

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Velikonja

Konzumpcija glasbe v času socializma: dostopnost do nosilcev glasbe

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Ana Velikonja

Mentorica: izr. prof. dr. Maruša Pušnik

Konzumpcija glasbe v času socializma: dostopnost do nosilcev glasbe

Diplomsko delo

Ljubljana, 2017

Konzumpcija glasbe v času socializma: dostopnost do nosilcev glasbe

V diplomskem delu sem želela raziskati konzumpcijo glasbe v času socializma, natančneje dostopnost do nosilcev glasbe. Zanimalo me je, kakšna je bila založenost trgovin z nosilci pri nas ter kakšne rešitve so potrošniki iskali v izogib tega pomanjkanja. Slednje sem raziskala s pomočjo poglobljenih intervjujev. Najprej sem predstavila tehnološki razvoj nosilcev zvoka, nato sem se osredotočila na popularno glasbo kot kulturno industrijo. Naredila sem pregled kulturno-zgodovinskega konteksta odnosa med popularno glasbo in jugoslovanskim političnim razvojem od povojnih časov pa do konca osemdesetih let. V nadaljevanju sem se dotaknila načinov pridobivanja glasbenih nosilcev znotraj Jugoslavije ter alternativnih poti, kot je tihotapljenje iz tujine ali presnemavanje. Zadnji in osrednji del naloge pa predstavljajo poglobljeni intervjuji s predstavniki generacije, ki je svojo mladost preživela v času odpiranja meja. Želela sem dobiti globljo predstavo, kakšno je bilo dejansko stanje z nosilci pri nas, česa niso dobili, katere druge poti pridobivanja nosilcev so se posluževali od preprodajanja, presnemavanja pa do semi-ilegalnih nakupov v bližnjo Italijo. Z analizo intervjujev sem ugotovila, da večjega pomanjkanja pri nas, razen na področju alternativne glasbe ni bilo, večje potrebe po tihotapljenju intervjuvanci niso čutili, opazila pa sem tudi fenomen t. i. nakupovalnih izletov, tudi pri nakupovanju glasbenih nosilcev.

Ključne besede: konzumpcija, glasba, nosilci, socializem.

Consumption of music in the time of socialism: the accessibility of music carriers

In this thesis I wanted to explore consumption of music in socialist Slovenia, specifically access to music carriers. I was wondering if the music stores were fully stocked and what solutions consumers used in order to avoid shortages. The latter I searched through in-depth interviews. I first presented the technological development of sound carriers, and then I focused on popular music as a cultural industry. I made an overview of the cultural-historical context of the correlation between popular music and Yugoslav political development. I explored ways of obtaining music carriers within Yugoslavia and through alternative channels, such as smuggling or dubbing. The core part of the thesis represents in-depth interviews with representatives of the generation that spent their youth at the time of the opening of Yugoslav borders. I wanted to get an idea of what was the situation of music carriers within the country, which music was hard to find and what kind of alternative ways of obtaining it they had to find. Through analysis of interviews I found that there was not such a huge shortage in our country, except for alternative music. The respondents did not feel any greater need for smuggling and I also spotted the phenomenon of so-called shopping trips.

Keywords: consumption, music, carriers, socialism.

Kazalo

1	Uvod.....	5
2	Tehnološki razvoj nosilcev glasbe	6
2.1	Izum fonografa	6
2.2	Izum gramofona in gramofonske plošče	7
2.3	Izum kaset in kasetofona	8
3	Popularna glasba kot kulturna industrija	8
3.1	Nastanek popularne glasbe.....	8
3.2	Teorije množične kulture in popularne glasbe	9
3.3	Kritika frankfurtske šole.....	11
3.4	Jugoslovanski prostor in razvoj popularne glasbe.....	12
4	Kulturno-zgodovinski kontekst	14
4.1	Povojna leta	14
4.2	Spor z informbirojem	14
4.3	Šestdeseta leta in liberalna politična klima	15
4.4	Sedemdeseta leta, odpiranje meja in liberalna politična klima	16
4.5	Osemdeseta leta in punk.....	16
5	Načini pridobivanja glasbenih nosilcev	17
5.1	Prodaja in kupovanje znotraj Jugoslavije.....	17
5.2	Nakupovanje in tihotapljenje iz tujine.....	19
5.3	Presnemavanje na prazne kasete	21
5.4	Fanzini	22
6	Študija primera	23
6.1	Metodologija	23
6.2	Založenost z glasbenimi nosilci je bila v Sloveniji presenetljivo dobra	24
6.3	Tihotapljenja plošč in presnemavanja z radia se niso posluževali	24
6.4	Kasete niso primerljive s ploščami.....	25
6.5	Nakupovalni turizem tudi pri glasbenih nosilcih	25
6.6	Diskusija.....	26
7	Sklep.....	26
8	Literatura	29
	Priloga A: Intervju 1	31
	Priloga B: Intervju 2	34
	Priloga C: Intervju 3	39
	Priloga Č: Intervju 4	43

1 Uvod

V diplomskem delu obravnavam dostopnost do nosilcev glasbe v Sloveniji v času socialistične Jugoslavije. Predvsem želim poudariti težave pri pridobivanju in nakupu nosilcev, ki so bili zaradi zaprtosti trga težje dostopni. Veliko več so bili vredni tako v denarnem, kot tudi v dodatnem, sentimentalnem smislu. Postopno odpiranje samega socialističnega sistema proti zahodu, posledično lažje prečkanje mej in večji pretok ljudi ter blaga med Jugoslavijo in ostalimi sosedami, je vplival na povečanje prodaje glasbenih nosilcev na tujih trgih. Italija, Avstrija in Madžarska so imele veliko bolj razvit glasbeni trg, saj so ponujale potrošnikom izbiro, ki je v Sloveniji oziroma Jugoslaviji ni bilo. Ljudje so do glasbe prihajali na različne načine, od kupovanja v tujini in ilegalnega tihotapljenja čez mejo, do presnemavanja na kasete s posojenih plošč, radijskih oddaj in podobno. Namen diplomskega dela je prikazati in raziskati različne načine pridobivanja glasbenih nosilcev preko intervjujev s pripadniki generacij, ki so odraščali v Jugoslaviji oziroma v času odpiranja mej.

V takratnem času so bili nosilci predvsem vinilne plošče in kasneje še kasete. Ljudje so bili iznajdljivi tako na drugih področjih, kot tudi na glasbenem, saj so izkoristili bližino sosednjih držav za nakupe. Osredotočila se bom predvsem na Italijo, saj so intervjuvanci prebivalci Primorske, natančneje Goriške regije. Za intervjuje sem vzpostavila stike z ljudmi, ki so bili ali so še DJ-ji, zbiratelji, organizatorji koncertov ali preprosto glasbeni entuziasti.

Tema prinaša vpogled v delovanje in uporabo medija glasbe ter njihovih nosilcev, načine, kako so prihajali ljudje do nosilcev tudi s semi-ilegalnimi dejanji, predvsem zaradi političnega sistema. Raziskovalne teze diplomskega dela so:

- ponudba glasbenih nosilcev v Sloveniji v socializmu je bila v primerjavi z mainstream glasbo zelo majhna,
- glasbeni entuziasti so težko prihajali do zelenih plošč,
- slabši dostop do alternativne glasbe v socializmu je vodil v iznajdljivost pri pridobivanju glasbenih nosilcev v obliki semi-ilegalnih nakupov v tujini ali piratskih kopij.

V prvem, teoretičnem delu se bom osredotočila na same nosilce, dostopnost le-teh znotraj države ter njihovo raznolikost v žanrih. Kakšna je bila ponudba, kakšne so bile možnosti za boljše nosilce in glasbo iz tujine, ter kaj je vplivalo na odprtje trga. Največji poudarek bom namenila načinom pridobivanja glasbenih nosilcev. Najprej bom naredila pregled

tehnološkega razvoja, nato pa osredotočila na popularno glasbo kot kulturno industrijo ter na sceno v Sloveniji oziroma Jugoslaviji. Zanimajo me tudi načini pridobivanja nosilcev iz tujine, ki je ponujala tudi izvajalce, ki v Sloveniji niso bili dosegljivi, ali pa so prišli na trg z veliko zamudo. Sledile so še druge oblike dostopanja do glasbe od posojanja, presnemavanja, snemanja glasbenih oddaj ipd.

V raziskovalnem delu bom ugotovitve potrdila z opravljenimi poglobljenimi intervjuji, torej s posamezniki, ki živijo v bližini slovensko-italijanske meje in pripadajo generaciji, ki je odraščala v času Jugoslavije, saj so bili takratna glavna glasbena potrošna sila. V intervjujih se bom osredotočila predvsem na njihove poglede o glasbenem trgu v Jugoslaviji in na spomine o čezmejnih nakupih. Zanimalo me bo predvsem, kakšne rešitve so izbrali v izogib temu pomanjkanju, katero glasbo so najbolj iskali v tujini in zakaj.

2 Tehnološki razvoj nosilcev glasbe

2.1 Izum fonografa

Prvi pomembni mejnik v modernem razvoju glasbene tehnologije se je zgodil leta 1877, ko je Thomas Alva Edison izumil prvi fonograf, napravo za snemanje in reprodukcijo zvoka. Zvočno valovanje je povzročilo nihanje membrane, na katero je bila pritrjena rezalna igla, katera je na valjev plašč iz kositra zapisala vijačno sled v obliki vdolbin in izboklin. Zvočno valovanje je namreč zapisano s pomočjo različno globokih brazd v valju. (Kunej 2008, 10) Reprodukcijska pa se je izvršila po obratni poti: zaobljena konica igle, pritrjene na membrano, je drsela po valoviti sledi zvočnega zapisa in povzročala nihanje membrane, ki je nihanje spreminjala v zvočno valovanje. (Kunej 2008, 11) Čeprav je imel fonografski cilindar samo dvominutni čas snemanja ter številne tehnične težave, je to prvi mejnik v snemanju in presnemavanju zvoka in zvočnih zapisov. (Gronow 2014, 31) Fonografski patent je Edison pridobil leta 1878, njegovo podjetje Edison Speaking Phonograph Company je začelo s trženjem tega izuma kot pisarniškega diktafona, ki naj bi nadomestil stenografsko zapisovanje pri profesionalnem delu, vendar večjega zanimanja na trgu ni dosegel. Edison je navedel deset različnih načinov uporabe fonografa: »velikodušno naj bi bil namenjen glasbi«, eden izmed načinov uporabe, ki ga je navajal, pa je govoril o »družinskem arhivu«, o zapisih izrekov in spominov družinskih članov ter njihovih minljivih besedah. (Briggs in Burke 2005, 176)

Novo smer uporabe fonografa je leta 1889 napovedal Lewis Glass, ki je za reklamne namene razstavil fonograf, ki je bil opremljen s štirimi stetoskopom podobnimi cevmi, na katerih so ljudje poslušali glasbo. (Kunej 2008, 13) American Gramophone Company je kasneje na

podlagi Glassovega izuma razvila gramofone, ki jih je bilo mogoče pognati z vstavitvijo kovanca v režo, s tem so nastali »nickel in the slot« ali bolj znani kot »juke-boxi«. Glasba je tako vstopila v javnost, nekdo je plačal za poslušanje določene pesmi in hkrati ljudem okoli sebe brezplačno omogočil isto izkušnjo. (Atalli 2008, 87)

2.2 Izum gramofona in gramofonske plošče

Leta 1887 je Emile Berliner razvila prvo gramofonsko ploščo ter napravo za njeno predvajanje – gramofon. Do leta 1905 je tako gramofonska plošča povsem izpodrinila fonografski cilinder. Izdelava plošč je bila lažja, saj je omogočala skorajda neomejeno število kopij, produkcija pa je bila usmerjena masovno za vsakdanjo, množično uporabo. Kot medij za zapis zvoka so izbrali cinkove plošče, prevlečene z voskom, ki so služile kot matrica za tiskanje neomejenega števila plošč, najprej narejene iz trde gume, kasneje pa iz vinila. (Shepherd in Wicke 1997, 5–6) Svetovna rast ekonomije je po koncu prve svetovne vojne omogočila hiter razvoj gramofonske industrije in med letoma 1928 in 1929 povzročila pravi »gramofonski bum«, zahvaljujoč vedno višjemu standardu življenja ter nizkim cenam proizvodnje. Večji del prebivalstva v industrijskih državah je tako lahko užival ob posneti glasbi v svojem domu. (Gronow 2014, 33) Prodaja je narasla po vsem svetu in leta 1929 dosegla vrh. Sledila je kriza industrije in padec prodaje plošč, najprej zaradi nastanka radia in njegove cenovno lahke dostopnosti ter kasneje zaradi druge svetovne vojne. Kriza in vojna gramofonsko industrijo skorajda ustavita, šele po letu 1945 se počasi znova začne povečana prodaja plošč. (Gronow 2014, 34)

Med letoma 1939 in 1945 je prišlo do vojne besed in mikrofoni je postal močno orožje, tako v demokratičnih kot tudi totalitarnih državah. Prednost je nacistična propagandna »mašinerija« dala prav kabelskemu radiu, ker ga je bilo mogoče nadzorovati, saj radijski sprejemniki za domačo rabo niso omogočali sprejema tujih radijskih postaj. Do nastopa radia, izredno poceni komunikacijskega medija, je bil velik del sveta odrezan od spremljanja zgodovinsko pomembnih dogodkov iz prve roke. (Briggs in Burke 214–215, 2005) Zlata doba radia je bila v letu 1930, ko je bilo v rabi okoli 14 milijonov radijskih sprejemnikov navkljub gospodarski krizi. Radio je vse bolj postajal množični medij, monopol pa je obdržal do petdesetih oziroma do pojava televizijskega sprejemnika.

Leta 1948 je Columbia predstavila prvo »long play« ploščo ali na kratko LP-ploščo, ki je bila izdelana iz nelomljivega vinila, zmanjšal se je šum, hkrati pa se je zaradi zmanjšanja obratov podaljšal čas posnetka na eni plošči. Ta umetni material je tako istočasno znižal stroške

izdelovanja in distribucije plošč ter omogočal poslušanje celotnega posnetka, npr. klasične glasbe brez prekinitev. (Shepherd in Wicke 1997, 12) Leta 1949 je RCA predstavil prvi »singel« ploščo oziroma malo LP-ploščo, ki je cenovno močno konkurirala. LP-plošča je tako v popularni glasbi odprla čisto nove perspektive poslovanja in distribucije. Singel plošče so se večinoma uveljavile v juke-boxih in na specializiranih radijskih postajah. (Attali 2008, 98)

2.3 Izum kaset in kasetofona

Leta 1979 se je zaustavil glasbeni bum, svetovna prodaja plošč je padla v Angliji za 20 % in v Ameriki za 11 %. Družbe so upadajoče število prodanih plošč nadomestile z višjimi cenami plošč. Glasbena industrija se je ponovno začela zavedati stroškov, postala je preudarnejša pri podpisovanju pogodb in omejena pri svojem trgovanju. Splošno gospodarsko nazadovanje in večja brezposelnost med mladimi, ki za plošče niso bili pripravljeni odšteti veliko denarja, posledično vodi v iznajdbo poceni kasetnega traku. (Frith 1986, 152–153)

Leta 1964 Phillips predstavi prvo Compact Cassete tape, ki je zaradi lahke proizvodnje v svojem vrhuncu, leta 1975 prodala po milijon nosilcev na tem formatu ter povsem izpodrinila izdelavo LP in »singel« plošč. Kasete je nadomestila druge nosilce celo do te mere, da so do leta 1980 vse vinilne plošče izginile iz prodaje in z njimi tudi vsi gramofoni. Nadomestile so jih kasete in kasetni predvajalniki, predvsem t. i. Walkmani, ki so spremenili statično poslušanje glasbe in omogočili poslušanje glasbe s slušalkami v množici ljudi. (Attali 2008, 100) Prednost kaset v primerjavi s ploščami je bila tudi v njihovi majhnosti in preprostem upravljanju.

