok sam bio klinac uništio hrpu ploča jer sam grebao po njima (...) Tako da ajmo reć imam love-hate relationship s pločama otkad sam bio klinac. (Luka, u razgovoru s M.J.)

Među mojim sugovornicima je također bilo onih koji su izričito zagovarali da se kolekcionarstvo ne mjeri u brojevima, već u uloženoj ljubavi, vlastitoj selekciji i u tome što osobi znače sakupljeni predmeti.

Nema tu broj – jedna ploča, deset ploča. Netko to mora voljet, neka ljubav tu mora bit, da to njemu nije samo: "Aha, ovo mi je 10 ploča!", nego to mi je ploča... evo Riblja Čorba Labudova pjesma koju sam ja kupio na tom i tom sajmu. Evo to ja osobno govorim... da svaka ploča ima neku priču. Normalno da neke možda neće imat neku super priču, al da nekaj stoji iza toga. To je po meni kolekcionarstvo. (Luka, u razgovoru s M. J.)

Kolekcionarom te čini taj osobni izbor te kolekcije, bilo to dvije ili dvadeset ploča. Ako je to ono nešto iza čega ti stojiš, onda je to tvoja kolekcija, nešto što si ti odabrao i odlučio zadržat jer to tebi vrijedi... po meni je onda to kolekcija. (Vedran, u razgovoru s M. J.)

Za Martina imati ogromnu kolekciju ploča zapravo šteti odnosu kakav bi neki ljubitelj glazbe trebao imati prema izdanjima koje voli:

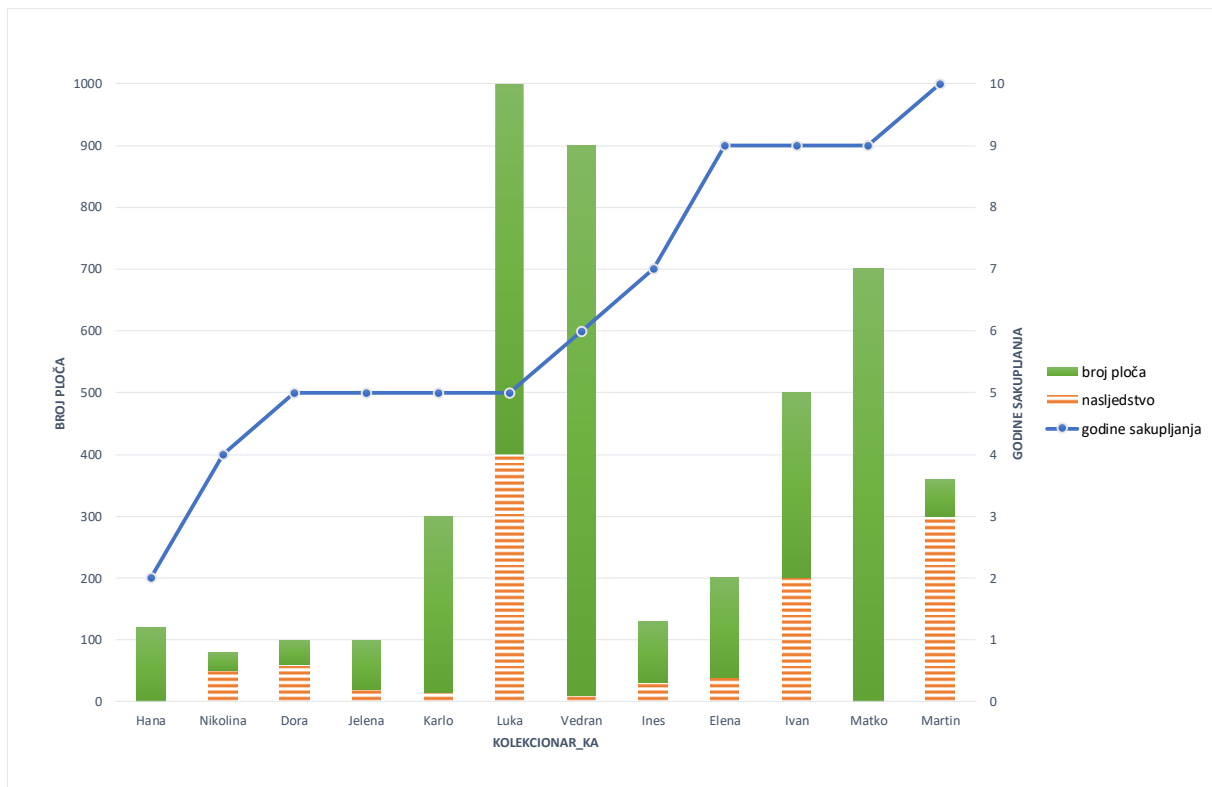
Ako si kolekcionar to što skupljaš gubi vrijednost jer ne gledaš to više na isti način. Imaš tisuće i tisuće ploča i ne gledaš ih više isto. Ne cijeniš tu pojedinu ploču koju imaš, nego ti je to samo još jedna traka koju ti možeš poslušat. Sumnjam da itko svaku od tih tisuću ploča obožava najviše na cijelom svijetu i da mu to nešto najviše predstavlja. Više cijenim nekog ko ima deset, nego 100 000. (Martin, u razgovoru s M. J.)

U iskazima većine mojih sugovornika primijetila sam da je kolekcionarstvo gramofonskih ploča za njih započelo svjesnom odlukom da si žele stvoriti kolekciju prema čemu se ovaj tip kolekcionarstva u ovom povijesnom trenutku razlikuje od onoga što su istražujući kolekcionare saznali Belk *et al.* tvrdeći da kolekcije rijetko započinju svjesnom namjerom, već slučajno i neočekivano kao posljedica fasciniranosti određenim predmetom (usp. Belk *et al* 1999:548).

Pa zapravo mi se ne čini toliko bitno koliko imaš, već dal si ti kao odlučio: "Aha, ja ću sad izgradit kolekciju!" Pa kreneš pa imaš tri, pa onda imaš tri dva mjeseca pa si kupiš četvrtu, pa u nekom trenutku više... Meni je više više bitan taj trenutak gdje je netko odlučio: "Aha, ja ću se sad ubacit, polako ću si gradit kolekciju." Mislim da kolekcija već krene s prvih par ploča, nije zapravo već kolekcija, al je tu ta misao da ćeš ti gradit, to je to zapravo. (Elena, u razgovoru s M. J.)

S obzirom na to da je mojim sugovornicima glazba dostupna i na drugim medijima, smislenim se čini smatrati da kolekcionarstvo gramofonskih ploča započinje odlukom da osoba želi stvoriti kolekciju. Međutim, neki od mojih sugovornika su istaknuli da u suvremenom kontekstu *vinyl revival*-a postoji razlika između pomodarskog kupovanja ploča nasuprot kolekcionarstvu, koja se može promatrati kao nastavak ranijih pokušaja odvajanja konzumenata od kolekcionara. Primjerice, osobito oblikovano mišljenje o razlici između pomodarstva i kolekcionarstva je imao Luka koji radi u jednoj zagrebačkoj prodavaonici ploča. Prema njegovom mišljenju iz pomodnih razloga ploče kupuju oni koji su negdje pročitali da je to *cool* pa jedno vrijeme kupuju i prestanu, dok su kolekcionari ustrajni u kupovanju. Ako zaista postoji razlika između pomodarstva i kolekcionarstva, iz Lukine tvrdnje proizlazi da bi se ona mogla prosuđivati tek naknadno kada nečija sakupljačka praksa prođe test vremena. Kasnije tijekom našeg razgovora, Luka je zaključio kako *Zapravo svaka kolekcija počne od pomodarstva zato kaj je to možda trendy...* (Luka, u razgovoru s M.J.) što bi značilo da se kolekcionarom

postaje. Takvo viđenje podudara se sa štovanjem veličine kolekcije kao primarnim i najočiglednijim pokazateljem kolekcionara ili materijalizirane dugotrajne ustrajnosti u kupovanju. Ipak, smatram da bi kao istraživačica kolekcionarstva mnogo izgubila da sam pri selekciji svojih sugovornika primarno bila zagledana u veličinu kolekcije. Naime, vremenski periodi stvaranja vlastitih kolekcija različiti su među mojim sugovornicama i sugovornicima, ali nisam primjetila značajnu korelaciju između godina sakupljanja i veličine kolekcija.



Graf 3 – Prikaz odnosa između godina sakupljanja i veličina kolekcija mojih sugovornica i sugovornika

Smatram da odnos između godina sakupljanja i veličine kolekcije u mojem istraživanju, osim nasljedstva, s jedne strane upućuje na raznolikost kolekcionarskih praksi koje proizlaze iz različitih kriterija prema kojima nova ploča prelazi prag kolekcije, a s druge strane na relativnu financijsku moć svakog pojedinca.¹⁶

Koliko je među mojim sugovornicima jaka predodžba o tome da kolekcionarstvo gramofonskih ploča započinje odlukom svjedoči i to kako moji sugovornici percipiraju one od kojih su naslijedili ploče. Kada bi ih pitala jesu li njihovi očevi ili roditelji bili kolekcionari

¹⁶ Poole je u svom istraživanju također primijetio kako je veličina kolekcije prestala biti toliko važnom u prosuđivanju kolekcionara. Od 344 njegova ispitanika, samo petero ih je spomenulo veličinu kolekcije kao nešto što definira kolekcionara (usp. Poole 2014:178).

prvobitan i prevladavajuć odgovor bio je da nisu jer su tada svi doma imali ploče, jer su ih kupovali iz potrebe s obzirom na to da je to bio jedini način kako se moglo doći do željene glazbe. Kupovanje ploča mojih sugovornika je bliže kolekcionarstvu jer nije nužnost, već promišljena odluka. Također, u povijesnom kontekstu u kojem je za konzumaciju glazbe bilo nužno posjedovanje nosača zvuka, ogromne kolekcije su lakše mogle biti viđene kao odmak od nužnosti i precipirane kao kolekcionarstvo.

U kontekstu radija, Tacchi tvrdi da je korištenje i odabir radijskih stanica pojedinca strukturirano na osobnoj i društvenoj razini, te da interpretacija i recepcija pojedinog radijskog programa nije predvidljiva već za svakog slušatelja individualna (usp. Tacchi 1997:33-34). Shukerova podjela kolekcionara na one koji "vole glazbu" i one koji se zanimaju za veličinu kolekcije, raritetnost i novčanu vrijednost (usp. Shuker 2010:39) se sagledana u odnosu na Tacchijine tvrdnje čini previše oštrom i zbog toga problematičnom osobito s obzirom na to što implicira da nasuprot drugom tipu kolekcionara, prvi tip više vrednuje uporabnu vrijednost gramofonskih ploča. Kao što sam ranije spomenula u prikazu razlika između konzumenata i kolekcionara gramofonskih ploča u dosadašnjim istraživanjima kolekcionarstva gramofonskih ploča, odnos između uporabne i tržišne vrijednosti je oduvijek prikryeno prijeporno mjesto u diskursu o kolekcionarstvu gramofonskih ploča, te je kao takvo vrlo pogodno za daljnje naslojavanje oprekama i orodnjavanje: afroameričko konzumiranje ploča nasuprot bjelačkom kolekcionarstvu, te kolekcionarstvo vođeno emocijom kao uvriježeno femininom vrijednošću nasuprot kolekcionarstvu vođenom intelektom kao uvriježeno maskulinom vrijednošću. Pored toga, može se reći da ljubav prema glazbi strukturira kolekcionarstvo gramofonskih ploča na osobnoj razini, dok zanimanje za veličinu kolekcije, raritetnost i novčanu vrijednost to čini na društvenoj razini jer uključuje šire društvene čimbenike. Vedran, jedini DJ s kojim sam razgovarala, je na sljedeći način objasnio razliku između strukturiranja kolekcionarstva na osobnoj i društvenoj razini i svoju pozicioniranost u tom kontekstu:

Razlika je u tome šta tebi vrijedi i šta zapravo vrijedi... mislim da su kolekcionari opterećeni s onim šta zapravo vrijedi jer ti sa jednom pločom koju drugi nemaju dobivaš neku svoju poziciju... što uopće nije moj kut gledanja... moj kut gledanja je ovo je meni super, ja ovo želim pustit ljudima... i po mogućnosti ih vidjet da vrište i plešu na to i bacaju grudnjake gore... nikad mi nijedna nije bacila grudnjak - nemam tak dobru kolekciju! (Vedran, u razgovoru s M. J.)

Raspravu zamršuje pitanje što je u selekciji gramofonskih ploča i njihovom korištenju predvidljivo, a što individualno jer se ljubav prema glazbi, s obzirom na to da je gramofonska

ploča kao medij primarno zamišljena kao nositeljica zvučnog zapisa, čini jednako predvidljivim poticajem na sakupljanje kao i zanimanje za raritetnost i novčanu vrijednost predmeta kao uvriježenim indikatorom kolekcionara. Pored toga, u današnjem kontekstu svedostupnosti snimljene glazbe i informacija koju pruža internet, pitanje je je li moguće razgraničiti društveno od individualnog odnosno kako bi se uopće moglo doći do onog u selekciji individualnog s obzirom na to da velik dio kolekcionara može u svakom trenutku usporediti vlastito s tuđim mišljenjima o određenom izdanju, te saznati o njegovom mjestu u kanonima popularne glazbe i kolekcionarskoj hijerarhiji.