Leta 1982 pa sta Sonny in Phillips na trg poslala CD (Compact Disc), ki je revolucionaren v tem, da reproducira zvok na frekvencah, ki so človeku neslišne in s tem omogoča izločati šum iz ozadja ter čistejši, jasnejši zvok. (Attali 2008, 101) Vendar pa je tema razvoja CD-jev za obravnavo v diplomskem delu skorajda nerelevantna, saj je prodaja kaset v jugoslovanskem prostoru padla šele po letu 1990.

3 Popularna glasba kot kulturna industrija

3.1 Nastanek popularne glasbe

Na prehodu iz devetnajstega v dvajseto stoletje je dvig življenjskega standarda delavcev povzročil povečano možnost potrošnje, ki je postala ključna v vsakodnevnem življenju posameznikov, saj ni bila več motivirana le s svojimi hotenji, temveč tudi željami. Vzporedno z dvigom življenjskega standarda je prišlo do vzpona množičnih medijev: radia, televizije,

gramofona in filmske industrije, močno je narasla tudi proizvodnja kulturnih dobrin. Množična oziroma popularna kultura je s pomočjo tehnične reprodukcije začela zasedati prostor javnega in zasebnega ter sooblikovati vsakdanja življenja posameznikov. (Bulc 2004, 34) Popularna glasba se razvila iz procesov blagovne proizvodnje, kulturno pa učinkuje kot ena izmed novih oblik množične potrošnje. Ključne kulturne razprave o popularni glasbi od tridesetih let naprej so povezane s pomeni in učinki množične kulture. (Frith 1986, 51) Ideološka moč popularne glasbe izhaja prav iz njene popularnosti, glasba postane množična kultura, ko se usidra v množično zavest, ko jo ljudje istočasno poslušajo na radiu, gramofonih, v točilnicah, v diskotekah in na plesih. (Frith 1986, 69) S pojavom množičnih medijev je glasba postala vse bolj okužena s pogoji komercialnega izkoriščanja in manipulacije. Popularna glasba se je razvila iz procesov blagovne proizvodnje, kulturno pa je začela delovati kot ena izmed novih oblik »množične potrošnje«. Od tridesetih let naprej je večina razprav, povezanih s popularno glasbo, v neposredni korelaciji s pomeni in učinki množične kulture. (Frith 1986, 51) V kritični analizi množične kulture prevladujeta dve veji: leavisitska literarna kritika (po F. R. Leavisu) in marksistična ideološka kritika.

3.2 Teorije množične kulture in popularne glasbe

Leavisitska kritika izvira iz primerjave predmetov množične kulture, ki so standardizirani, eksapistični in pasivno potrošeni, ter umetniških del, ki so edinstvena, izzivalna in poučna. Množično kulturo analizira na način literarne kritike in jo posledično zavrača. (Frith 1986, 51) Za leaviste je množična kultura proizvodnja po obrazcih, ki omejujejo ustvarjalnost posameznika, občinstvo pa je sestavljeno iz potrošnikov, ki na tržišču izbira, kar omejuje njegovo dovzetnost za umetnost. Množična kultura je trivialna in spridi občutenje, od svojih uporabnikov ničesar ne zahteva, ampak vznemirja s svojimi zvezdami, s prilizovanjem povprečnosti in s svojim mitom o množičnem potrošniku kot povprečnežu. »Množično kulturo se proizvaja za dobiček in stremljenje za dobičkom določa njeno obliko in vsebino.« (Frith 1986, 52) Komercialna osnova tako razloži obstoj in značilnost množične kulture, množično potrošnjo pa leavisti razložijo z uporabo pojma »potreb«. Tako sloni izkoriščanje mladostniških potreb na namernem ustvarjanju komercialne mladinske kulture, ki je zasnovana na način, da bi ločila mlade od njihovih družin in skupnosti ter tako dosegla, da bi bili kot potrošniki bolj ranljivi. Mladinska kultura je ustvarjena tako zaradi ideoloških kot tudi komercialnih ciljev, vladajoče elite namreč uporabljajo popularno glasbo, da si zavarujejo svoj politični položaj in da nadzorujejo ljudsko izražanje. (Frith 1986, 52–53)

Marksistična teorija s frankfurtsko šolo (Adorno, Horkheimer) na čelu trdi, da proizvodnja glasbe kot blaga, z namenom, da je potrošeno, določa njeno kulturno vrednost: popularna glasba mora biti nekaj, kar se lahko potroši, torej sredstvo profita in ugodja, in ne njihov cilj. (Frith 1986, 53) Kultura oziroma umetnost ni neodvisna od industrije in trga, saj je način, na katerega so kulturni izdelki proizvedeni, popolnoma identičen procesu, ki ga industrija uporablja za proizvodnjo potrošnih dobrin. Industrijski način proizvodnje je prešel tudi na umetniške prakse, kajti vsi izdelki, tudi kulturni, nastajajo po ustaljenih, racionaliziranih organizacijskih procedurah kot posledica želje po dobičku. (Bulc 2004, 36–37)

Standardizirana glasbena oblika je vir njenega ideološkega učinka, to je uspravna družbena zavest. Tehnologija mehanske reprodukcije, načini snemanja in predvajanja, ki kulturno potrošnjo spreminjajo v individualiziran odtujevalni proces, omogočajo, da se kultura reducira na blago in ideologijo. Potrošniki glasbe nimajo nobenega pravega odnosa ne s proizvajalci kulturnih proizvodov in ne z ostalimi potrošniki. Umetnost tako postane zabava, dovzetnost za kulturo je postala izbira na tržišču, ljudsko ustvarjanje pa komercialni poskus, z namenom pritegniti čim večje število potrošnikov. (Frith 1986, 53) V neposredni korelaciji s standardizacijo je psevdo-individualizacija, s tem je mišljeno obdajanje kulturne množične produkcije z občutkom svobodne izbire na osnovi standardizacije. Standardizacija glasbenega hita nadzira potrošnike tako, da opravi poslušanje glasbe namesto njih. Psevdo-individualizacija pa nadzor izvaja s tem, da potrošnike prisili v pozabo, to kar poslušajo, je že bilo poslušano namesto njih, torej že »prebavljeno«. (Adorno 1998, 79)

Industrializacija kulture pa se po Adornu ne nanaša le na proizvodnjo kulturnih izdelkov, temveč tudi distribucijo in potrošnjo kulture. Koncept kulturne industrije sta povezala z modelom množične kulture, v katerem je proizvodnja rutinizirana, standardizirana in repetitivna operacija, katere kulturni izdelki so nezahtevni in s katero vsiljuje standardizirano, odtujeno in pasivno potrošnjo. (Bulc 2004, 37) Popularna glasba od poslušalcev zahteva in vsiljuje, da so istočasno nezbrani in nepozorni. Poslušalci so odvrnjeni od vsakodnevnih tegob realnega sveta s pomočjo razvedrila oziroma relaksacije, ki istočasno od njih ne zahteva nobene prave pozornosti; stimuli, ki ga glasba ponuja, je le izhod iz dolgočasja mehaniziranega dela. (Adorno 1998, 80)

Metafora kulturne industrije je po Horkheimerju in Adornu tekoči trak, saj so njene ključne značilnosti: racionalizirane repetitivne, rutinizirane organizacijske procedure, ki so podvržene le enemu cilju, in sicer dobičku. Posledica takšnega procesa so standardizirani izdelki za množice. Uporabita izraz psevdoindividualnost, ki se nanaša na način, na katerega kulturna industrija proizvaja izdelke, ki izkazujejo lastno unikatnost, a se ob poglobljeni analizi

izkažejo le za malenkost več kot klonirane izdelke z navideznimi razlikami. (Bulc 2004, 38-39) Adorno v primeru popularne glasbe kot kulturne industrije vpelje izraz glasbeni fetišizem, pri čemer trdi, da posamezni glasbeni deli in inštrumenti postajajo fetiši, izolirani od celote, brez kakršnekoli umetniške vrednosti ali funkcije. Opisuje odnos med potrošniki glasbe in glasbo samo, ki je odtujena, pri potrošnikih ne spodbudi reakcije. Potrošnik tako bolj ceni denarni vložek, ki ga je porabil za koncert ali nosilec zvoka, saj to dejanje razume kot objektivno merilo lastnega uspeha, čeprav sebe v njem ne prepozna. (Bulc 2004, 40)

Moderni kapital je obremenjen s problemom prevelike proizvodnje, zato ustvarja potrebe, ki so prej posledica kapitala kot pa človeške logike in zato neizogibno sprevrnjene. (Frith 1986, 54) O potrebah lahko razmišljamo na dva načina: glasbeno blago deluje z namenom izoblikovati »subjektivnost poslušalca«, torej potreba, ki jo zadovolji potrošnja, je potreba po trošenju. Popularna glasba tako od poslušalca zahteva neposredne čustvene in telesne odzive, ki jih povezuje z užitkom posedovanja. Drugi način razmišljanja o potrebah je, da ne gre za ustvarjanje potreb iz nič, ampak za preoblikovanja že obstoječih, »stvarnih potreb«. Množična glasba prikriva pogoje svoje proizvodnje tako, da jo trošimo kot čisti čustveni učinek, stvarne potrebe potrošnikov glasbe se razblinijo v bežnem čustvenem trenutku. Potrošnja množične kulture izključuje razmišljanje in možnost, da bi lahko družbene razmere razumeli ter spreminjali, ponuja samo trenuten beg od stvarnih potreb. (Frith 1986, 55)

3.3 Kritika frankfurtske šole

Trditve frankfurtske šole in leavistov so problematične, ker so abstraktne. Ne raziščejo, kako pop oboževalci dejansko uporabljajo glasbo in kako predpostavljajo njihovo pasivnost. (Frith 1986, 55) Adornov odklonilni odnos do množičnih medijev je eden glavnih vzrokov, zakaj je tako arogantni odpravil glasbo, o kateri je pravzaprav malo vedel. Adornova in Hokenheimerjeva teorija je nastala zaradi vpliva takratnih družbenih razmer: čas velikih tehnoloških in političnih sprememb. Hitlerjevo nacistično propagando sta povezala s komercialnimi procesi medijske produkcije v ZDA in razvila argument, v katerem manipulacija in nadzor nad ljudmi vodijo v specifično obliko homogene kulture: množično kulturo. (Bulc 2004, 38) Njegova izhodiščna teza je bila, da mediji kvarijo evropsko kulturo, njihovi dokazi pa so bile ocene množične kulture glede na evropske tradicije. Niti poskušal ni razložiti množičnih medijev glede na ustaljena pravila teh samih medijev. (Frith 1986, 55) Njegovi sodbi, zakaj občinstvo tako privlačijo ameriške kulturne oblike, manjka ključni vidik njihove privlačnosti: »ameriškost«. Prav amerikanizacija evropske popularne kulture je vzpon doživela v dvajsetih in tridesetih letih, predvsem preko filmov in glasbe, Adorno se je pri

ameriškem vplivu osredotočil le na njegovo obliko, to je prevlado kapitala, spustil pa je drug pomemben del: vsebino. Amerika je ponujala podobe izobilja, ameriške sanje so postale del fantazij množične kulture, Amerika, kakršno doživljamo v filmih in glasbi, je sama postala predmet potrošnje in užitka. (Frith 1986, 56)

V petdesetih letih je z nastankom rocka in mladinskih gibanj, bilo nujno na novo oceniti ideološke učinke popularne glasbe. Po Laingu je rock črpal iz spopada med komercialnimi spletkami in mladostnimi prizadevanji, in če je industrija stremela za izkoriščanjem novega tržišča, je mladinsko občinstvo stremelo za medijem, s katerim bi lahko izrazil svoje doživljanje. Glasbeniki, ki so bili vpeti med ta spopad, pa so imeli možnost razviti svoj lasten ustvarjalni prostor. (Frith 1986, 57) Množični mediji niso mesto kulturnega pluralizma, temveč kulturnega boja. Kapitalistična ureditev kulturne proizvodnje ni bila povsem določujoča, saj so se lahko tako ustvarjalci kot občinstvo borili za nadzorovanje pomenov kulturnih simbolov. S tem so potrdili tezo Walterja Benjamin: tehnološka in podružbljena osnova množične glasbene proizvodnje je šele omogočila kulturni boj. (Frith 1986, 57)

3.4 Jugoslovanski prostor in razvoj popularne glasbe

Glasba črpa svoje pomene iz vsakokratnih, konkretnih proizvodnih odnosov, torej so tudi stališča in potrebe, ki jih izraža svojevrstne in specifične v vsakem kulturnem kontekstu in družbeni ureditvi posebej, istočasno pa ohranja svoje mednarodne in skupne značilnosti. (Ogrinc 1986, 293) Tako npr. rock glasba ni omejena le na kapitalistične sisteme in proizvodne odnose. Na razvoj množične kulture in popularne glasbe po drugi svetovni vojni je vplival tehnološki razvoj, širjenje medijev: radia, televizije in gramofonov v rastočem številu družin različnih razredih pripadnosti, pa tudi v kolektivnih mladinskih zbirališčih. Po Tomcu so ključni dejavniki pri spreminjanju mladinskega doživljanja sveta od petdesetih let naprej:

- Ekspanzija množičnih medijev, ki omogočajo nenadzorovano druženje (s strani staršev in dominantnega sveta) in spodbujajo izpostavljenost sorodnim estetskim, čustvenim in miselnim sporočilom;
- Šolanje, ki je vse bolj v porastu in omogoča mladim umik iz starševsko nadzorovanega sveta in druženje s sovrstniki;
- Urbanizacija, ki je tudi vse bolj v porastu in ima podoben učinek umika in druženja z drugimi mladimi;

- Prosti čas, ki ni namenjen ne delu ne šoli, je nenadzorovan, in ki sicer predstavlja manjši del časa, s katerim razpolaga mlada oseba, a ji ta vseeno pripisuje strateški pomen;
- Vrednotno distanciranje od sveta odraslih;
- Dvig materialnega standarda, ki spodbuja avtonomno potrošnjo subkulturnega blaga;
- Dejavniki kulturne industrije (razvoj novih glasbenih tehnologij) itd. (Tomc 1999, 10–11)

Razlika med razvoji množične kulture je odvisna od stopnje zaprtosti družbenega sistema, tako lahko s pregledom npr. jugoslovanske rock glasbe ugotovimo v kolikšni meri država nadzoruje množično kulturo in njeno potrošnjo. Množična kultura je pogojena z odprtostjo civilne družbe navzven, oziroma je omejena z njenim zapiranjem v svoje državne/nacionalne meje. (Ogrinc 1986, 293) V jugoslovanskem nacionalnem prostoru se je popularni glasbi (predvsem jazz, rock in punk) očitalo »tujost«, »uvoženost« in povezovanje z »ideologijami z zahoda«, podobni očitki so leteli tudi na izražanje življenjskega stila različnih mladinskih subkultur. Burne reakcije so se pojavile šele takrat, ko se je izkazalo, da neka oblika popularne glasbe ni samo gola zabava, ampak še nekaj več, prišlo je do sklicevanj na nacionalno kulturo in zapiranje navznoter. Strah pred tujostjo je strah pred premajhno lastno identiteto in ideološko onesnaženostjo, torej strah pred vsebinskimi in kvalitativnimi soočenji kulturnih obrazcev. (Ogrinc 1986, 294)