3. 2. Zašto ploče? ili o vjernosti jednom mediju

Ovo mi je više neka strast i to prvenstveno zbog slušanja fakat. 90% je slušanje, 10% je, ne znam... omot... sve to zajedno. (Ivan, u razgovoru s M. J.)

Svim mojim sugovornicama i sugovornicima glazba je primarna motivacija kolekcionarstva gramofonskih ploča, no većina je na vrlo konkretan način govorila o prednostima vinilne gramofonske ploče kao medija za reprodukciju zvuka iz prošlosti čiji se život nastavlja u današnjem dominantno digitalnom medijskom okružju. Vinilna gramofonska ploča je medij inskripcije, a u iskazima mojih sugovornika je primarno medij prezentacije. Zbog toga što je inskriptivan medij, prezentacije sadržane i distribuirane na gramofonskim pločama su materijalne, semiotičke i trajne, dok s druge strane, kako ističe Gitelman, "nema smisla promišljati o sadržaju, a ne obraćati pažnju na medij koji istovremeno prenosi taj sadržaj i prikazuje ili pomaže postaviti granice onoga od čega se taj sadržaj uopće može sastojati" (Gitelman 2006:6-7). Kada je riječ o prezentaciji, u iskazima mojih sugovornika je glazba kao primarni sadržaj gramofonske ploče neodvojiva od omota i njegovog slikovnog i tekstualnog sadržaja.¹⁷ Također, zbog toga što prijenos zvukovnog materijala na gramofonsku ploču

¹⁷ Prema Hosokawa i Matsuoki gramofonska ploča kolekcionarima nije samo sredstvo za slušanje glazbe, već cjelovit predmet koji se sastoji od vizualnih, grafičkih, materijalnih, zvukovnih elemenata. Kolekcionarima su pri kupovini svi oni jednako važni, dok prosječan slušatelj ploča naglašenu preokupaciju s pojedinostima vidi kao fetišizam (usp. Hosokawa i Matsuoka 2004:156).

zahtijeva izniman trud, dobro poznavanje medija, njegovih mogućnosti i ograničenja i pažljivu provedbu procesa proizvodnje (usp. Hoose 2018), slušanje glazbe s ploča za moje sugovornike znači biti "najbliže" glazbenicima. Upravo se, kako ističu Woodward i Bartmanski, u tehničkim ograničenjima krije ono što donosi jedinstveno, široko cijenjeno iskustvo puštanja i slušanja vinilnih gramofonskih ploča (usp. Woodward i Bartmanski 2015:50).

Meni je ta ploča pojam ono direktno pjesme, vježba, studio, ploča. To mi je nešto najkonkretnije šta možeš dobit direktno od benda, općenito od glazbe. Cijela duša što se daje u taj artwork i onda unutra imaš apsolutno sve... kompletan sadržaj, svakog čovjeka, tehničara koji je radio na toj ploči, imaš i tekstove, imaš i cijelu tu neku neobičnu priču iza svega toga. To je baš jako dobro. (Martin, u razgovoru s M. J.)

Glazbenik je puno više povezan sa fizičkim formatom vinila, nego što je s nekom digitalijom i ako kupiš vinil bliži si njemu. Barem djelomično. On ti je htio prezentirati album baš tak, ovo ostalo su ti sve kopije. Znači on napravi ploču i onda neko kaže: "Ok, mi ćemo na temelju te ploče napraviti ovakav CD i ovakav digitalni bundle." i ja sam uvjeren da glazbenika to ne zanima. On kaže: "Radite s tim šta hoćete. Ja hoću da ploča bude ovakva, da omot bude ovak otvoren, da bude ta i ta fotka, u toj i toj rezoluciji, da ploča bude u toj i toj boji. Šta ćete vi nakon toga raditi na CD-u i digitaliji mene boli briga." I nije bezveze... Postoji razlog zašto ide prva pjesma na A-stranu, prva pjesma na B-stranu, zašto se završava strana s jednim i s drugim. Znači većina bendova radi to da ukomponira na ploču i da bude album dupli, ako će biti dupli da sve strane traju podjednako, koja pjesma gdje ide, sve je posloženo zbog toga. (Matko, u razgovoru s M.J.)

Osobita povezanost s pločama kao fizičkim medijem nije karakteristična isključivo za one koji ih stvaraju. Chivers Yochim i Biddinger tvrde da se kolekcionari kada objašnjavaju i brane superiornost gramofonskih ploča u odnosu na druge medije za reprodukciju zvuka pozivaju na konkretne estetske, taktilne i zvukovne značajke gramofonskih ploča, te na taj način zapravo artikuliraju apstraktan odnos između tehnologije i čovječanstva. Naime, gramofonske ploče su se oduvijek vezale uz ljudske karakteristike kao što su pogrešivost, toplina i smrtnost, dok povijest gramofonske ploče bilježi promjenu u percepciji njezinih nedostataka povezanu s tropom smrti koji prožima diskurs o snimanju zvuka. On se u ranim danima snimanja zvuka odnosio na sposobnosti gramofonske ploče da u svom zapisu od smrti sačuva ljudski glas, a kasnije na iščeznuće same gramofonske ploče pred pojavom CD-a. Stavivši u pitanje dominaciju gramofonske ploče, CD je ponovno istaknuo povezanost između gramofonske ploče i čovječanstva što je dovelo do toga da su obožavatelji (ili kolekcionari) počeli hvaliti one značajke gramofonskih ploča koje su u sedamdesetim godinama prošlog stoljeća percipirane prvenstveno kao nedostaci. Svakako glavni nedostatak bila je kvaliteta zvuka koja se u usporedbi s onom na CD-u počela činiti više živom, toplijom, opipljivijom i vjernijom

prvobitnim namjerama glazbenika (usp. Chivers Yochim i Biddinger 2008:183-188). Među mojim sugovornicima je također bilo onih koji su prije svega favorizirali kvalitetu zvuka glazbene reprodukcije na gramofonskoj ploči. Martin je na sljedeći način odgovorio na pitanje zašto skuplja gramofonske ploče:

Zato što je bolji zvuk, barem je meni uvijek bio. Ima jedna ploča od benda Mars Volta. To je stvarno zanimljivo... Prvi album koji sam skinuo s interneta još kad je internet bio ono 56k. Skido sam ga tri tjedna i kad sam ga skinuo preslušavao uzduž i poprijeko i slušo godinama i godinama, znao napamet apsolutno sve i onda je frend bio kupio na ploči taj isti album i meni je zvukom bilo kao da slušam prvi put koliko je kvalitetnije. Čuješ sitne pikanterije koje ovak inače ne možeš čuti, a još sam mislio da sam skinuo u najboljoj mogućoj kvaliteti to sve skupa i da sam slušo kroz godine, al ne, to je potpuno drugačije kad staviš na ploču. (Martin, 34 godine)

Kao što sam ranije istaknula da slušanje glazbe s ploča za moje sugovornike znači biti "najbliže" glazbenicima, tako i Chivers Yochim i Biddinger ističu kako gramofonske ploče omogućuju povezanost s ljudima, njihovim autorima, ne samo putem reprodukcije zvuka određene kvalitete, već i putem drugih značajki povezanih s čovječanstvom kao što je kreativnost i fizička prisutnost (Chivers Yochim i Biddinger 2008:185). Naredni iskazi Hane i Ivana pokazuju kako se u trenutku slušanja sve one međusobno isprepliću.

Mislim da je to ipak najbolja kvaliteta zvuka od svih. Recimo dugo mi je trebalo da uopće prihvatim CD i onda ajde sam i to počela kupovati i to je u stvari vrlo loša kvaliteta ako nisu originali, ali i originalima se svašta znalo dogoditi. Vinil se može malo oštetiti, nešto šuška, igla preskoči, ali CD kad se ošteti on je neupotrebljiv. Mislim da CD niti nije neki trajni nosač zvuka, a kazete nikad nisu ni bile. MP3 isto nije, i ja imam to u autu, kao i svi, ali to je jedna onda hrpetina muzike koja je na jednom mjestu, ali nije to ta kvaliteta zvuka kao na ploči. Nije ni taj doživljaj. Ploča ima svoj omot, unutra neke tekstove, podatke, neke imaju sad 3D omote, ploče u boji. To je još nekakva dodatna vizualna dimenzija koja ne postoji na drugim nosačima. (Hana, u razgovoru s M.J.)

Prvenstveno zvuk, fakat se počeo osjetiti zvuk i to fakat u malo vremena, vrlo brzo to osjetiš... Sad da l' je to do sterea ili do ne znam čega, ali puno je različitiji digitalni zvuk i na ploči, osjetiš kao da si s bendom u prostoriji, pogotovo ak malo poglasniš. Onda druga stvar, mislim da svi ovi današnji bendovi bar ovi koje mi slušamo fakat ulažu puno truda i u omot i cijeli artwork jer čini mi se da su i oni sami skupljači ploča i da jednostavno postoji neka kolektivna svijest o tome. Svi kažu da je to ipak bolja opcija i onda artisti ulažu neki trud u to i to se osjeti. Ja to cijenim i naravno kad uzmeš neku ploču tipa King Crimson to je ono umjetničko djelo u kompletu s tim omotom, ne može jedno bez drugog. Mislim može, al nije to to. (Ivan, u razgovoru s M.J.)

Mediji su, prema Gitelman, društveno ostvarene strukture komunikacije pri čemu strukture uključuju i tehnologiju i njima svojstvene protokole koji se odnose na mnoštvo različitih društvenih, ekonomskih i materijalnih odnosa koje za sobom povlače (usp. Gitelman 2006:7).

Stoga, u kontekstu gramofonskih ploča protokole primjerice čine mjesta na kojima se koriste ili ljudi s kojima se slušaju; njihove cijene na rabljenom i novom tržištu; te gramofon i igla koji su nužni da bi se ostvarila reprodukcija zvuka. Protokoli vezani uz pojedine medije nisu statični, već se njihove norme mijenjaju (usp. Gitelman 2006:8). Tako su primjerice donedavno glavna mjesta nabavljanja ploča bile prodavaonice, a danas im konkurira ili ih zamijenjuje internetsko tržište. U svom sam istraživanju primjetila da velik dio motivacije za kolekcionarstvo gramofonskih ploča čine protokoli vezani uz materijalne aspekte njihova slušanja odnosno samom proizvodnjom nametnute materijalne protokole vezane uz njihovo slušanje i rukovanje njima (usp. Gitelman 2006:8).

Ne znam kak je to točno išlo kad sam krenula s tim, al danas kak je sve više ono streaming meni fali ta neka fizička komponenta. Sviđa mi se kod ploča što su više high maintenance, da te malo sile da imaš neki odnos prema njima, da se moraš brinut o njima, da ti zauzimaju više mjesta, da su ti neki ono, neko ti uđe u sobu i vidi da imaš i kuži da je to nekak dio tebe, možda sad glupo zvuči. Sviđa mi se to da stvarno se nekak na veliki način fizički manifestira taj odnos prema muzici. (Elena, u razgovoru s M.J.)

Istinski pravi doticaj s glazbom, glazbenicima, albumima na način kakav bi trebao bit. To je taj cijeli doživljaj vinila. Cijeli taj ritual. Cijela ta posebna atmosfera u kojoj si ti posvećen tome. To je neki iskren moment povezivanja s glazbom i muzičarima koji su radili taj album. Jedan od onih momenata koje trebamo cijeno u životu jer danas smo u takvom svijetu gdje je sve napumpano, puno lažnih odnosa i trenutaka i plus ti mediji koji plasiraju vrlo nebitne, bezvezne i negativne stvari. Ovo je jedna od stvari koje su baš ono istinske i iskrene i koje treba znat cijeno. Treba cijeno takve momente gdje si ti sama sa sobom, sama s glazbom bez nekakvih ometanja današnjeg svijeta tako da mi je slušanje vinila nešto posebno. Jedan od onih trenutaka koji me vraćaju u početnu točku. (Dora, u razgovoru s M.J.)

Vinilna ploča te nužno stavlja u poziciju da glazba nije pozadinska glazba, nije endless playlista, nego traje koliko traje. Dvadeset minuta jedna strana i onda moraš okrenut da bi slušao dalje. To je jedan proces koji zahtjeva tvoj angažman i fizički, a onda i pažnju i slušanje. Zapravo te odmiče od ovih silnih distrakcija. nije da glazba svira dok ti radiš nešto, nego glazba svira i ti to slušaš. To je to. Recimo kao čitanje... Jako mi je to osvježavajuće u odnosu na ovaj neki suvremeni kontekst di je non stop nešto, non stop je mobitel, non stop imaš 151 impuls, a onda te ovo malo pročisti. (Nikolina, u razgovoru s M.J.)