Največja razlika med popularno glasbo na zahodu ter v Jugoslaviji je na ravni ideologije. V kapitalizmu je namreč mogoče prodati katerokoli glasbo kot blago ne glede na njeno ideološko ali vsebinsko usmerjenost, pri nas pa je bilo glasbeno izražanje mnogo bolj ideološko regulirano. Prav politična oblast dobi ključno vlogo v glasbeni potrošnji: omejuje dostop do tehnologij, s tem onemogoča širjenje, ohranjanje in spoznavanje glasbe; nadzira dostop do zabavne industrije po merilih, ki so utemeljena na politični, ne pa ekonomski racionalnosti. (Tomc 1989, 84) Državni mehanizmi in založbam imanentni nadzorni mehanizmi nadzorujejo glasbeno izražanje in si lastijo pravico, da določajo o primernosti in ustreznosti tako glasbenih zvrsti kot življenjskih stilov oziroma subkultur. (Ogrinc 196, 295)

Različne oblike glasbenega izražanja med mladimi so bile ideološko ocenjevane kot neprimerne ali tuje, kar pomeni, da je na razvoj različnih glasbenih scen močno vplivala vladajoča ideologija. Torej se kljub potencialni donosnosti kakšnega izražanja v nasprotju s kapitalizmom takšnega početja, ne more uresničiti preko domače glasbene industrije, ker so

bili pomisleki o ideološki primernosti močnejši. Problem je bil predvsem v tem, da so o primernosti odločali praviloma tisti, ki niso bili glasbeno podkovani in so ravnali v skladu z instinkti dežurnih ideologov. (Ogrinc 1986, 295)

4 Kulturno-zgodovinski kontekst

4.1 Povojna leta

Izrazito močan vpliv Sovjetske zveze in ideali socialistične ureditve Jugoslavije so pustili pečat tudi glasbi po drugi svetovni vojni. »Po radiu se je v glavnem vrtela sovjetska oziroma ljudska glasba, klasična glasba le, če ni bila preveč resna.« (Tomc 1989, 70) Že radijski sprejemniki so bili zelo redki, zato se je propagandni material predvajal kar preko javnih zvočnikov, kjer pa prostora za glasbo ni bilo, razen, če je ta podpiral propagandno sporočilo. Povezovanje z Rusijo in njenim načinom medijskega predvajanja je bilo v tistem času na vrhuncu, potekal je pa tudi boj proti »idejnim tokovom z zahoda«. Tukaj je bila na udaru predvsem glasba, ki je seveda najbolj zanimala mladino, in sicer jazz in njegove podzvrsti. Prav igranje jazza in oblačenje v zahodnjaškem slogu je bilo s strani države strogo prepovedano, pomenilo je brezdjelje, modno oblačenje in iskanje vzornikov med jazz glasbeniki, kar so ideologi imeli za nesprejemljiv idejni tok z zahoda. Nekega dejanskega imidža pa si takratni »jazzerji« niso imeli možnosti izgraditi: glasba je bila prepovedana, oblačila, ki so pomemben dejavnik pa je bilo skorajda nemogoče najti. (Tomc 1989, 70)

4.2 Spor z informbirojem

Jazz glasba se je razmahnila šele po sporu z informbirojem, v Slovenijo so prišli prvi ameriški filmi, ki so vsebovali glasbo swingovskih bendov iz tridesetih let. (Tomc 1989, 81) Povojna jazzovska scena je potrebovala petnajst let, da je lahko sledila globalnim, predvsem ameriškim trendom. Orkestri so pesmi preučevali, tudi filmsko glasbo, in po posluhu poskušali sestaviti pesmi kot v originalu. Praktično nemogoče je bilo dobiti plošče takratnih mojstrov jazza, kot je Benny Goodman ali Louis Armstrong. Počasno odpiranje oblasti je v petdesetih letih pripomoglo k nastanku novih oblik druženj za mlade, npr. razni plesi in hausbali. Jazz je tako počasi izgubljal pečat ameriškega imperializma, vendar še vedno ni bilo izoblikovane neke glasbene scene, predvsem zaradi represivne družbene klime in zapiranja mej. (Tomc 1989, 79) Glavne oblike druženja so postali plesi ob koncertih tedna, kjer so ansambli igrali predpisan repertoar, ki je bil mešanica želja plešoče publike in interesov takratne družbe.

Scena in možnosti so se začele pojavljati šele proti koncu petdesetih let, takrat pridobi novo vlogo jazz, ki se je začel umikati iz mainstreama in plesnih dvoran ter zavzel vlogo resne, skorajda klasične glasbe. Mladih ni več pritegnil, glavno vlogo popularne glasbe je prevzel rocknroll. Ta je najprej bil dominanten predvsem pri višjih študentskih slojih, ki so lahko vsaj približno imitirali imidž in sledili glasbenim dogajanjem na zahodu, saj je bila pri nas potrošna moč mladih še vedno majhna, množično komuniciranje pa pod neposrednim nadzorom totalne oblasti. Ker domači tisk in radio scene nista pokrivala, je večina informacij o novostih (rocknroll, jazz) prišla iz pripovedovanj tržaških študentov ali preko Radia Luxemburg.

Gramofoni so bili zelo redki, plošče pa na 45 obratov, največ se je poslušal ameriški rocknrol, kot je Elvis Preley Pat Boone, Tommy Steel ipd. Sprva so vse plošče prihajale k nam iz tujine, šele na začetku šestdesetih let pa so tudi naše založbe začele izdajati prve licenčne izdaje, kasneje so sledile še priredbe naših izvajalcev. (Tomc 1989, 90) Scena je bila še dokaj neizrazita, atomizirana in javnosti nevidna, zato večjih negativnih odzivov niti ni bilo, razen občasnih opazk predvsem glede videza: oblačil in pričeske. Prvi val rocknrolla je bil torej neizrazit, predvsem zaradi družbene klime v Sloveniji, ki je bila še vedno preveč represivna.

4.3 Šestdeseta leta in liberalna politična klima

Šestdeseta leta so prinesla afirmacijo rock glasbe in njenega imidža, jazz se je vse bolj pomikal v orkestralne zvoke, male jazzovske skupine pa so postale preveč eksperimentalne in neprimerne za ples. (Tomc 1989, 105) Slovenska popevka je bila v povojih, zvezdam popevke pa ni bilo usojeno, da bi postale glas generacije, saj jih je izpodrinil rocknroll. Prva dodelana skupina pri nas so bili Kameleoni, imeli so dodelan imidž z dolgimi lasmi in karirastimi srajcami in zelo dobro opremo zaradi povezav z Italijo (bili so z obale s sorodniki v Italiji). Bili so tudi prvi, ki so posneli singel ploščo, saj so bile razmere za snemanje povsem nemogoče.

Rock šestdesetih let je imel čisto pravo subkulturo, skoraj vsako mesto je imelo svojega izvajalca ali skupino ter izoblikovan imidž (dolgi lasje, kavbojke, suknjič ...) K razmahu rocknrolla pri nas je prispevala tudi liberalna politična klima šestdesetih let. Odklonilnih reakcij proti rocku je bilo veliko, vendar jih niso podprli represivni organi države, negativne reakcije so bile na nivoju civilne družbe, v časopisih, v posameznih člankih itd. Vendar država ni nasilno posredovala ter preganjala pripadnikov subkulture, razen v primerih napada na dolgolase fante v primerih t. i. »frizerske policije«.

4.4 Sedemdeseta leta, odpiranje meja in liberalna politična klima

Obdobje sedemdesetih let je obdobje t. i. progresivnega rocka, ki ga zaznamujejo glasbena ekspresivnost, konceptualni albumi, ni poudarka na plesu, pojavljajo se številni efekti v glasbi, povezana je z uživanjem drog itd. Odziv mladine je bil močan tudi v Sloveniji, saj se je njihova kupna moč izrazito povečala s pomočjo žepnin, štipendij ali občasnega dela. Domača radio in televizija sicer trendom še vedno nista sledila, zato pa se je poslušalo tuje glasbene postaje. Izbira plošč je bila sicer slaba, vendar so se meje odprle, kar je omogočilo nakupovanje v tujini. Tudi glasbena oprema je postala bolj dostopna. Pojavili so se prvi disko klubi, kjer je DJ vrtel različne glasbene zvrsti od progresivnega rocka do domačih izvajalcev, da bi zadovoljil vsak okus. (Tomc 1989, 118)

Šele leta 1974 je izšla prva slovenska rock plošča, in sicer Odpotovanja Tomaža Pengova, leto kasneje pa plošča Buldožerjev: Pljuni istini u oči. Istočasno s tem napredkom pa se je družbena in politična klima počasi začela ponovno vse bolj zaostrovati, tako tisk kot splošna družba je začela kritizirati progresivni rock in glasbene skupine, češ da promovirajo napačne ideale. Represivnost se je kazala tudi na koncertih, saj je oblast določila stroge nazorne ukrepe glede trajanja koncerta, točenja alkohola, norenja pod odrom, vse to so policisti v civilu kaznovali.

Snemalni studii so bili še vedno izključno last založb, bendi so lažje prišli do lastnih plošč, vendar o industriji zabave ne moremo še govoriti. Založbe so začele odpirati vrata tudi rock bendom, kar gre zasluga predvsem skupini Bijelo Dugme, ki si je prva osmislila rock pesem, katera ni bila kopija ameriškega komada in doživela izjemen uspeh. Nekoliko se je izboljšala tudi izbira licenčnih plošč, začele so se odpirati nove diskoteke, vse več je bilo plesov in druženj. (Tomc 1989, 120)

4.5 Osemdeseta leta in punk

Pri nas se je naslednja subkultura pojavila leta 1977 s Pankrti, torej le z letom zaostanka v primerjavi s svetovnim trendom. Predvsem ta subkultura je doživela zelo močen negativen odziv oblasti zaradi imidža in stila glasbe, ker je bila protirevolucionarna, besedila pa nedržavna. Pank se je vrtel predvsem na Radiu Študent in Disko Klub Študent. Škuc je prvi izdal malo ploščo Pankrtov ter nasploh spodbujal sceno in organiziral koncerte, zaživela je mladinska scena ter posebna zbirališča, kamor so pankerji zahajali. Čeprav so bila osemdeseta leta obdobje bolj sproščene družbene klime, pa je oblast reagirala skrajno represivno: lov na pisce grafitov, zapiranje disko klubov in podobno. Sledilo je občutno pomanjkanje shajališč in dogodkov, kar je zaviralo razvoj alternativne scene. Scena se je razpršila, tudi znotraj

alternative, na punk in hardcore, kjer so punk dojemali kot samo eno izmed variacij pop, mainstream scene. (Bašin 2006, 58) Alternativa se je boju s totalitarizmom od spodaj širila kot apolitično gibanje, h kateremu so se postopoma priključevali intelektualci, nova družbena gibanja in drugi. Medijsko izpostavljena imena punk gibanja so postajala vedno bolj družbeno vplivna, ki so se s civilno-družbenim pritiskom uveljavila kot zametek slovenske pomladi. (Bašin 2006, 60)

5 Načini pridobivanja glasbenih nosilcev

5.1 Prodaja in kupovanje znotraj Jugoslavije

Glasbena industrija in produkcija gramofonskih plošč v Jugoslaviji je bila relativno avtonomna in komercialna, čeprav ni bila v zasebni lasti, temveč v t. i. družbeni. (Muršič 2005) Pravni subjekti, ki so imeli licenco za proizvodnjo gramofonskih plošč, so bili »družbeni«; imeli so nekakšen družbeni status, podobno kot založbe za izdajanje knjig in drugega tiskanega gradiva. Gramofonske založbe so se v primerjavi s knjižnimi založbami obnašale povsem tržno: izdajale so samo tiste plošče, ki so jih lahko prodajale na trgu, ali pa plošče, ki jih je s subvencijami izdatno podprla država. To je pomenilo, da je na avtarkičnem trgu bivše Jugoslavije dominiralo pet do šest založb, lociranih v republiških centrih (Ljubljana, Zagreb, Sarajevo, Beograd), ki pa so sledile le dobičku. Te založbe so lahko ob pogodbeni licenci izdajale tudi plošče tujih izvajalcev in skupin, vendar po bistveno nižji ceni kot na zahodnih trgih. Stanje na glasbenem trgu je bilo tako zaradi komercializacije praktično identično Zahodni Evropi in ZDA. (Muršič 2005)

Začetki glasbenega založništva pri nas segajo v leto 1968, ko je znotraj založbe Obzorja Maribor nastal Helidon, ki se je posvetil izdelavi in izdajanju vinilnih plošč. (Dernovšek 1999, 50) Prodajni uspeh so mu zagotovili predvsem ansambli, kot sta Ansambel bratov Avsenik in Ansambel Mihe Dovžana.

Založba RTV Slovenija je bila ustanovljena tri leta kasneje, po uvedbi kasete kot novega glasbenega medija. Založba je od začetka skrbela za vse glasbene zvrsti, vendar predvsem za pop in rock glasbo, ter bila v sedemdesetih in osemdesetih letih ena najmočnejših založb na ozemlju nekdanje Jugoslavije. Imela je izvajalce iz Jugoslavije ter zastopništva močnih tujih založb. (Dernovšek 1999, 50) Na vrhuncu moči, okoli leta 1980 je ZKP RTV veljala za tretjo najmočnejšo založbo v Jugoslaviji, takoj za Jugotonom iz Zagreba in PGP RTB iz Beograda. (Dernovšek 1999, 50)

Brez založništva so ostajali tisti avtorji, ki niso pisali in izvajali dovolj komercialne glasbe, obenem pa tudi ne dovolj artistične ali družbeno zaželene, da bi jih sofinancirala država. (Muršič 2005) Plošče je bilo mogoče snemati samo v »državnih« studiih, pa tudi natisniti jih je bilo mogoče le v »družbenih« tovarnah, kar je povzročilo, da je del popularno-glasbene produkcije ostajal zunaj ustaljenih tržnih tokov. Pojavila se je potreba po neodvisnih založbah, ki so jo uspešno zapolnile družbene iniciative pri nekaterih alternativnih kulturnih institucijah, kot je ŠKUC. (Muršič 2005)

Leta 1973 je bil ustanovljen ŠKUC, Študentski kulturni center, pri katerem je istega leta izšla plošča Tomaža Pengova: Odpotovanja. Leta 1969 ustanovljen Radio Študent je bil pomemben dejavnik za prenašanje informacij, vplival na razvoj glasbene scene pri nas in prvi prenesel alternativo v slovenski medijski prostor. (Bašin 2006, 17–19)

Prvi poizkusi neodvisnega založništva so bili v zgodnjih osemdesetih letih, najproduktivnejša pa je bila Založba FV, ki je tiskala nosilce takrat prezrtih in za ZKP nezanimivih izvajalcev kot so: Laibach, Niet, Borghesia idr. (Dernovšek 1999, 50) Pojavilo se je veliko zasebnih studiev, ki so omogočili punku in novemu valu uveljaviti rock kot del množične kulture. (Bašin 2006, 25)

Pred obdobjem zasebnih studiev je bilo razmerje med posnetim materialom in objavljenim na nosilcih zvoka 1 : 1. Studii so bili samo profesionalni, pripadali so diskografskim in RTV hišam, snemalo pa se je le za prodajo. Zasebni studii so imeli razmeroma poceni termine za snemanje ter v redni medijski obtok vpeljali demo posnetke, kot zvočne izkaznice posameznih avtorjev in s tem razširili obstoječe kanale komunikacije. (Bašin 2006, 25–26)

Problemi slovenske glasbene scene so se pojavljali na več področjih, npr. glasbeni potrošniki so se morali zadovoljiti predvsem z licenčnimi izdajami znotraj Jugoslavije, glasbeni fanatiki pa so morali v tujino po alternativno in drugačno glasbo. Nedosegljivost nosilcev zvoka tujih izvajalcev v prosti prodaji v Jugoslaviji je vplivala na kakovost domače glasbene produkcije in bila eden od kazalcev nerazvitosti glasbene industrije pri nas. (Bašin 2006, 18) Ker je bila tudi distribucija plošč skorajda v celoti v rokah samih založb, je prišlo do težav pri distribuciji, saj se založbam ni splačalo pošiljati nekaj izvodov plošč za morebitne kupce na drugem koncu države. Tako npr. marsikatera plošče, ki je izšla pri založbi v Beogradu ali Sarajevu, v slovenskih trgovinah ni bilo mogoče kupiti. (Muršič 2005) Vizualni mediji (televizija, video, film) ter številne nacionalne in komercialne radijske postaje že od začetka spremljajo stari rock in mainstream rockovsko produkcijo, vendar pa niso kazale zanimanja za sodobne rock zvrsti, podzvrsti in underground produkcijo. V Sloveniji se situacija na sceni nekoliko spremeni z ustanovitvijo ljubljanskega Radia Študent leta 1969, ki je najstarejši

neodvisni radio v Evropi. Radiu Študent se leta 1989 priključi tudi M.A.R.Š. (Mariborski Radio Študent). (Kolmančič 2001, 57)

5.2 Nakupovanje in tihotapljenje iz tujine

Socializem je politični sistem, za katerega niso značilni samo kulturno, pravno in ekonomsko omejevanje in nadzorovanje povpraševanja, temveč tudi neposredne politične oblike discipliniranja in določanje potrošnje, t. i. politična in ideološka »diktatura nad potrebami«. (Luthar 2004, 108) Vsaka potrošnja in vse individualne potrebe ter prakse zadovoljevanja teh potreb so kulturno specifične, oblikujejo se namreč v določeni kulturi in znotraj določenega načina življenja. Kultura ustvarja potrebe, objekte in prakse potrošnje, te prakse pa konstruirajo historični subjekt. Politično nadzorovanje povpraševanja in potrošnje v socializmu, torej »diktatura nad potrebami« je imela za rezultat oblikovanje novega polilegalnega prostora, kjer si mora potrošnik najprej ustvariti dostop do možnosti izmenjave. Možnost takšnega prostora je ponudilo postopno odpiranje meja med Jugoslavijo in Italijo ter oblikovanje srednjega ekonomskega razreda v Sloveniji. (Luthar 2004, 109)

Med letoma 1947 in 1955 je bila meja skorajda zaprta, šele po podpisu Videmskega sporazuma je bilo po letu 1955 z vizami omogočeno prehajanje meja. Pravi nakupovalni izleti so se začeli šele na začetku leta 1970, ko so množice tedensko odhajale v najbližja tuja mesta, kot je na primer Trst. Primorci so v Italijo odhajali že pred letom 1955 z namenom prodaje mesa, jajc, masla ipd., v Italiji pa kupovali blago, ki ni bilo dostopno v Jugoslaviji, bodisi za lastno uporabo ali pa za nadaljnjo preprodajo na sivem trgu. (Luthar 2004, 109) Za prebivalce blizu meje je bilo nakupovanje preko meja lažje zaradi kart za mejne prehode t. i. »prepustnice«, ki je imetniku dovoljevala dodatne carinske ugodnosti, ki jih drugi čezmejni nakupovalci niso imeli. (Mikula 2010, 222)

Nakupovalni turizem v sosednje države je bil način za uresničevanje potrošništva kakršnega socializem znotraj svojih meja ni poznal. Razlika med socialističnimi državami ter Slovenijo oziroma Jugoslavijo je relativna odprtost meja na zahod, ki je omogočila, da se je potrošništvo v nekem zahodnem smislu bolje razvilo kot v drugih socialističnih državah. (Švab 1998, 132) Nakupovalni turizem je v socializmu kompleksen, socialno in kulturno pogojen pojav, spreminja pa se glede na dejavnike: državne regulacije (odprtost/zaprta državnih meja in restrikcija uvoza dobrin), ekonomske situacije (ponudba na domačem trgu), kulturnega vpliva zahodnih kapitalističnih držav (ponudba dobrin, navade) in individualnih preferenc posameznikov. (Švab 1998, 136) Nakupovanje je tako potekalo v dveh ravneh: kot družinsko nakupovanje ter kot nakupovanje za individualne potrebe. Družinsko nakupovanje je

predstavljajo nakupovalni izlet celotne družine, nabavljanje pa je zajemalo predvsem dobrine, pomembne za skupno delovanje (vsa družina in tudi sorodniki), kot so hrana, kozmetika, gospodinjski aparati, avdio in video naprave itd. Istočasno je nakupovanje zadovoljevalo tudi individualne potrebe posameznih družinskih članov, predvsem z nakupom oblek, knjig, gramofonskih plošč in kaset. (Švab 1998, 136–137)

Država je uvoz tudi redno regulirala oziroma omejevala predvsem glede višine vrednosti uvoženih dobrin, navadno je bila precej nizka, zato so nakupi vedno presegali limit. Posledica tega je bilo tihotapljenje dobrin, ljudje so manjše količine blaga spravljali čez mejo v lastnih avtomobilih. Razvili so se posebni načini tihotapljenja blaga, od skrivanja v avtomobilu (pod sedežem, v predalčkih za dokumente, v prtljažniku itd.) do oblačenja več parov novih oblačil eno na drugo itd. Potrebno pa je bilo razviti tudi posebno vrsto vedenja ali manipulacije na mejah v smislu obnašanja do carinikov. (Švab 1998, 140) Spremenila se je simbolna vrednost predmetov, kakovost je bila namreč slaba, k izbiri predmeta je botrovala cenovna ugodnost in občutek, da je v tujini kupljen predmet imel neko »dragocenost«. Simbolni pomen se je redefiniral, da je prvotni pomen nekega predmeta prekrila konotacija s predstavami o boljšem življenju na zahodu. (Švab, 141) Predmeti pa so bili dragoceni tudi zato, ker je za njihovo pridobitev bilo potrebno vložiti precej časa, energije, napora in manipulacije.

Največkrat je čezmejno nakupovanje asociirano z dobrimi občutki, nostalgijo, česar se nekateri spominjajo kot obdobje jugoslovanske dobe miru in izobilja. (Mikula 2010, 211). Najpogosteje so kupovali izdelke, kot so: obleke, nogavice iz najlona, usnjeni čevlji in torbice prav tako tudi parfumi, toaletni izdelki in alkoholne pijače. Kasneje, po letu 1980, v obdobju pomanjkanja dobrin v Jugoslaviji, pa so se na nakupovalnih seznamih znašle tudi običajne stvari, kot je sanitarni produkti in hrana. Po naštetih stvareh so se na seznamu nakupov znašle še druge stvari: igrače, stvari za dojenčke, kozmetika, nakit, orodja, tehnična oprema, kamere ter glasbene plošče in kasete. (Mikula 2010, 218–219)

Vrhunec čezmejnega nakupovanja je trajal skoraj dvajset let, ustavljeni se je začel šele po letu 1980, ko je finančna kriza v Jugoslaviji povzročila dvig depozitov s strani države za potovanja čez državno mejo. (Mikula 2010, 219) Glavna vzroka za nastanek čezmejnega nakupovanja sta bila večja izbira dobrin in apel vseh stvari, kupljenih na zahodu, neka socialna, dodana vrednost izdelka. Dodatno je vplivalo tudi pomanjkanje določenih produktov v Jugoslaviji ter boljša kakovost in ugodnejše cen izdelkov, kupljenih preko meje. (Mikula 2010, 220)

5.3 Presnemavanje na prazne kasete

Prvi izum, ki je omogočil nenadzorovano presnemavanje, snemanje z radijskih oddaj itd. je bila kasetna oziroma minikasetna. Obe sta omogočili snemanje glasbe na radiu in prve zasebne in personalizirane kopije ter ponovno poslušanje, kjerkoli so želeli. (Attali 2008, 101) Prostor poslušanja se je spremenil, saj se je zaradi majhnosti kaset in izuma walkmana glasba lahko poslušala v osami, vendar sredi množice ljudi; prvič je postala celo vir izolacije. (Attali 2008, 101) Na začetku petdesetih let je iznajdba magnetofona vsakemu poslušalcu ponudila možnost, da posname radijsko oddajo, ali da presname ploščo in si tako sam izdelava kakovosten posnetek. Stroški takega početja so se postopoma manjšali, vendar se je prava revolucija v presnemavanju zgodila šele v sedemdesetih letih z iznajdbo majhne kasete. S tem izumom je lahko potrošnik sam izdeloval posnetke, ki so bili tehnično skoraj tako dobri kot tisti na trgu. (Attali 2008, 121) Pojavile so se tri prakse: lastna kopija radijskega prenosa, darovanje zasebne kopije presnete po plošči ali lastni kopiji tretji osebi ter množično trženje takšnih kopij, ki je edino obveljalo kot nezakonita praksa t. i. piratska kopija. (Attali 2008, 121)

Razlikujemo med tremi oblikami nelegalne duplikacije in distribucije zvočnih posnetkov, ki jih običajno imenujemo piratstvo:

- Ponarejanje, ko je kopija popolnoma ista kot original, pomeni v glasbeni industriji neavtorizirano proizvodnjo in distribucijo kopij glasbenih nosilcev pod pretvezo, da gre za proizvode avtoriziranega proizvajalca,
- piratstvo se nanaša na neavtorizirano duplikacijo glasbenih nosilcev, ki se odkrito prodajajo brez dovoljenja proizvajalca fonograma
- »bootleging«: izraz, ki se uporablja za dejavnost, podobno kot pri piratstvu, le da gre za posnetke koncertov, oziroma drugih posnetkov, ki še niso bili javno dostopni (Krasilovsky in Shemel, 1995, 114)

Ponarejene in ilegalne plošče ne vplivajo na raven prodaje družb gramofonskih plošč, ampak le na to, kdo dobi iztržek. Domače snemanje pa je imelo trajno razkrajajoč učinek na poslovanje s ploščami. Konec sedemdesetih let je bila najdonosnejša industrija za izdelovanje stereo kaset, ki so jih kupci povečini uporabljali za presnemavanje plošč. Posledice so bile v tem, da so ljudje več presnemavali plošče, tako z radia, kot tudi z izposajo iz prijateljeve zbirke itd. in jih posledično manj kupovali, toda takšni snemalci so istočasno tudi kupovali plošče in to več kot drugi. Drugače rečeno, domače snemanje plošč je s kupovanjem še bolj utrdilo posameznike kot glasbene ljubitelje, entuziaste. (Frith 1986, 153)

5.4 Fanzini

Izraz fanzin je sestavljenka iz angleške besede »fan«, ki pomeni ljubitelj ali oboževalec in besede »magazine«, ki pomeni vrsto periodično izhajajoče ilustrirane revije. Fanzin bi torej lahko prevedli kot ljubiteljski časopis ali časopis oboževalcev. (Kolmančič 2001, 13) Rajko Muršič o glasbenih fanzinih zapiše, da so: »fotokopirane kolažne lepljenke, pri katerih so v ospredju besedila bendov, nepogrešljiv del izdaj pa so tudi vizualne podlage, največkrat izrezane slike iz časopisov, knjig, stripov ipd. Fanzin je skupaj nametana brkljarija najrazličnejših stvari, vendar z nabitimi pomeni, ki morajo učinkovati takoj, saj fanzinov praviloma nihče ne bere ali gleda več kot enkrat.« (Muršič v Kolmančič 2001, 13) Glasbeni fanzini se delijo na podkategorije, kot so punk, metal ali hardcore fanzini, vsebinsko pa so sestavljeni iz uvodnika, kateremu sledijo kritične kolumne in pisma bralcev, intervjuji z glasbenimi skupinami, kakšen kritičen esej, ki obravnava družbeno problematiko, opisi minulih ali za bližnjo prihodnost napovedanih dogodkov, koncertov, festivalov, ki so se ali se bodo zgodili v lokalnem okolju ali kje drugje. (Kolmančič 2001, 31) Primarna distribucija je prodaja po pošti, kupiti pa jih je bilo mogoče tudi v glasbenih trgovinah z »underground« izdelki, na koncertih festivalih, v klubih in skvotih. (Kolmančič 2001, 36) V Sloveniji so prvi fanzini začeli izhajati v osemdesetih, pomembni pa so, ker so pogosto izšli kot priloge nosilcem zvoka »underground« založb in obratno, fanzinu je bila priložena kasetna benda, katere recenzijo je vseboval fanzin. Primera takšnih fanzinov sta: Vihar je rasel, ki so ga CZD leta 1986 priložili istoimenski kaseti in Štajerski poročevalec, ki ga je izdajal Mario Marzidovšek, ki je bil v nizki nakladi, vendar je vseboval informacije o Marzidovših izdajah. Mario Marzidovšek je namreč ustanovil neodvisno kasetno založbo MML in svoje kasetne izdaje pogosto opremil s priložnostnimi fanzini. (Kolmančič 2001, 54) Tudi fanzin Cicifuj je sodeloval z glasbeno založbo Front Rock; založba distribuirala fanzin, Cicifuj pa predstavlja bende, ki se pojavljajo na nosilcih zvoka, ki jih izdaja Front Rock. (Kolmančič 2001, 60)

Fanzini skrbijo za pretok, širitev in dostopnost tiskanih informacij, za izmenjavo mnenj in naslovov, ter za oglaševanje prodaje in širjenje založbine produkcije. Na drugi strani pa založbe skrbijo za tvorjenje in pretok zvočnih informacij. S tem so fanzini in neodvisne, underground založbe, povezovalna moč rockovske, punk in hardcore scene. (Beranič v Beranič, Hedl in Muzek 1994, 35)

6 Študija primera

6.1 Metodologija

Metoda, ki sem jo izbrala za raziskovanje konzumpcije glasbe v času socializma, je poglobljeni intervju. Poglobljeni intervju je kvalitativna raziskovalna tehnika, ki vključuje opravljanje individualnih intervjujev z majhnim številom sodelujočih, z namenom raziskovanja njihovih pogledov na določeno temo ali situacijo. Metoda je uporabna v primerih, ko želimo pridobiti podrobne informacije o temi, ki jo raziskujemo. Intervjuji ustvarjajo bolj sproščeno vzdušje za sodelujoče, saj proces izpraševanja ni tog, intervjuvanci so na ta način bolj spontani in odprti, celoten proces se v končni fazi spremeni v pogovor. (Boyce in Neale 2006, 3) Naredila sem štiri intervjuje (v prilogah) s predstavniki generacije, ki so bili v sedemdesetih in osemdesetih mladostniki, to je generacija, ki je trenutno stara nekje med 45 in 65 let, vsi sodelujoči so bili moškega spola. Specifično sem se osredotočila na prebivalce Nove Gorice in okolice, zaradi bližine italijanske meje, drugo merilo pri izbiri pa je bilo, da so sodelujoči glasbeni entuziasti oziroma zbiralci glasbenih nosilcev. Intervjuje sem dobila po sistemu snežne kepe, ena oseba pozna drugo in tako naprej, opravila sem jih med majem in avgustom 2016.

Oblikovala sem naslednje raziskovalne teze:

- ponudba glasbenih nosilcev v Sloveniji v socializmu je bila v primerjavi z mainstream glasbe zelo majhna,
- glasbeni entuziasti so težko prihajali do zelenih plošč,
- slabši dostop do alternativne glasbe v socializmu je vodil v iznajdljivost pri pridobivanju glasbenih nosilcev v obliki semi-ilegalnih nakupov tujini ali piratskih kopij.