Prvo otvaranje iz plastičnog omota. Nešto je novo, reizdanja nisu ista kao originali, boje vinila... Brisanje i stavljanje na gramofon, potreba da se mora okrenuti. Mislim da je to jedan puno ljepši i drukčiji ritual jer onda nema potrebe za preskakanjem. Ploča se ipak više sluša kao cjelina. (Hana, u razgovoru s M.J.)

Isticanje protokola vezanih uz materijalne aspekte slušanja gramofonskih ploča kao glavnu motivaciju za kolekcionarstvo među mojim sugovornicima tjera na razmišljanje kako suvremeni kontekst uvjetuje favoriziranje ovog tipa konzumacije glazbe. Čini se kako je za

moje sugovornike to također potreba kao što je bila i za njihove roditelje, samo je promijenjen njezin pravac. Kolekcionarstvo gramofonskih ploča i njihovo slušanje mojim sugovornicima pomaže da budu u trenutku, da osjećaju i znaju kako troše i upravljaju svojim vremenom, da se isključe iz bučnih sfera vlastita života. Vlastitim kolekcionarstvom unose promjenu u standarde suvremenog načina života, podvojenog između virtualnog i stvarnog, i reinterpretiraju važnost koju moderno društvo stavlja na mobilnost. Kolekcionarstvo je za njih jednim dijelom poligon za prakticiranje mobilnosti u nekom drugom smislu – eskapističkom.

3. 3. Kako ploča prelazi prag kolekcije? ili o principima distinkcije

Težnju upotpunjenosti ili neki oblik sistematičnog sakupljanja, koje se smatra karakterističnim pristupom kolekcionara gramofonskih ploča, osobito onih na 78 okretaja po minuti, primijetila sam kod troje mojih sugovornika: Ines, Luke i Martina. Ines je ujedno i jedina od mojih sugovornika koja se u trenutku našeg razgovora nije aktivno bavila sakupljanjem i nadograđivanjem svoje kolekcije. Kupovati je prestala jer je ostvarila svoje ciljeve i sakupila ono što je htjela.

Ciljevi su bili svi Beatlesi, svi Zeppelini i svi Queenovci – to imam sve longplejke, singlice nešto manje... (Ines, u razgovoru s M.J.)

Luka kolekciju gradi sa svojim ocem s kojim dijeli zajednički sistem sakupljanja, te je na sljedeći način opisao njihovu kolekcionarsku praksu:

Stari i ja idemo po sajmovima pa tak gledamo kaj nam paše, kaj nam treba... u pravilu ex-yu rock, pa taj pop rock 80-ih, 90-ih pa te neke naslove i tražimo... (Luka, u razgovoru s M.J.)

Moglo bi se reći da Inesin i Lukin sistem sakupljanja nakon inicijalnog usmjerenja prema određenim izvođačima ili žanrovima u većoj mjeri strukturiran na društvenoj, nego na osobnoj razini. Oni su kao svoj sistem sakupljanja prihvatili ono što se od odabranih izvođača ili žanrova nudi na tržištu. Martin pak ima iznimno konkretno razrađen osoban sistem sakupljanja.

Sad si hoću kupit Animu od Tom Yorkea zato što mi je super cijeli album i onda bi to baš htio imat na ploči... da mi je neko izdanje da ima svega par dobrih pjesama - ne bi, al kad nešt ima baš sve dobro dobro, što meni baš paše onda baš želim imat... ovo je možda jedina neka nova stvar koju bi baš htio imat. [...] Sve skupa želim imat još pet ploča... trenutno barem u svom životu za koje bi baš htio da imam. Ne interesira me da imam sve... ako kupujem neko izdanje na ploči od početka do kraja sve mora bit savršeno, u protivnom me ne interesira. (Martin, u razgovoru s M.J.)

Martinova kolekcionarska praksa pokazuje kako je moguće istovremeno afektivnim kriterijima odabirati predmete za kolekciju i imati osjećaj da radiš na seriji koje treba upotpuniti što upućuje na miješanje dvaju tipova kolekcionarstva prema Danet i Katriel (usp. Danet i Katriel, prema Belk et al 1988:549). Razlika je u naravi serije koju si kolekcionar zada upotpuniti. Inesine i Lukine serije su na neki način nametnute, dok je Martinova sasvim osobna. U svom sam istraživanju primijetila da većina mojih sugovornika bira kupiti ploču kako bi zapečatili ljubav prema određenom izdanju i zaokružili krug slušanja, te da pri odabiru ploča za kolekciju primat imaju afektivni kriteriji.

Nekako sam kroz život počela kupovati ploče od izvođača koji su mi dragi ili mi nešto znače, da zaokružim neku fazu u životu i onda kako godine idu se tih ploča nakupilo. (Nikolina, u razgovoru s M.J.)

Meni ti je kad si kupim ploču to mi je zapečatilo ajmo reć odnos, ne baš za sve, ali uglavnom idem s tim da mi to zapravo zapečati odnos s nekim glazbenikom kojeg volim, nekim albumom koji mi je super... da, želim to u kolekciji, želim ploču. (Elena, u razgovoru s M.J.)

Zato što te neka glazba obilježi za cijeli život i onda se desi to vrijeme ako stvarno voliš tu muziku, ako si stvarno u muzici da ti to jednostavno moraš imat na vinilu. Kako bi to uopće mogao objasniti? Ak nešt dovoljno cijeniš, ploča je u konačnici ono s čim počinje i završava sve u glazbi. Ni jedan drugi medij ti to ne može prenijet na taj način kako ti to ploča može prenijet. Vinil je ko neka mala kugla koja ti sadrži sve te osjećaje, prošlost i emocije koje imaš za neku određenu vrstu muzike u konkretnom fizičkom smislu, trajno u tvom vlasništvu. (Martin, u razgovoru s M.J.)

Iako se kolekcionarske prakse većine mojih sugovornika ubrajaju u kolekcionarstvo "tipa A" ili estetski tip kolekcionarstva prema Danet i Katriel (usp. Danet i Katriel, prema Belk et al 1988:549), smatram da su selekcije mojih sugovornika istovremeno u većoj ili manjoj mjeri također obilježene kognitivnim kriterijima. Njih oblikuju povijesti popularne glazbe i sustavi vrijednosti ili autentičnosti pojedinih glazbenih žanrova kojima pripadaju željena izdanja, ali i financijska moć mojih sugovornika. Karla primjerice osobito privlače ploče bendova s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina prošlog stoljeća koji su snimili samo jednu ploču i koji se prema njegovim riječima ubrajaju u američki *psychedelic*, *progressive* ili *west coast*. Kako prati i suvremenu glazbenu produkciju *indie rocka*, različitim kriterijima pristupa glazbi iz prošlosti u odnosu na suvremena izdanja.