Intervjuji so bili razdeljeni na več glavnih sklopov vprašanj. V prvem sklopu sem sodelujoče spraševala o stanju v Jugoslaviji oziroma natančneje v Sloveniji, kakšna je bila dostopnost do nosilcev glasbe znotraj države, kakšna je bila glasbena scena v naših krajih. V naslednjem sklopu sem jih spraševala o njihovih nakupovalnih navadah izven države, specifično o njihovih glasbenih nakupovanjih v Italiji. Vprašala sem jih tudi o razlikah med glasbenimi nosilci iz ene in druge države (kakovost, material, cena) ter o načinih prenosa blaga iz ene države v drugo, kam so plošče skrili, kako so pretentali carinike na meji itd. V zadnjem sklopu pa sem jih povprašala še o kasetah in njihovi uporabi, katere nosilce so raje uporabljali ali so kdaj glasbo presneli tudi z radia ali od prijateljev.

6.2. Založenost z glasbenimi nosilci je bila v Sloveniji presenetljivo dobra

Vsi intervjuvanci so menili, da je bila glasbena scena dobro razvita, saj je bil v nasprotju s sovjetskim, jugoslovanski socializem zelo odprt. Veliko je bilo koncertov, tudi velikih glasbenih zvezd, vendar so bili ti koncerti največkrat v Ljubljani, zato so intervjuvanci hodili na koncerte v bližjo Gorico, Videm ali Trst. Pomanjkanje je bilo predvsem na alternativni sceni, ki pa se je tudi v Jugoslaviji oziroma v Sloveniji odprla v osemdesetih. Na Primorskem so nastali manjši klubi, ki so dobro pokrivali klubske, alternativno sceno.

Tudi na področju glasbenih nosilcev vsi intervjuvanci ponavljajo, da v Jugoslaviji velikega pomanjkanja ni bilo. Tudi zamude v izdaji niso bile tako zelo velike, kot se iz današnjega gledišča pričakuje. Zanimivo je tudi, da je sistem popustil pri izdaji plošč nekaterih skupin, ki so jih prvotno pokušali zatreti, npr. Buldožer. Na jugoslovanskem področju sta bili zelo ažurni predvsem založbi Jugoton in ZKPRTV. Problemi so se pojavljali z alternativno glasbo, intervjuvanci namreč poročajo o postopku naročanja in nakupovanja določenih plošč v Italiji. Najprej so obiskali določeno prodajalno v Gorici, ki je imela možnost naročanja plošč s celega sveta. Prodajalna je plošče po naročilu poiskala in naročila, čez dva ali tri tedne pa se so jih lahko šli iskat. Torej, tudi v najboljše založenih in specializiranih trgovinah določenih plošč niso imeli na zalogi, so pa imeli sistem naročanja, ki ga v Sloveniji nobeden izmed intervjuvancev ni omenil.

6.3 Tihotapljenja plošč in presnemavanja z radia se niso posluževali

Vsi intervjuvanci so omenili, da plošč nikoli niso tihotapili, saj po tem ni bilo potrebe. Kupovali so namreč po dve, tri plošče naenkrat, saj večkrat niso imeli denarja. Cariniki jih posledično niso pogosto nadlegovali, tudi potrebe po skrivanju niso čutili. Poudarili so, da so bile le manjše nadloge na carini v smislu odpiranja celofana novih plošč ali pa besednih opazk, ki jih pa so intervjuvanci spretno izpodbili tako, da so carinike zamotili, npr. s kakšno aktualno temo. Večji problem je bilo prenesti večjo količino denarja v Italijo, kot pa plošče nazaj v Jugoslavijo, tudi z drugo opremo, kot so gramofoni ali radii, intervjuvanci namreč ne omenjajo večjih težav.

Tudi presnemavanja z radia na kasete se niso posluževali. Presnemavali so na magnetni kasetofon ali pa s plošče na ploščo. Vzrok presnemavanja na »kolutar« je bil ohranjanje plošče, saj se je ta lahko ob večkratni uporabi obrabila. Radio so poslušali vsi intervjuvanci, tukaj omenjajo najprej Radio Luxemburg, v kasnejših letih še Radio Študent. Presnemavali z radia torej niso, so pa vsečno glasbo, ki so jo slišali v določenih oddajah, kasneje odšli kupit v

trgovino. Radio je tako bil bolj vir informacij in spoznavanja nove glasbe, ni pa bil vir ilegalnih kopij.

6.4 Kasete niso primerljive s ploščami

Kasete so uporabnejše v avtu ter praktične zaradi majhnosti, toda mnenje enega izmed mojih intervjuvancev je bilo deljeno: »Kasete so bile potem že smrt te scene, vsaj po mojem mnenju. Moral si presnemavati, niso dolgo zdržale in zvok je bil slabši. Samo bolj praktične so bile.« K temu najbolj botruje dejstvo, da so vsi intervjuvanci veliki glasbeni entuziasti ter ljubitelji plošč. Tudi samo poslušanje plošč opisujejo kot dogodek, za katerega si moraš vzeti čas, medtem ko jim je kasetna predstavljala samo kratkoročno rešitev za poslušanje glasbe v avtu. Zanimivo je, da je v osemdesetih kasetna, čeprav s slabšo kakovostjo zvoka, nadomestila plošče predvsem na punk sceni, kakor omenja eden izmed sodelujočih: »Dosti materiala se je dobilo samo na kasetah, reški punkerji LP-jev sploh niso izdajali. Demolition group in Gastajbaiters si dobil samo na kaseti, kasneje je šele izšlo na vinilu. Tudi prvi material od skupine Niet se je dobil samo na kasetah.« Verjetno je prav punk scena v kaseti videla cenejši in za distribucijo po sceni lažji glasbeni nosilec.

6.5 Nakupovalni turizem tudi pri glasbenih nosilcih

Ugotovitev, ki me je najbolj presenetila, je, da so plošče v Jugoslaviji bile zelo dobro izdelane in iz boljšega materiala kot v Italiji, vendar so vsi intervjuvanci raje kupovali plošče v Italiji, ker so bile platnice lepše, boljše natisnjene. Torej je vizualna podoba plošče prednjačila pri odločitvi o nakupu izdelka, kot pa vzdržljivost in kakovost materiala. Plošče so bile tudi cenejše v Jugoslaviji kot v Italiji, in to za precejšnjo razliko v ceni. Torej bi se tako zaradi izdelave kot tudi cene, plošče bolj splačalo kupovati v Jugoslaviji, kar poudarja eden izmed intervjuvancev: »Problem pri jugoslovanskih ploščah je bil predvsem ovitek, ker so bili zelo slabi, dejansko pa je bila sama kakovost plošč, po debelini in materialu boljša kot v Italiji. Pri nas so bile slabše barve, zamaknjen tisk, nisi vedel, katera pesem je na vrsti, ker je bilo tako slabo stiskano.«

Mislím, da je za to več razlogov, eden je, da so intervjuvanci zbiratelji, ki niso toliko gledali na ceno določene plošče, temveč so jo kupili, ker so jo morali imeti v zbirki, zato sta jim bila posledično pomembna tudi platnica in tisk. Drugi razlog pa vidim v samem doživetju nakupovanja v Italiji, večje izbire v trgovinah, več plošč za brskanje med njimi, hoja domov s svojim izkupičkom tistega dneva. Torej tudi pri nakupovanju plošč lahko potegnemo vzporednice s t. i. nakupovalnim turizmom, ki ga omenja Luthar Breda. (Luthar 2004)

Pomembno je doživetje, gledanje izdelkov, iskanje med policami, čeprav so bili intervjuvanci brez denarja, so obiskovali trgovine. Zanimivo mi je tudi, da so vsi intervjuvanci govorili o nakupovalnih izletih le v najbližjo Gorico, ne samo zaradi pomanjkanja prevoznega sredstva, temveč, ker jim drugam ni bilo treba hoditi, saj so v italijanski Gorici dobili vse potrebno. Torej nakupovalnih ekspedicij npr. v Trst, vsaj zaradi plošč niso opravljali.

6.6 Diskusija

Zaključim lahko, da se je kupovanje glasbe v socializmu, v velik meri izognilo pomanjkanju in težavam potrošnikov drugih dobrin. Omejenosti sistema pri izdajanju plošč, pa čeprav so bile skupine ali glasbeni stili sporni, ni bilo. Tudi, če je prihajalo do začetnih preprek s strani sistema oziroma države, se je ta sčasoma popustila in npr. Buldožerjem dovolila izdati lastno ploščo. Tudi z izdajami tujih skupin ni bilo večjih problemov, saj se je večina plošč dobila pri nas, izjema je le alternativna glasba, pa še to ne vsa. Tako se je po poročanju intervjuvancev dobilo The Clash v izdaji Jugotona, medtem ko Sex Pistols nikoli niso bili izdane v Jugoslaviji.

Nakupovalni izleti v Italijo intervjuvancem niso predstavljali večjih težav, saj jim za nakupe dveh, treh plošč na meji niso povzročali težav. Tako so tudi glasbeni entuziasti prišli na svoj račun, saj so v Italiji brez težav dobili vse zelene plošče, in sicer z naročilom v določeni glasbeni trgovini. Po treh tednih je njihovo naročilo prispelo in brez težav so ga odnesli čez mejo. Zanimivo je, da se nobeden ne spominja časov v Jugoslaviji in na glasbeni sceni, kot omejenih s strani države ali da bi bili na kakršen koli način preganjani s strani policije. Tudi s prehodi čez mejo niso imeli težav, zaradi česar niso posluževali raznih taktik skrivanja pred cariniki. Mogoče je težava prav v izbrani ciljni skupini, saj so vsi kot prebivalci obmejnega pasu imeli t. i. »prepustnice« že zelo zgodaj in so bili navajeni hoditi v Italijo po nakupih, poznali so tudi jezik ter vse »finte« na mejah že od malega. Verjetno bi boljšo sliko stanja na sceni glede glasbenih nosilcev v Jugoslaviji dobila z dodatnimi intervjuji tistih, ki niso imeli prepustnic, morda iz osrednje Slovenije.

7 Sklep

V diplomskem delu sem najprej naredila pregled tehnološkega razvoja glasbenih nosilcev od fonografa do izuma kasete in kasetofona. Najbolj relevantna, zaradi izbranega zgodovinskega časa, sta gramofonska plošča in kasete, saj sta od leta 1945 do osamosvojitve Slovenije zavzela največji delež glasbenih nosilcev na tržišču. Socialistična ureditev Jugoslavije je imela na razvoj popularne glasbe in kulture velik vpliv, saj je politični sistem s svojim

omejevanjem nadzoroval razvoj množične kulture in njeno potrošnjo. Prav popularna glasba je bila velikokrat na udaru oblasti, očita pa se ji predvsem povezovanje z zahodnimi in kapitalističnimi ideologijami. Podrobne analize povezovanja popularne glasbe in jugoslovanskega socialističnega sistema sem se lotila po časovnih obdobjih, in sicer od najbolj povojnega časa do postopnega odpiranja meja in liberalne politične klime. Vsaka sprememba znotraj političnega sistema se je namreč odražala tudi v razvoju popularne glasbe. Potrošniki so do glasbenih nosilcev lahko prihajali na različne načine, kupovali so lahko znotraj Jugoslavije pri družbenih založbah, ki so bile vseeno relativno avtonomne in komercialne. Izdajale pa so predvsem plošče, ki so se dobro prodajale na trgu ali tiste, katerih izdajo je podprla država s subvencijami. Drugi način je bil presnemavanje na prazne kasete ali plošče, tretji pa nakupovanje v tujini in tihotapljenje kupljenih nosilcev čez mejo. Tukaj sem se osredotočila predvsem na problem diktature nad potrebami znotraj socialističnega sistema in vzpostavljanje t. i. nakupovalnih izletov po odpiranju meja v Italijo oziroma Trst.

Z intervjuji sem pridobila pomembne informacije, ki so pojasnile postavljene raziskovalne teze. Ponudba glasbenih nosilcev v Sloveniji v socializmu je bila v primerjavi z mainstream glasbo, zelo majhna; to tezo so potrdili vsi intervjuvanci, saj so alternativno glasbo v večini iskali v tujini. Tudi za pridobivanje alternativne glasbe znotraj Jugoslavije je bila potrebna velika mera iznajdljivosti, potrpežljivosti ter vožnje v druge kraje. Seveda je tukaj vprašanje osebne okusa, saj so se nekatere plošče intervjuvancev še v Italiji zelo težko dobile. Poudarila bi, da pomanjkanje v Jugoslaviji vseeno ni bilo tako drastično, vsaj glede na poročanja intervjuvancev, ki se spominjajo dobro založenih trgovin.

Drugo tezo, glasbeni entuziasti so težko prihajali do zelenih plošč, bom ovrгла, saj nobeden izmed intervjuvancev ni omenjal večjih težav pri pridobivanju zelenih plošč. Opozoriti je treba še na dejavnik tekočega znanja italijanščine in bližine meja, saj so se velikokrat po nakupih odpravili kar peš. Plošče so z lahkoto naročali v Italiji ter jih brez večjih problemov prenašali čez mejo.

Tretjo tezo, slabši dostop do alternativne glasbe v socializmu je vodil v iznajdljivost pri pridobivanju glasbenih nosilcev v obliki semi-ilegalnih nakupov tujini ali piratskih kopij, potrjujejo vsi sodelujoči v intervjujih. Tudi preprodavanje kopij, čeprav osebno niso sodelovali pri teh dejanjih ali presnemavanje itd. se je zaradi pomanjkanja dogajalo na dnevni bazi, glede na informacije, podane v intervjujih.

Intervjuji so pokazali, da večjih težav pri pridobivanju nosilcev, vsaj na Primorskem, glasbeni entuziasti niso imeli. Možnost dodatnega raziskovanja pri tej temi vidimo v razširitvi vzorca intervjuvancev na druge dele Slovenije, predvsem osrednji del, kjer prebivalci niso živeli v

bližini meja in so se za nakupovalne izlete morali organizirati ter se vnaprej pripraviti, koliko denarja bodo zapravili ter katere plošče bodo kupili. Prav tako niso imeli »prepustnic« in niso tekoče govorili italijanskega jezika, kar je verjetno predstavljalo dodatne ovire pri naročanju plošč v trgovinah, kot to opisujejo intervjuvanci. Nobeden izmed intervjuvancev se pomanjkanja ne spomni kot perečega problema, tudi same nakupovalne izlete povezujejo s pozitivnimi spomini. Poudarila bi tudi, da so poglobljeni intervjuji metoda, ki je primerna za raziskovanje preteklih dogodkov, še posebej, če nas zanima odnos med osebnim, individualnim izkustvom določenega akterja in omejujočo družbeno strukturo. Problematičnost raziskovanja preteklosti je, da se le-ta organizira glede na sedanost. Spominjanje je namreč le rekonstrukcija in reprezentacija preteklega in ne posnetek preteklosti. (Luthar 2004, 111)

8 Literatura

1. Adorno, Theodor W. 1998. On popular music. V *Cultural theory and popular culture: a reader*, ur. John Storey, 73–85. London: Prentice Hall.
2. Attalii, Jaques. 2008. *Hrup: esej o politični ekonomiji glasbe*. Ljubljana: Maska.
3. Bašin, Igor. 2006. *Novi rock: rockovski festival v Križankah: 1981–2000*. Maribor: Subkulturni azil.
4. Beranič, Gorazd, Dušan Hedl in Vili Muzek, ur. 1994. *Bili ste zraven: zbornik o rock kulturi v severovzhodni Sloveniji*. Maribor: Frontier.
5. Boyce, Carolyn in Palena Neale. 2006. *Constructing In-Depth Interviews: A Guide for Designing and Conducting In-Depth Interviews for Evaluation Input*. Pathfinder International.
5. Briggs, Asa in Peter Burke. 2005. *Socialna zgodovina medijev: od Gutenberga do interneta*. Ljubljana: Sophia.
6. Bulc, Gregor. 2004. *Proizvodnja kulture: vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Maribor: Subkulturni azil.
7. Dernovšek, Igor. 1999. Globalni džuboks bo glasbo pocenil. *Gospodarski vestnik* 21 (48): 50–56.
8. Frith, Simon. 1986. *Zvočni učinki: mladina, brezdelje in politika rock and rolla*. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS: Univerzitetna konferenca ZSMS.
9. Gronow, Pekka. 2014. The world's greatest sound archive : 78 RPM records as a source for musicological research. *Traditiones: zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU = acta Instituti ethnographiae et Instituti ethnomusicologiae Slovenorum* 43 (2): 31–49.

10. Kolmančič, Petra. 2001. *Fanzini: komunikacijski mediji subkultur*. Ceršak: Subkulturni azil.
11. Krasilovsky, M. William in Sidney Shemel. 1995. *This business of music: the definitive guide to the music industry*. New York: Billboard books.
12. Kunej, Drago. 2008. *Fonograf je došel! Prvi zvočni zapisi slovenske ljudske glasbe*. Ljubljana: Založba ZRC: ZRC SAZU.
12. Luthar, Breda. 2004. Nakupovanje in nadzorovanje: fenomen »Trst«. *Javnost – The public* 11 (2004): 108–124.
13. Muršič, Rajko. 2005. *Popularna glasba in rock ter jugoslovanska samoupravljalna utopija*. Dostopno prek: http://www.pozitiv.si/petrovaradintribe/pages/ang_round_table.htm (9. september 2016).
14. Mikula, Maja. 2010. Highways of desire: cross-border shopping in former Yugoslavia, 1960s-1980s. V *Yugoslavia's sunny side: a history of tourism in socialism (1950s-1980s)*, ur. Hannes Grandits in Karin Taylor, 211–237. New York: Central European University Press.
15. Ogrinc, Marjan. 1986. Okvirna skica domačega rocka. V *Zvočni učinki: mladina, brezdelje in politika rock and rolla*, Simon Frith, 293–298. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS: Univerzitetna konferenca ZSMS.
16. Shepherd, John in Peter Wicke. 1997. *Music and cultural theory*. Cambridge : Polity.
17. Stankovič, Peter, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur. 1999. *Urbana plemena : subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Ljubljana: ŠOU.
18. Švab, Alenka. 1998. "To si enostavno morala imeti" - nakupovalni turizem v vzhodni Evropi. *Časopis za kritiko znanosti* 26 (189): 131–143.
19. Tomc, Gregor. 1989. *Druga Slovenija: zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS, Knjižnica revolucionarne teorije.

Priloga A: Intervju 1

1. Kakšna je bila slovenska glasbena scena v socializmu?

V Gorici se spomnim več bendov, dva takšna bolj poznana sta bila recimo ansambel Biseri, ki so preigrali bolj tuje komade in ansambel Aera, ki pa so imeli svoje, avtorske pesmi. Zelo malo je bilo v bistvu bendov, ki so igrali svojo, avtorsko glasbo. Zavedati se moramo, da je bilo takrat vse bolj razdrobljeno, predvsem mislim tukaj na neko t.i. »progresivo« in »komercialo«. »Komerciale« je bilo malo več, »progresive« pa precej manj. Dober primer »progresive« so Kameleoni, ki so tukaj veliko nastopali. Še sam Paul McCartney jih je baje šel pogledat v Milano, oni so bili recimo en vrhunski primer, kaj se je dogajalo takrat na glasbeni sceni.

2. Kakšna je bila dostopnost do glasbenih nosilcev- plošč in kaset, kasneje cd-jev? So obstajale specializirane prodajalne?

Prodajalne so bile večinoma v italijanski Gorici, tukaj kar je bilo zanimivega so bile mogoče dve polici v Železnini v Novi Gorici. Tam sem sicer kupil samo dve plošči, The Beatles in The Rolling Stones. Večinoma so prodajali izdaje založbe Jugoton, ne vem pa zakaj ravno v Železnini. V sedemdesetih je bila to edina taka prodajalna, da so imeli vsaj nekaj malega izbire. Drugo si moral iti do Gorice v Italijo, tam je bila Štanda (Standa), ki je imela večjo izbiro.

3. Ste velikokrat odšli v tujino po glasbene nosilce? Kam ste hodili v Trst, Gorico? Je bila scena tam dosti bolj razvita? Kakšna je bila ponudba v tujini v primerjavi z domačo?

V Italijo ja, smo imeli »propusnice« in smo lahko šli čez brez problema. Največ sem šel do stare Gorice, tam je bilo več podajalen, kot je na primer Štanda, ki sem jo že omenil. Zraven je bila še, mislim da se je imenovala Fototehnika, kamor so imeli prav tako police s ploščami. V Fototehniko se je pa dobilo ogromno materiala, oni so imeli res veliko in vsaj zame, tudi ta pravo. Štanda je imela bolj komercialo npr. Donna Summer, Elton Jhon itd., če si pa hotu kaj bolj specialnega, si šel v Fototehniko. Če pa še tam nisi dobil, smo imeli veze z Anglijo, mislim da so se imenovali Tendis records. Tendis records so bili prvi, ki so prišli k nam in imeli katalog z imeni izvajalcev in njihovimi ploščami, kjer si potem naročil. Dlje v Italijo pa nisem hodil, ne vem v Trst, Udine na primer. Vem, da se je dosti hodilo, jaz osebno pač nisem, verjetno bolj Koprčani, ker jim je bil Trst bliže.

4. Kakšne glasbene skupine oz. žanre se je dobilo pri nas in katerih ne? Kako je bilo z alternativno glasbo, neznanimi izvajalci?

Mislím, da tukaj v Jugoslaviji ni manjkalo nič, vsaj kar je bilo bolj »mainstream«, ni bil tak problem prídrt do tistih plošč, ki so te zanimale. Sicer jaz se na »mainstream« ne spoznam najbolj, ker so me od nekđaj bolj zanimali alternativni bendi. Scena in koncerti so bili v Udinah kar si hotu, v Ljubljani tudi, celo Frank Zappa je igral v Hali Tivoli. Ni bilo prav toliko zaprto kot v ruskem socializmu, je bila vseeno dosti razvita scena. So določeni primeri, ko je oblast posegla na sceno npr. Buldožerjem so prvi koncert prepovedali, ker se je nekdo ustrašil kaj bo. Bili so neki kao disco ob vikendih, bili so tudi koncerti. Vendar se je bolj kot tukaj na Primorskem, dogajalo v Ljubljani.

Založbe pa so bile Jugoton, RTB in Helidon, ti so veliko proizvajali, vendar ne pa prav vsega, ker niti niso imeli dovoljena za karkoli izdajat, kar je bilo licenčnih izdaj iz tujine in še to so se osredotočali bolj v »mainstream«. So imeli Buldožerji velike probleme za izdat ploščo, ker so bili preveč »alter«, drugačni. Polena so jim metali pod noge, dokler jih sam Tito ni pohvalil, potem so imeli bolj odprto pot.

5. Česa je po vašem mnenju najbolj manjkalo v Jugoslaviji kar se glasbe in glasbenih nosilcev tiče? Kakšnih alternativnih bendov, drugačne glasbe ali je tudi iz »mainstream« svetovne glasbe manjkala izbira?

Jaz sem od nekđaj poslušal bolj »alter« muziko, hotel sem poslušati glasbo, ki je bila drugačna, pri nas pa se tega sploh ni dobilo. Do nekíh določenih let, osemdeseta in kasneje, ko se je odvrtilo v drugo smer in so zaštekali, da bi bila tudi alternativa dobra za prodat. Nisem pa imel večjih problemov za dobit glasbo, ki me je zanimala, Fototehika je imela skoraj vse na zalogi. Imela je take bende, ki jih sploh ne dobiš več, niti danes na internetu. Če pa Fototehika ni imela, potem sem naročil preko Tendis Records.

6. Kaj pa primerjava v cenah? So bile cene konkurenčne s tistimi iz Italije? Kaj pa sama kvaliteta plošč?

Cene so bile nižje v Jugoslaviji v primerjavi z Italijo, točnih cen se ne spomnim, je pa bilo v Italiji nekje okrog 10.000 lir na ploščo. Cena je bil več ali manj ista za vse plate, lahko so se malo razlikovale ni bilo pa nekíh večjih razlik. Tudi preko Tendis Record niso bile cene dosti dražje, približno kot povsod drugje. Se pa ne spomnim več točno, kako je ta

transakcija s Tendisom potekala ali smo plačali po prevzetju ali prej. Plošče v Italiji so bile boljše kvalitete kot naše kopije, ki so bile slabe, produkcija in platnice so bile grozne..

7. Ste večino svojih plošč kupili pri nas ali v Italiji?

Pri nas v Novi Gorici, sem kupil zelo malo plošč, večino v Italiji ali pa uvožene z Anglije. Italija je bila založena in zelo ažurna, plošče so prišle v trgovino takoj po izdaji. Kar pa nisi dobil v Italiji, si dobil na Tendis Records.

8. Je bilo težko prenesti plošče čez mejo? Kam ste jih skrili?

Je bilo nekaj t.i. »šverca«, nekaj pa tudi legalno čez, pač kar se je dalo. Preko Tendis Records si smel kupit dve plošči maksimalno, kajti drugače je carina zaplenila. »Švercal« si lahko s Fototehniko in Štande, preko Tendisa pa ni bilo mogoče.

V bistvu za dve plošči, ti itak noben na carini ni nič rekel. Bolj smo se bali kaj bo, če nas dobijo, čeprav najhujše bi bilo, da bi pač plačali carino. Bali smo se, da nam ne bojo pustili nest stvari čez. Tudi gramofone smo imeli dobre, uvožene iz Italije. Gramofonov nismo »švercali«, dosti se jih je kupilo tudi tukaj iz druge roke.

9. Ste mogoče plošče potem prodajali naprej npr. prijateljem? Ste si posojali med prijatelji ali izmenjevali? So hodili prijatelji k vam domov poslušat določene plošče?

Plošče smo si veliko posojali, smo se tudi dobili in plošče poslušali, predvsem pri meni doma, ker sem imel zelo dobro opremo in je bilo slišat čez celo ulico. Kasneje smo se dobili v CRMK-ju. Prijatelj je imel »kolutar« in si je snemal, kar si je lahko. Dostikrat je bilo tudi, da ti je prijatelj posodil eno ploščo, ti je bila odlična in si jo šel potem kupit naslednji dan v Fototehniko. Vedno si kupil najprej eno »plato«, šele kasneje si počasi kupil celo diskografijo. Če kdo ni imel denarja je probu kaj ukrast, samo ponavadi si nismo upali. Kaj vse smo mi počeli, da smo prišli do dobre muzike.

10. Kako je bilo s kasetami kasneje? Kakšne so bile cenovne razlike med ploščo in kaseto? Kaj pa v kvaliteti zvoka?

Kasete so bile potem že smrt te scene, vsaj po mojem mnenju. Moral si presnemavat, zdržale niso dolgo in zvok je bil slabši. Samo bolj praktične so bile. Je kar ubila kaseto to sceno s ploščami. Presnemavali smo kar veliko s plošč na kasete, kupovali nismo veliko, npr. Doorse sem spoznal zaradi presnete kasete. Po mojem je plošča še vedno plošča in zveni boljše, tudi čas si moraš vzeti za jo poslušati, je bolj doživetje.

11. Ste več kaset kupili ali zaradi dostopne tehnologije raje presneli?

Kupoval jih nisem, če že, sem si raje presnel. Dalo se je vse presnet, imeti si moral samo mikrofon, dva kabla noter in kmalu si imel narejeno kaseto, vendar ni bila dobra kvaliteta.

12. Ali ste kdaj posneli pesmi, oddaje neposredno z radijskega programa?

Ne z radia nisem nikoli snemal, sem pa veliko poslušal. Najprej je bil popularen Radio Luxemburg, oni so vrteli komade, ki so prišli na novo ven. Bile pa so tudi nekakšne piratske postaje, se sicer ne spomnim imena. Barka je bila sredi oceana in oni so predvajali muziko, verjetno iz Anglije, za namene promocije določenih bendov. Pri nas ni noben radio predvajal take muzike, razen kasneje Radio Študent. Počasi so se začele razne oddaje, za eno uro so vrteli najnovejši rock ali pa kaj podobnega. Drugo je bilo bolj na skrito, po mojem niti ne zaradi komunizma, ampak bolj zaradi ljudi, ki niso imeli razumevanja za drugačno »alter« glasbo.

13. Katera je najbolj dragocena plošča v vaši zbirki? Če pomislite za nazaj katero ploščo so vam drugi najbolj zavidali?

Imel sem zbirko 200 plošč, sem pa imel marsikaj od Pink Floyd do Tangerine Man. Vendar sem vse prodal, v nekem čudnem spletu okoliščin in potem sem izgubil veselje, da bi ponovno začel zbirati. Sedaj si zavrtim kar preko interneta ali na cd-ju, mp3-ju.

Priloga B: Intervju 2

1. Kakšna je bila slovenska glasbena scena v socializmu?

Odvisno kdaj in kje, po večini je bila dobra scena, je dobro laufalo. Glede koncertov pa, so bili zelo dobri koncerti, tudi tukaj pri nas v Hali Tivoli. John Mayall, Frank Zappa, Rory Galager, dobri koncerti za tiste čase, sploh ne moreš verjet. Dobrih koncertov s tuje klubske scene, teh malih bendov, je mogoče malo manjkalo. Kar se pa teh velikih imen tiče je bilo vse, še bolj kot je sedaj.

Kasneje so bile tudi Križanke, Druga godba in Novi rock. Na koncerte pa smo hodili tudi v tujino, Italija ali celo Nemčija. Prvi koncert tako bolj daleč, sem leta 67 odšel na Boba Dylana v Nürnberg. Razprodana sta bila dva avtobusa iz Ljubljane, karta je bila nekje 125 dinarjev skupaj z prevozom.

2. Kakšna je bila dostopnost do glasbenih nosilcev- plošč in kaset, kasneje cd-jev? So obstajale specializirane prodajalne?

V Gorici si imel Trgovsko hišo, drugega mislim, da prav v Novi Gorici ni bilo. Trgovska je bila kar dobro založena. Moram pa povedati, da sem bil zelo zadovoljen, ko je Jernej Junk v 70ih letih v Maximarketu spodaj odprl, ne vem točno kako se je prodajalna klicala, Ploščarna ali nekaj takega. Ni bila prav velika prodajalna, vendar je imela izjemno izbiro, kot so jo imeli verjetno v Londonu ali pa v Ameriki. Bolje je imel založeno kakor tukaj v Gorici, odlična izbira in jaz sem tam pri njemu veliko kupoval. Še sedaj se spomnim prav prvič, ko sem kupil pri njemu, smo šli na pohod ob žici. Mene itak pohod ni zanimal, sem bil vsako leto in sem že poznal traso z zavezanimi očmi. Potem sem izvedel, da se je ta trgovina odprla, mislim da je bilo ravno leta 70. S kolegom sva zavila noter, on je držal plošče in jaz sem mu samo nalagal. Skoraj ni mogel držat, toliko plošč sem izvlekel iz tistih polic, še denarja sem imel premalo in mi je moral potem kolega posoditi. Potem pa je ta trgovina postala čisto komercialna, lahko da jo je prodal ali oddal komu v najem, ne vem več točno. Veliko let pa je bila izjemno dobro založena, kasnejša leta pa so se prodajalne itak začele odpirat povsod.