Praksa mi je da nove bendove, od 2000. naovamo, kupujem u novim izdanjima, a sve ove starije bendove pokušavam nać u originalnim izdanjima, ne u reizdanjima... to nije uvijek baš tak lako niti jeftino, ali ono trudim se tak imat... neke su fakat preskupe pa si kupim u novom jer ih volim slušat... preko 200, 300 eura još nisam spreman izdvojiti za ploče... (Karlo, u razgovoru s M.J.)

Matko je za sebe rekao kako se njegov glazbeni ukus tijekom godina sakupljanja mijenjao, te da u kolekciji od sedamstotinjak ploča ima svašta: 200 jazz, 200 rock, 200 pop, 100 elektronika, 20 soundtrack, 20 rap, te da ima *lagani fetiš na rijetka jugoton izdanja, rijetka Croatia Records izdanja i japanska izdanja*. (Matko, u razgovoru s M.J.) Na sljedeći način je opisao kako provodi selekciju:

Najčešće čujem neku pjesmu, album ili kompilaciju na netu i onda eventualno ako mi se to sviđa, spojim se na Discogs i najčešće ti bude ovak: čujem, sviđi mi se, ako mi se dovoljno sviđi idem na Discogs i onda vidim da l' to ima na ploči, ako vidim da ima na ploči onda krenem istraživati kak sve ima na ploči - da li je to reizdanje, original itd... Onda u principu formiram mišljenje želim li to imati na ploči ili ne: 20% na cijeni, jel nabavljivo u Hrvatskoj, ako nije koliko me dođe poštarina. Uglavnom, ak nešt naručim s Discogs da nije iz Hrvatske moram baš bit jako napet jer čekaš dva tjedna, poštarina ti je 10 €, ploča ti je 20 € što je suludo, trebaš dat 220 kn za nešto što vrijedi 140 kn, tako da tu ima puno minusa. Najčešće volim ganjat second handove po Zagrebu, to točno imam dva, tri možda najdraža i ovisi u kojoj sam glazbenoj fazi. To ti zbilja sad ne mogu reć šta tražim točno, tražim šta slušam u tim trenucima, al obožavam doć tu u Roxy, on ti na primjer u zadnje vrijeme ima jako puno japanskih izdanja... on ti meni izvadi 200 ploča japanskih izdanja, ja ti to gledam i onda si nešto nađem i to si kupim... nisam lik koji će reć sad ću sljedeće kupit baš ovo, pa ovo, pa ovo.. pola ploča mi uleti u ruke bez da sam uopće imao u planu da ću ih kupit. (Matko, u razgovoru s M.J.)

Za sedmero mojih sugovornika je s vremenom naručivanje s interneta postalo primaran način nabavljanja ploča, iako ih osobno više veseli kupovina u trgovini. Općenito su isticali nezadovoljstvo ponudom u zagrebačkim prodavaonicama rabljenih i novih ploča i njezinu predvidljivost koja pri traganju umanjuje element lova, dok je skupa poštarina slanja s inozemnih izvora prorijedila učestalost njihovih narudžbi.

Najviše me smara kad dođem u Aquarius il negdje nakon 10 godina... mogu ti napamet reć kak ide sve: AC/DC, Arctic Monkeys, Black Sabbath, Black Keys... ne mogu više... Tako nakon nekog vremena ti počne, onda sam vrtiš, znaš sve napamet... tako da... sad dugo nisam ništ kupio baš zato što ne nalazim albume koji se meni trenutno slušaju, ali eto nekad naručim prek neta tak... (Ivan, u razgovoru s M.J.)

Posljednja karakteristika kolekcija mojih sugovornika je ta što se šire putem poklona. Prema Belku, kolekcionari obično zamjeraju svojim bližnjima kada im poklanjaju predmete koje sakupljaju jer im na taj način oduzimaju kontrolu nad kolekcijom (usp. Belk 1995:70). Ipak, moji sugovornici ploče kao poklone uglavnom "naruče" čime se ne umanjuje njihova kontrola nad selekcijom.

**

Poole je povijest kolekcionarstva gramofonskih ploča podijelio u tri kolekcionarska razdoblja: kolekcionarstvo glazbe; nostalglično kolekcionarstvo; i post-vinilno kolekcionarstvo. Razdoblje kolekcionarstva glazbe odnosi se, prema njemu, na kolekcionarstvo gramofonskih ploča od šelaka i podrazumijeva stvaranje biblioteke gramofonskih ploča u kojoj prevladavaju one zapadnoeuropske klasične glazbe kao pokazatelj dobrog ukusa. Nostalglično kolekcionarstvo se, prema Pooleu, može pratiti od kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina prošlog stoljeća koje su nagovijestile promjene u ustrojstvu glazbene produkcije, a to su izdavanje reizdanja, proizvodnja rariteta odnosno limitirane tiraže, proizvodnja ploča s oslikanom površinom i ploča u raznim bojama – nastojanja koja su pojačala percepciju gramofonske ploče kao kolekcionarskog predmeta. Post-vinilno kolekcionarstvo započelo je promjenama uvedenim u iskustvo slušanja glazbe s pojavom Walkmana, CD-a i mp3 formata koje su posljedično kolekcionarstvo gramofonskih ploča učinile zasebnom sferom konzumacije glazbe (usp. Poole 2012:47-52). Zbog toga što danas konzumacija glazbe na gramofonskih pločama nije nužnost i ja sam si, pri promišljanju na kojim kriterijima ću temeljiti selekciju svojih sugovornika, mogla (iako isprva bojažljivo) postaviti pitanje – Zašto bi netko kupovao ploče, ako nije kolekcionar? Da takav moj tijek razmišljanja nije u potpunosti simptom toga što sam autsajder potvrdilo mi je, između ostalog, Karlovo stajalište:

Samim tim kaj neka skupljaš, kaj imaš tog puno, samim tim si kolekcionar... ti se nemreš od te riječi odcijepit... Jel tak? Ak ne jedeš meso si vegetarijanac... moš ti reć: "Ne, ja nisam vegetarijanac, ja poštujem prava životinja..." Da, al si vegetarijanac zato kaj ne jedeš meso... Ja isto skupljam zbog glazbe, ne skupljam zato da mogu fizički nekom reć: "E ja imam puno ploča." Skupljam zato kaj uživam u muzici, a samim time sam kolekcionar ako to nešto skupljam. (Karlo, u razgovoru s M.J.)