Muzika mi je bila pa od nekdaj všeč, moj brat je takrat v 60ih poslušal Radio Luxemburg in jaz sem to z njim poslušal. Moja prva plošča, ki sem jo kupil, nisem niti imel še gramofona, sva bila z mamo tukaj v Novi Gorici v Trgovski in sem kupil Kameleone singelco: Sijaj izgubljene ljubavi. Mama itak ni vedela kaj je to in potem smo šli en dan v Italijo, da si bom kupil še gramofon in sem si kupil »mangiadischi«. To je taka naprava za singelce, vstaviš jih noter, je prenosna in še radio ima celo zraven .

Ja z »mangiadischi« sem imel fore potem pri vojakih, ko sem po začetnem izobraževanju zaprosil, da grem domov za nekaj časa in sem vzela s sabo »mangiadischi« in singelce, kar sem jih imel. In en Dalmatinec, kolega je na zvočnik za hec napisal CIA, kar z navadnim svinčnikom. Potem je to videl naš glavni oficir: »Šta je ovo? Ovo je vohunska naprava! Bičeš pred vojni sud!« Komaj sem ga prepričal, da temu ni tako, več mesecev sem ga prepričeval potem pa, ko sem šel domov je hotel on ta »mangiadischi« kupiti.

3. Ste velikokrat odšli v tujino po glasbene nosilce? Kam ste hodili v Trst, Gorico? Je bila scena tam dosti bolj razvita? Kakšna je bila ponudba v tujini v primerjavi z domačo?

V Gorici si imel več prodajalen s ploščami, bila je najprej Diskoteka in potem se je pojavil še Old Swan. To trgovino sta imela dva Armenca, ki sta imela vse in če česa nisi dobil, si lahko pri njih naročil plato, kar je bila noviteta na tem prostoru. Si šel v trgovino si rekel, rabim ta in ta album, on je naročil in čez določen čas si šel nazaj iskat. Je dobro funkcioniralo po tem

principu. Je pa imel že tako zelo dobro založeno trgovino tudi z novitetami, »alter« in novim valom, kar ti je padlo na pamet.

4. Kakšne glasbene skupine oz. žanre se je dobilo pri nas in katerih ne? Kako je bilo z alternativno glasbo, neznanimi izvajalci?

Te gramofonske hiše v jugi, so kar sledile svetovnim tokom, samo niso pa imele čisto vsega. Dobil si zelo presenetljive izdaje, ni bilo pa vsake majhne reči, ki je obstajala drugje. Ni bilo vsega, si pa dobil kdaj kakšno takšno izdajo, da nisi mogu verjet, da je izšla tukaj. V Ljubljani sem kupil recimo Joni Mitchell, ki se je ni dobilo niti v Italiji.

Rekel bi, da so ti uredniki, ki so o tem odločali imeli kar široko znanje. V kolikor jim je bilo omogočeno so tudi to nabavili in če si slučajno šel tukaj v Trgovsko hišo si opazil, da kar sledijo svetovnim trendom. Recimo, ko sem iskal »singelco«, to velja za 80ta leta, od Idolov je nikjer nisem izbrskal ven. Dokler se nisem usedel na avtobus, ker mi je prodajalka v Trgovski rekla, da jo verjetno imajo v Tolminu. Dejansko sem jo dobil tam v neki prodajalni pod Alpkomercom, vse se je dalo dobit, če si se potrudil.

5. Česa je po vašem mnenju najbolj manjkalo v Jugoslaviji kar se glasbe in glasbenih nosilcev tiče? Kakšnih alternativnih bendov, drugačne glasbe ali je tudi iz »mainstream« svetovne glasbe manjkala izbira?

Plošče so izhajale ažurno, ni bilo veliko časovnega zamika s tujino. Pri nas je bil po moje Jugoton še najbolj napreden. Največji problem pri meni je bil, informacijska družba je bila takšna, kot je bila. Uglavnem težko se je prišlo do informacij o novih izdajah, največ sem prebiral npr. Mladino, kjer so bile recenzije: Tolpa bumov in toliko sem zaupal tem recenzijam, da sem dosti plat kupil brez da bi ene pesmi slišal.

6. Kaj pa primerjava v cenah? So bile cene konkurenčne s tistimi iz Italije?

Cenovno, meni je bilo vseeno, če nisem imel denarja sem si sposodil ali preložil nakup za naslednjič. Mislim pa, da so bile neke razlike med Italijo in Jugoslavijo, v Italiji so bile plošče dražje, točnih cen se sicer ne spomnim.

7. Ste večino svojih plošč kupili pri nas ali v Italiji?

Ma mislim da pol-pol, verjetno tudi zato, ker sem veliko poslušal tudi naših jugoslovanskih skupin. V Italijo sem šel kupiti stvari, ki jih tukaj ni bilo.

Na podlagi zapisov oz recenzij v Mladini sem dvakrat na mesec napravil spisek plošč in šel v Old Swan. Pokazal sem prodajalcu, ki dejansko ni nič poznal, ampak ni kompliciral in je

naročil vse, malo iz Anglije malo pa iz Amerike. Potem sem čez ene dva ali tri tedne šel to iskat, ponavadi je bil cel navdušen, ker je tudi sam potem poslušal to kar smo naročili.

8. Je bilo težko prenesti plošče čez mejo? Kam ste jih skrili?

Kdaj se je najdu kakšen carinik, ki ti je kaj zatežil, več ali manj je šlo brez problemov. Si ga vprašal koliko je igrala Crvena zvezda, pa je pozabil kaj te je vprašal. Itak niso vedeli kaj neseš, s ploščami nisem nikoli imel problemov. Problem je bil nest večjo vsoto denarja v Italijo, kot pa prineset nazaj dosti materiala. Ker so bile neke omejitve glede prenesene vsote čez mejo.

Kasnej sem imel cele probleme na carini v Rožni Dolini, ko sem kupil Phillips, takšna kompaktna naprava vse v enem in dva zvočnika- high fidelity, za tiste čase je bila precej nova in napredna. Prideva na carino z bratom, takrat so bile neke procedure na meji, najprej si mogu na carini overit, potem si dobil tisto italijansko ivo nazaj in potem si pri nas plačal carino normalno. In v Rožni dolini en carinik ni hotel verjet, da ta zadeva stane 900.000 lir. In je težil od devetih zjutraj do ene ali dveh popoldne, dokler ni prišla izmena. Smo mu pokazali račun in nas ni hotel spustit naprej, potem je prišel nek Slovenec v popoldanski izmeni in ni bilo problemov, ker je verjetno bolj poznal zadeve. Uglavnem no, jaz nisem nikoli švercal čez.

9. Ste mogoče plošče potem prodajali naprej npr. prijateljem? Ste si posojali med prijatelji ali izmenjevali? So hodili prijatelji k vam domov poslušat določene plošče?

Presnel pa sem večino za moje prijatelje, ker oni niso imeli takšne zbirke in smo me prosili naj jim presnamem. Drugače sam pa kupoval LP-je in da sem svoje LP-je pustil bolj ohranjene, sem jih presnel na kolutni magnetofon. To je taka velika naprava, s katero lahko na trak nasnameš tudi za več ur materiala, mislim da tudi za 6 ur, odvisno od hitrosti katero si izbral. Da nisem tolko vrtel plošče na gramofonu, sem malo pazil na njih in izbral raje to taktiko. Kasneje, ko smo delali koncerte smo jih s tem magnetofonom snemali in podobno.

10. Kako je bilo s kasetami kasneje? Kakšne so bile cenovne razlike med ploščo in kaseto? Kaj pa v kvaliteti zvoka?

V glavnem sem se izogibal kasetam ker meni ni bilo isto, imel sem kasete, veliko sem jih tudi presnel, ker sem imel kasetar. Kasete je bila bolj razširjena kasneje, tudi v avtu si lahko imel, je bolj praktična. Raje sem si kupil walkman, da ko sem šel v Ljubljano sem poslušal Radio študent in Val 202 in tam dobil informacije o kakšnih novih izdajah.

11. Ste več kaset kupili ali zaradi dostopne tehnologije raje presneli?

Mislil, da sem jih več presnel, vsaj za v avto. Drugače sem pa bolj plošče snemal na magnetni kolutar, da sem jih malo prišparal.

12. Ali ste kdaj posneli pesmi, oddaje neposredno z radijskega programa? Kakšne programe ste poslušali naše ali italijanske?

Italijanskih radijskih programov nisem poslušal, lahko da so bili zelo kvalitetni, samo osebno jih nisem nekaj poslušal. Sem slišal, da so bili v Bolognii neki lokalni radii, ki so bolj ažurno vretli glasbo in osveščali mladino, samo tukaj Gorica in meja nisem nikoli zasledil. Je pa bil potem v 80ih letih Val 202, tam so imeli oddaje Dragan Bulič in Igor Vidmar npr. Stare čipke in punk, odlična oddaja. Radio študent pa je imel ob sobotah eno urno oddajo, ki sem ji rad prisluhnil, pa Brane Rončelj za jazz. Na teh postajah sem imel priliko slišat in spoznat kaj novega, včasih še zapisat nisem znal kakšnega imena pravilno, da bi nabavil v Old Swanu. Potem sem nekaj približno napisal, vendar je ta prodajalec vedno izbrskal ven. Nisem pa snemal oddaj z radia, sem imel walkman in direkt poslušal radijske oddaje.

13. Ali imate še vedno shranjene te plošče in kasete? Ste jih morda prodali?

Imel sem imel ene 1500 vinilk, cela omara in to sem potem po malem prodal. Trenutno jih imam še ene 60, ki mi največ pomenijo. Sem pa potem vse kar sem prodal, kupil nazaj ampak na CD-jih. Vem, da je dosti boljše poslušat na vinilu, to je defakto, samo moraš imet prostor. Imam še vedno gramofon, vendar sem več ali manj prešaltal na CD-je, tega mp3-ja pa ne uporabljam. Si zavrtim vinil ali cd in na slušalke, da se popolnoma odrežem od sveta.

14. Katera je najbolj dragocena plošča v vaši zbirki? Če pomislite za nazaj katero ploščo so vam drugi najbolj zavidali?

Imel sem na primer ploščo od Leadbelly vendar, tako zgodovinsko nisem vedu, koliko je kaj vredno, meni je bilo važno, da imam v zbirki. Mono izvedba Leadbelly, »singelca« mislim, da sem jo pri nas kupil in mi je prav žal, ker me je potem eden prepričal, da sem jo prodal, pa ne da bi hotu z njo nekaj zaslužit, žal mi je ker je nimam več v zbirki. Recimo Scream sem prodal vinil in to dobro prodal, samo potem mi je bilo žal, ker se jih sploh ne dobi več niti na CD-ju ne.

Priloga C: Intervju 3

1. Kakšna je bila slovenska glasbena scena v socializmu?

Pri nas je bila scena dosti bolj razvita v Ljubljani, kot tukaj v Gorici. V naših koncih sta bila CRMK in Strelišče, ta dva placa sta naše bende dobro pokrila. Potem pozna 80. je bilo dosti koncertov tudi od tujih bendov. »Alter« scena je bila kar solidno pokrita v Novi Gorici, tako kot drugje v Sloveniji. Mislim, da je dosti bolj laufala scena takrat, kot laufa sedaj. Zanimiva so bila tudi dogajanja takoj čez mejo, najbolj zanimivi so bili Dead Kenedys v Gorici leta 81. Sam sem pa najprej poslušal, recimo temu težki rock in zelo rad sem imel t.i. »synfo rock«, pa Led Zeppelin itd. Kasneje, ko sem šel v Ljubljano se mi je zadeva obrnila v pank in neko »novovalovsko« sceno.

2. Kakšna je bila dostopnost do glasbenih nosilcev- plošč in kaset, kasneje cd-jev? So obstajale specializirane prodajalne?

V italijanski Gorici je bilo veliko trgovin s ploščami, vsaj ene tri ali celo štiri. V Novi Gorici, pa je bila samo ena trgovina in sicer v Trgovski hiši. Štos je bil, da je bila Trgovska relativno dobro založena, ne morem reči, da je bila ne vem kaj, samo dejansko ni bilo slabo. Hitro so se začele, potem v 80ih, odpirat tudi druge trgovine, npr. Rock`n`roll tam v Nebotičniku. Prva reč, ki sem si jo kupil pri 15ih, pustimo kar sem našel in poslušal od drugih, prva reč ki sem jo šel v Trgovsko kupit, je bila »vinilka« od Smak: Crna dama.

3. Ste velikokrat odšli v tujino po glasbene nosilce? Kam ste hodili v Trst, Gorico? Je bila scena tam dosti bolj razvita? Kakšna je bila ponudba v tujini v primerjavi z domačo?

Prednost nas Goričanov je bila, da smo živeli tukaj ob meji in je funkcionirala v Stari Gorici najprej Diskoteka, kasneje je bil Radio Gorizia Uno, potem pa se je pojavil še Old Swan. Jaz sem največ kupoval pri Old Swan, kjer se je dalo plošče tudi naročat, če jih slučajno niso imeli na zalogi. Je za tisti čas zelo dobro funkcioniralo, si moral pač počakat dva tedna ali pa še kaj več. Največ sem hodil v Gorico, ker je bila najbolj blizu, v Trst niti ne, ker se je v Gorici dobilo vse, drugače si pa v Old Swan-u naročil.

4. Kakšne glasbene skupine oz. žanre se je dobilo pri nas in katerih ne? Kako je bilo z alternativno glasbo, neznanimi izvajalci? Česa je po vašem mnenju najbolj manjkalo v Jugoslaviji kar se glasbe in glasbenih nosilcev tiče? Kakšnih alternativnih bendov, drugačne glasbe ali je tudi iz »mainstream« svetovne glasbe manjkala izbira?

Alternativa je bila tudi pri nas dobro založena, recimo Gang of four: Solid gold plošča je izšla preko Jugotona skoraj istočasno kot pri založbi v Angliji. Jugoton, RTB založbe so imele tudi neke dobre izdaje. Kasneje so se pojavile te majhne založbe, pri nas zanimiva je bila Dokumentarna, prva taka majhna slovenska založba, ki je izdala na primer Gastarbeiterse.

Jugoton je recimo izdal vse plošče od skupine Clash, vem ker imam vse še doma in je kupljeno v Jugoslaviji. Izšle so tudi zelo hitro po tujini, par dni kasneje. Imaš pa bende, recimo Sex Pistols, ki nikoli niso izšli v Jugoslaviji. Informacije o ploščah so bile drugačne kot danes, zame je bil zelo pomemben Đubox, srbska revija, ki se jo sedaj dobi tudi na spletu na strani Popbox. Džubox je bil zelo pomemben za informacije, dobro raziskano, dobro napisano in kompleksno. Kasneje so izhajale tudi druge revije npr. Ritam. V tisku sem raziskal kaj me zanima in potem šel naročit v Old Swan.