Zaključak

Jedna priča stvara stereotipe i problem sa stereotipima nije u tome što su netočni, već u tome što su nepotpuni. Stereotipi čine da jedna priča postane jedinom pričom.

Chimamanda Ngozi Adichie

Da je, parafrazirajući fragment TED govora književnice Chimamande Ngozi Adichie pod nazivom "The Danger of a Single Story",¹⁸ sve što znam o kolekcionarstvu gramofonskih ploča iz popularnih prikaza kolekcionara, mislila bih da su kolekcionari opsesivni i socijalno neprilagođeni muškarci u srednjim godinama koji ogromnim kolekcijama ploča nadomještaju stvarne međuljudske odnose i ne propuštaju demonstrirati svoje nenadmašivo znanje o popularnoj glazbi i izdanjima. Mislila bih da je kolekcionar isključivo onaj o čijem se kolekcionarstvu izvještava u medijima ili onaj kojemu je uspjelo vlastito kolekcionarstvo pretvoriti u posao. Također bih mislila da je kolekcionar onaj koji zna da je kolekcionar. Sarah Thornton u članku "The Social Logic of Subcultural Capital" tvrdi da je ključna razlika između subkulturnog kapitala i kulturnog kapitala kakvim ga koncipira Bourdieu u tome što su kod subkulturnog kapitala mediji glavni čimbenik koji upravlja njegovim kruženjem (usp. Thornton 1995a:203). Kao što sam ranije istaknula, problematičnim smatram to što historijska znanstvena istraživanja kolekcionarstva nekritički prate tragove o onima koji su u tiskanim medijima eksplicitno nazivani kolekcionarima i sukladno tvrdnji Thorntonove, čini se, podudarni s mehanizmima subkulturnog kapitala kolekcionara gramofonskih ploča. Iznova podebljavajući *jednu priču* o kolekcionarima, historijska znanstvena istraživanja kolekcionarstva propuštaju otvoriti neka od sljedećih pitanja: Zašto se subkulturni kapital kolekcionarstva gramofonskih ploča oblikovao na način sadržan u izboru reprezentativnih primjera kolekcionara u tiskanim medijima? Zašto se kolekcionarstvo gramofonskih ploča izjednačava sa slušanjem kao samostalnom fokusiranom aktivnošću koja je sama sebi svrhom?

¹⁸https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?fbclid=IwAR06n9XQv7hbmY4sJEehbZmMeNQvZoLoxBEhW9FiflQyzumClqMeoUoyAQU#t-928858 (pristup: prosinac 2020)

Zašto u kolekcionarstvu gramofonskih ploča apsolutni primat ima znanje o izdanjima, raritetnosti i skupocjenosti? Što je s ostalim kolekcionarima gramofonskih ploča koji nisu bili upoznati, nisu se uklapali ili nisu željeli poštivati subkulturni kapital važećeg kolekcionarstva gramofonskih ploča? Kakve promjene u subkulturni kapital kolekcionarstva gramofonskih ploča unosi promjena primarnog medija njegova širenja?

Zazor spram pojma kolekcionarstva prisutan u iskazima mojih sugovornika shvaćam i kao zazor spram (nekada) važećeg subkulturnog kapitala kolekcionara gramofonskih ploča, dok u sklonosti k objašnjavanju kakvi oni kolekcionari nisu ili ne žele biti vidim težnju k jedinstvenosti svakog od njih što se podudara s Belkovom tvrdnjom da izbore predmeta, razloge kolekcioniranja i kolekcionarske prakse naprosto nije moguće sažeti u jedinstveno obrazloženje (usp. Belk 1995:83). Vedran je čak istaknuo da bi odustao od želje da postane DJ da se vodio kriterijima važećeg kolekcionarstva:

Baš me briga jel repress il nije, jel 45 ili 12... baš me briga... ne zamaram se s tim... Na koncu, ljudi plešu na glazbu, ne znaju šta ja radim gore i iz čega ja to radim... bitno im je ono šta izlazi iz zvučnika... to što ja radim gore zanima 10% ljudi... ne treba komplicirat... Ja sam na početku bio užasno sjeban s time jer čuješ šta drugi rade i onda počneš oblikovat svoje neko mišljenje... mene je to na početku skoro navelo da odustanem ili da odem na neki potpuno krivi put jer su određeni ljudi tada, prije Funk delegacije, širili kao ovaj pušta samo OG-jeve, to je pravi funk i to je pravi funk DJ. Nije, daj odjebi! Znaš ono... ubijaš mlade generacije koje dolaze, konkretno si mogo to meni napraviti, ali me onda Šećer odveo u Niš i onda sam shvatio da postoji jako puno ljudi koji su normalni i onda sam dobio taj polet i entuzijizam da ipak ganjam to, a da sam se vodio ovom osobom, odusto bi... (Vedran, u razgovoru s M.J.)

Ono što se u mojem istraživanju pokazalo kao zajedničko većini mojih sugovornika usko je vezano uz činjenicu da za njih konzumacija glazbe na gramofonskim pločama nije nužnost kakva je primjerica bila za njihove roditelje i rodbinu. Iako je većina naslijedila određeni broj ploča, prije sebe vide kao kolekcionare jer je njihovo kolekcionarstvo započelo svjesnom odlukom da žele kupovati baš gramofonske ploče kao primarni medij za slušanje glazbe. Pored toga, suvremeno dominantno digitalno okruženje uvjetuje velik dio motivacije za sakupljanje gramofonskih ploča zbog protokola vezanih uz materijalne aspekte njihova slušanja, dok su u odabiru ploča za kolekciju podjednako prisutni afektivni i kognitivni kriteriji.

Kao nastavak održavanja posebnosti kolekcionara u odnosu na druge konzumente glazbe na gramofonskim pločama može se promatrati razlikovanje između kolekcionarstva i

pomodarstva u iskazima mojih sugovornika gdje je kolekcionar onaj čija kolekcionarska praksa prođe test vremena.

Smatram da bi se u budućim istraživanjima kolekcionarstva gramofonskih ploča bilo korisno ograničiti na kolekcionare pojedinih glazbenih žanrova što bi možda dovelo do jasnije percepcije na koji se način isprepliću subkulturni kapitali kolekcionarstva i pojedinih glazbenih žanrova. Nadalje, smatram da bi se do novih spoznaja o kolekcionarstvu gramofonskih ploča moglo doći sudioničkim promatranjem koje bi istraživanje kolekcionarstva približilo studijima materijalne kulture i omogućilo kvalitetniju raspravu o emocijama i onom što se događa na iskustvenoj razini.

Bibliografija

- BARLOW, William. 1995. "Black Music on Radio During Jazz Age". *African American Review* 29(2):325-328.
- BARTMANSKI, Dominik i Ian WOODWARD. 2015. *Vinyl: The Analogue Record in the Digital Age*. London: Bloomsbury Academic.
- BARTMANSKI, Dominik i Ian WOODWARD. 2016. "Vinyl Record: A Cultural Icon". *Consumption Markets & Culture*. 21(2):171-177.
- BELK, Russell W. 1995. *Collecting in Consumer Society*. London – New York: Routledge.
- BELK, Russell W. i Melanie WALLENDORF. 1994. "Of Mice and Men: Gender Identity in Collecting". U *Interpreting Objects and Collections*. Susan M. Pearce, ur. London – New York: Routledge, 240-253.
- BELK, Russell W. Melanie WALLENDORF, John SHERRY, Morris HOLDBROOK i Scott ROBERTS. 1988. "Collectors and Collecting". U *Advances in Consumer Research* 15, Michael J. Houston, ur. Provo: Association for Consumer Research, 548-553.
- CALLAMAR, Gary i Phil GALLO. 2009. *Record Store Days: From Vinyl to Digital and Back Again*. New York: Sterling Publishing.
- CHIVERS YOCHIM, Emily i Megan BIDDINGER. 2008. "'It Kind of Gives You That Vintage Feel': Vinyl Records and the Trope of Death". *Media, Culture & Society* 30(2):183-195.
- DOUGAN, John. 2006. "Objects of Desire: Canon Formation and Blues Record Collecting". *Journal of Popular Music* 18(1):40-65.
- FRITH, Simon. 1998. "The Industrialization of Music". U *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. Simon Frith, ur. London – New York: Routledge, 11-23.
- GOEHR, Lydia. 1994. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- GITELMAN, Lisa. 2006. *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge: The MIT Press.
- GRASSKAMP, Walter. 1983. "Les Artistes et les Autres Collectionneurs". U *Museums by Artists*. A.A. Bronson i Peggy Gale, ur. Toronto: Art Metropole, 129-148.

- HAYES, David. 2006. "'Take Those Old Records Off the Shelf': Youth and Music Consumption in the Postmodern Age". *Popular Music in Society* 29(1):51-68.
- HORNBY, Nick. 2000. *Hi-Fi*. Zagreb: Celeber.
- HOSOKAWA, Shuhei i Hideaki MATSUOKA. 2004. "Vinyl Record Collecting as Material Practice: The Japanese Case". U *Fanning the Flames: Fans and Consumer Culture in Contemporary Japan*. William W. Kelly, ur. New York: State University of New York Press, 151-168.
- JONES, Graham. 2009. *Last Shop Standing*. London: Proper Music Publishing.
- KENNEY, Wiliam Howland. 2003. *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. Oxford: Oxford University Press.
- LEPPERT, Richard. 2015. *Aesthetic Technologies of Modernity, Subjectivity, and Nature: Opera, Orchestra, Phonograph, Film*. Oakland:University of California Press.
- KOPYTOFF, Igor. 1986. "The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process". U *The Social Life od Things: Commodities in Cultural Perspective*. Arjun Appadurai, ur. Cambridge: Cambridge University Press, 64-91.
- MILLER, Daniel. 1995. "Consumption and Commodities". *Annual Review of Anthropology* 24(1):141-161.
- MILLER, Daniel. 1998. "Why Some Things Matter". U *Material Cultures: Why Some Things Matter*. Daniel Miller, ur. London: University College London Press, 3-24.
- MOIST, Kevin M. 2008. "'To Renew the Old World': Record Collecting as Cultural Production". *Studies in Popular Culture* 31(1):99-122.
- MOIST, Kevin M. 2013. "Record Collecting as Cultural Antropology". U *Contemporary Collecting: Objects, Practices, and the Fate of Things*. Kevin M. Moist i David Banash, ur. Lanham: Scarecrow Press, 229-244.
- NOVAK, David. 2008. "2.5 x 6 Metres of Space: Japanese Music Coffeeshouses and Experimental Practices of Listening". *Popular Music* 27(1):15-34.
- OSBORNE, Richard. 2012. *Vinyl: A History of the Analogue Record*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- PLASKETES, George. 1992. "Romancing the Record: The Vinyl De-Evolution and Subcultural Evolution". *Journal of Popular Culture* 26(1):109-122.
- PEARCE, Susan M. 1995. *On Collecting: An Investigation Into Collecting in the European Tradition*. London – New York: Routledge.
- PETTIT, Emma. 2008. *Old, Rare, New: The Independent Record Shop*. London: Black Dog Publishing.

POOLE, Simon. 2014. *Black Gold: The Cultures & Practices of Record Collecting*. (doktorska disertacija). London: Brunel University.

SHUKER, Roy. 2004. "Beyond the High Fidelity Stereotype: Defining the (Contemporary) Record Collector". *Popular Music* 23(3): 311-330.

SHUKER, Roy. 2010. *Wax Trash and Vinyl Treasures: Record Collecting as a Social Practice*. London – New York: Routledge.

SONNICHSEN, Tyler. 2013. *Emotion, Place, and Record Collecting in Los Angeles: A Post-Modernist Interpretation*. (doktorska disertacija). Long Beach: California State University.

STRAW, Will. 1997. "Seizing Up Record Collections: Gender and Connoisseurship in Rock Music Culture". U *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*. Sheila Whiteley, ur. London – New York: Routledge, 3-16.

SUISMAN, David. 2009. *Selling Sounds: The Commercial Revolution in American Music*. Cambridge: Harvard University Press.

THORNTON, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. London: Polity Press.

THORNTON, Sarah. 1995a. "The Social Logic of Subcultural Capital". U *The Subcultures Reader*. Ken Gelder i Sarah Thornton, ur. London: Routledge, 200-209.

VAHER, Berk. 2008. "Identity Politics Reco(r)ded: Vinyl Hunters as Exotes in Times". *Trames Journal of the Humanities and Social Sciences* 12(3):342-354.

WAKSMAN, Steve. "Reconstructing the Past. Popular Music and Historiography". U *The Routledge Companion to Popular Music History and Heritage*. Sarah Baker, Catherine Strong, Lauren Istvandy i Zelmarie Cantillon, ur. London – New York: Routledge, 55-66.