5. Kaj pa primerjava v cenah? So bile cene konkurenčne s tistimi iz Italije? Kaj pa v sami kvaliteti izdaje?

Cenovno so bile plošče tukaj ugodnejše, bistveno so bile cenejše, približno dvakrat dražja je bila plošča v Italiji kot v Sloveniji. Odvisno kaj si kupil seveda, tukaj so bile plošče skoraj uniformirane po ceni, tam so se pa razlikovale. Pri nas je bila cena, na nekaterih ploščah imam še vedno ceno gor, 7100 din. Oblika pa je bila boljša v Italiji, mislim tisk. Zamaknjene barve in podobne reči so bile pri naših ploščah. V Jugoslaviji je bila plošča v kartonu in nato znotraj kartona sama plošča v celofanu. V Italiji pa v papirju, potem papir pa je bil oblečen v celofan. Praviloma vendar ne vse.

6. Ste večino svojih plošč kupili pri nas ali v Italiji?

Zelo različno, mislim da imam približno 60 procentov italijanskih in 40 procentov jugoslovanskih plošč. Poslušal sem namreč tudi veliko slovenskih in jugoslovanskih bendov. So pa bile potem finte, ko sem odšel kam po svetu, sem vedno prišel domov s paketom plat. Imam »plate« z Japonske, Anglije, Finske, tudi z Rusije, čeprav tam sem kupil bolj za foro, oni so imeli bolj slabe izdaje, slabo kvaliteto.

7. Je bilo težko prenesti plošče čez mejo? Kam ste jih skrili?

Z vinilom nikoli sem imel problemov, s keramičnimi ploščicami ali pa s čevlji je bilo več težav. Vinil pa mi nikoli ni delal problemov. Po mojem niti niso vedli koliko so kaj vredne, tako da se je dalo z lahkoto prenest čez. Nikoli nisem skrival, sem vedno šel normalno z vrečko v roki mimo. Vedno sem šel s toliko denarja, da sem vedu, da bom lahko kupil dve

plošči. Je pa bilo to tako, ko sem na začetku šel kupovat plošče, nisem točno vedel kaj bom kupil. Ker še sedaj se spomnim, da sem isti dan kupil Absolutely Live od The Doors in Stupidity od Dr. Feelgood.

Največji problem sem imel na carini, ubistvu že v 90ih v Sloveniji, ko smo šli na Bomex ali na en podoben glasbeni festival. In sem hodil po štantih in tam so mi dali zastonj cd-je in kasete, in na koncu sem imel ene 300 kosov vsega skupaj. Ko smo prišli na mejo smo rekli, da imamo nekaj vzorcev s festivala in potem nam je carinik ukazal dat vse ven. Ker smo bili v skupini je bilo na mizi ene 1000 cd-jev in kaset. Eno uro smo se morali nekaj izgovarjat, da so nas spustili naprej. Odvisno je bilo koga si dobil na carini, tisti z malo glasbenega znanja niso komplicirali.

8. Ste mogoče plošče potem prodajali naprej npr. prijateljem? Ste si posojali med prijatelji ali izmenjevali? So hodili prijatelji k vam domov poslušat določene plošče?

Ko sem hodil še na gimnazijo je bilo nekaj ljudi, ki so preprodajali plate. Na zidu si imel vsake toliko kakšen list s spiskom plat, ki se jih je prodajalo. Sem tudi kupil nekaj plošč tako, druge roke. Free Willing od Boba Dylana na primer vem, da sem kupil na ta način, spomnim se tudi, kdo mi jo je prodal. Klapa, ki smo bili skupaj smo se zmenili, ti si kupi to plato, js tisto plato potem smo si malo zamenjali, vsak svoje presneli in si imel vse.

9. Kako je bilo s kasetami kasneje? Kakšne so bile cenovne razlike med ploščo in kaseto? Kaj pa v kvaliteti zvoka?

Kasete, kasneje sem jaz, skoraj enakovredno kot LP kupoval. Raje sem na plošči kupil, vendar če ni bilo na plošči, sem kupil kaseto. Druga varianta pa je bila, da se je veliko snemalo oziroma presnemavalo. V razmerju koliko sem imel muzike na LP in koliko na kasetah, bi celo reku, da je bilo 2:1 v prid kaset, ker smo zelo pazili kaj smo kupovali. So pa bile stvari, ki so bile zelo ključne, da smo hoteli vsi imet ploščo, Bauhaus recimo.

Dosti materiala se je dobilo samo na kasetah, reški punkerji LP-jev sploh niso izdajali. Demolition group in Gastajbaiters si dobil samo na kaseti. Potem kasneje je šele izšlo na vinilu. Tudi prvi material od skupine Niet se je dobilo samo na kasetah.

10. Ste več kaset kupili ali zaradi dostopne tehnologije raje presneli?

Glej, ljudje, ki kupujejo plošče so različni, eni smo kupovali zaradi glasbe, eni pa kupujejo zaradi kvalitete posnetka. Meni je bila bolj pomembna muzika, da sem poslušal nekega izvajalca, ne pa kako je bilo posneto. Mi je bilo všeč, da je bilo dobro posneto, ni pa bilo to v

prvem planu pri odločitvi za nakup. Nikoli nisem kupil plošče samo zato, ker mi je nekdo rekel, da je vrhunsko posneta. Kar hočem reči je, da meni je bilo vseeno ali je bila plata presneta, ali kupljena, če mi je bil izvajalec všeč. Sem presnel in sem kupil, kakor je naneslo.

11. Ali ste kdaj posneli pesmi, oddaje neposredno z radijskega programa?

To niti ne, sem pa veliko poslušal radie, predvsem Radio Študent. Če mi je bilo nekaj zanimivo, sem si napisal ime izvajalca in šel potem kupit celo ploščo. Vsaj približno si preko radio izvedel za kaj se gre in potem kupil. Dosti težje je bilo stvari slišati kakor danes, na primer dosti sem recimo prebral od The Human League, vendar jih nikjer niso vrteli. Potem, ko sem plato kupil, sem jo mogoče dvakrat dal čez, ker mi nikakor ni potegnila.

12. Ali imate še vedno shranjene te plošče in kasete? Ste jih morda prodali? Katera je najbolj dragocena plošča v vaši zbirki? Če pomislite za nazaj katero ploščo so vam drugi najbolj zavidali?

V zbirki imam približno 1000 vinilnih plošč, večino imam pri starših, ker jih tukaj v stanovanju nimam kje imet. Imam pa gramofon in potem te plošče krožijo od mene h staršem in nazaj. Imam veliko več CD-jev kot »vinilk«, poslušam pa tudi na mp3 formatu, ker je bolj praktično. Dejstvo pa je, da mp3 je zelo vprašljiva kvaliteta.

Nisem pa nikoli preverjal cene oz. vrednosti teh plošč, ker me to ne zanima, ker jih nimam namena prodat. Sem pa zadnjič recimo izvedel, da je od Paraf plošča vredna okoli 200€, ker se težko dobi. Odvisno je tudi od izdaj in ponatisov, odvisno tudi od zbiratelja. Ena taka plata, ki jo imam in je zelo iskana, je bootleg od Franka Zappe: Volare, ima bel ovitek brez napisa in notranja etiketa je tudi bela. Ta vem, da je vredna, ker je redka, sem jo pa čisto slučajno kupil.

Lani sem recimo imel večer vinilk in ko sem pripravljaj plošče, je prišel mimo en Anglež in je najdu jugoslovansko izdajo Toma Jonesa, izdaja je bila Jugoton ali RTB. Rekel mi je, da lahko on v Angliji to ploščo proda za najmanj 200 funtov, vendar ne zaradi muzike ampak zato, ker je jugoslovanska izdaja.

Priloga Č: Intervju 4

1. Kakšna je bila slovenska glasbena scena oz. natančneje scena v Novi Gorici v socializmu?

Scena je bila v bistvu zelo močna. Razdeljena je bila sicer na neko »šminkarijo« in »rockerje«. Takrat ni bilo ločeno, npr. pod »rockerje« so spadali vsi od metal do blues fanov itd. Ni bilo predalčkanja kot je dandanes, mogoče je bil blues razdeljen na podžanre, drugače tisti, ki so poslušali metal, so bili metalci niso bili black metalci, trash metalci itd. Se ni tako ločevalo kot se danes. Šminkerji pa so bili poperji, oz kar smo na splošno rekli komerciala. Pač je bila komerciala in je bila progresiva, kot je psihadelika na primer, takrat se je dogajalo marsikaj. Prvo ploščo sem si kupil, ko sem hodil v četrti razred osnovne šole, tako da takrat se nismo še dobivali, šele kasneje ko je nastala neka klapa smo se bolj družili. Vsak je kupil eno določeno ploščo, potem smo šli h kmetu po liter vina in celo popoldne poslušali plošče. Kasneje pa so bile tudi mladinske sobe za se družiti samo potem, ko sem bil že v srednji šoli ali celo kasneje.

2. Kakšna je bila dostopnost do glasbenih nosilcev- plošč in kaset, kasneje cd-jev? So obstajale specializirane prodajalne?

Kar je Tito odobril, kar je dal žig, da se je lahko poslušalo. Bile so te naše založbe: RTV Ljubljana, pa RTV Beograd, recimo Suzika, Jugoton, pa Helidon je bila tudi naša slovenska založba.

Takrat, ko sem bil mlajši so bile dve prodajalni s ploščami, ena je bila v trgovski hiši, najprej na vrhu, potem pa so jo preselili v klet kjer je bilo več prostora. Nasproti trgovske je bila še ena trgovina kamor so prodajali kristal, tam zraven pa so imeli še eno polico, približno meter plošč. Tudi tam sem kaj kupil, ker so imeli tako, bolj posebno ponudbo. CD- ji so bili šele konec 80ih, bolj že v 90ih. Prvega se je lahko dobilo recimo leta 88, samo niso še bili za široko uporabo, samo sem ter tja si lahko dobil kakšnega. Police so bile recimo polne vinilk in zraven je bilo 5 cd-jev.

3. Ste velikokrat odšli v tujino po glasbene nosilce?

V tujino smo začeli malo kasneje hodit, jaz sem od začetka samo pri nas kupoval, ker v Italiji so bile kar precej dražje plošče. Si nismo mogli privoščiti tega, mislim smo šli pogledat, potem smo brskali tam, smo bili med policami tudi dve ali pa tri ure. Seveda smo samo gledali in potem smo rekli prodajalcu, da trenutno ne bomo kupili nič, da

pridemo drugi teden, naj pospravi te plošče nekam na stran, samo itak nismo prišli, ker nismo imeli denarja.

Bolj kar se je dobilo tukaj pri nas, jaz konkretno sem, ko sem bil mlajši kupil vse tukaj, nisem hodil v tujino. Namesto po sendvič smo odšli raje kupit ploščo v trgovsko hišo. Raje sem bil lačen, če mi je bila neka plošča res zanimiva.

4. Kam ste hodili v Trst, Gorico? Je bila scena tam dosti bolj razvita? Kakšna je bila ponudba v tujini v primerjavi z domačo?

V Gorici je bilo pet ali pa mogoče šest trgovin s ploščami, kasneje ko sem naredil izpit za avto smo hodili tudi v Trst in v Videm recimo kupovat, samo to je bilo kasneje. Recimo do osmega razreda ali pa prvih letnikov srednje šole smo hodili bolj tukaj v Slovenijo in Staro Gorico. V Italiji si dobil skoraj vse, skorajda ni bilo artikla, ki ga ne bi dobil. Bili so tudi zelo aktualni, na primer je bil izid plošče na neki ameriški založbi danes, čez tri dni so ga že imeli v trgovini v Gorici. Dobil si tudi skorajda vse, kar ti je padlo na pamet tudi alternativo, prav vse so imeli tam. Pač tukaj smo imeli srečo, ker si lahko šel peš čez mejo, smo že kot mulci lahko šli, ker se ni bilo treba peljat.

5. Kakšne glasbene skupine oz. žanre se je dobilo pri nas in katerih ne? Kako je bilo z alternativno glasbo, neznanimi izvajalci?

Zelo odvisno od založb, bile so tudi založbe, ki so se samo z alternativo ukvarjale, kot je Vidmarjev ŠKUC npr., on je imel Pankrte in podobne izvajalce čez, pa na primer Borghesio ali pa Laibache. To je bilo kasneje bolj v osemdesetih, ko je bil že punk si dobil več alternative: Šund, idrijske Kuzle recimo. Tuje alternative pa se je dobilo zelo malo si moral koga poznati, da ti je zrihtal iz Italije, če nisi šel sam iskat.

6. Česa je po vašem mnenju najbolj manjkalo v Jugoslaviji kar se glasbe in glasbenih nosilcev tiče? Kakšnih alternativnih bendov, drugačne glasbe ali je tudi iz »mainstream« svetovne glasbe manjkala izbira?

Ta glavno je bilo, tudi iz mainstreama, odvisno kaj razumevaš kot mainstream, zagotovo si dobil na primer Duran Duran, pop-rock je bil, metalske fore, kakšne čudne seveda nisi dobil. Dobil si recimo par plošč od Iron Maiden, par plošč od AC/DC. Samo ne pa vseh, samo tiste, ki so imele dovoljenje, da se lahko izdajo. Ni bilo, da si prišel v trgovino in da si lahko izbiral med petnajstimi ploščami skupine AC/DC, tiste dve si imel na izbiro in to

je bilo to. Glih v tem smo imeli srečo, da smo lahko peš odšli v Italijo pogledat druge plošče.

Problem pri jugoslovanskih ploščah je bil predvsem ovitek, ker so bil zelo slab, dejansko pa je bila sama kvaliteta plošč, ne vem po debelini in materialu boljša kot v Italiji. Tam so imeli neke grozno tanke plošče, kot list papirja, zelo slaba kvaliteta. Pozabiš takšno ploščo malo na soncu se že uniči, so pa bili ovitki dosti boljši, lepši. Pri nas so bile slabše barve, zamaknjen tisk, recimo nisi vedel katera pesem je na vrsti, ker je bilo tako slabo stiskano. So bile po kvaliteti plošč boljše jugoslovanske, bolj debele, trše in veliko bolj odporne.

7. Kaj pa primerjava v cenah? So bile cene konkurenčne s tistimi iz Italije?

Pri nas so bile plošče vsaj pol bolj poceni, tudi več. Vsake toliko je imela trgovina v Italiji en štant, polico posebej in so nalimali posebne etikete gor: »nice price«, te plošče si potem dobil po isti ceni kot pri nas. Problem je bil, ker so bile to plošče, katerih ni noben hotel imet, kar se ni prodalo. Ali pa recimo oddelki s starejšo muziko so bili tudi cenejši. Imeli so prav tak, ne vem kako se reče, brskalnik v trgovini, kamor so dali te etikete »nice price«. Lahko si dobil kaj uporabnega, če si imel srečo samo največkrat ni bilo nič zanimivega za nas. Tako da, v Italijo smo hodili bolj napast oči, dokler nismo imeli denarja nismo dosti kupili, potem pa ja, ko smo enkrat dobili štipendijo, pa ja.

8. Ste večino svojih plošč kupili pri nas ali v Italiji?

Težko rečem, več tujih izidov se je dobilo pri njih, npr. ameriške tudi ne vem, holandske recimo, kar se pri nas ni. Pri nas se je dobilo strogo domače izdaje, nič uvoženo ali od drugih založb npr.

9. Je bilo težko prenesti plošče čez mejo? Kam ste jih skrili?

Dejansko ni bil problem, dve plošče so ti dovolili. Zaradi dveh plošč ti nikoli niso težili, ker je bilo zate, za domačo uporabo. Če si pa imel tri se je že lahko zgodilo, če bil kakšen carinar bolj zatežen si lahko imel probleme, če mu nisi kaj prinesel, na primer 20 dag mortadele. Če te je prijel na piko, ti ni pustil nest čez. Vendar samo dve plošči niso bile nikoli problem, tako da tudi skrivali nismo nikoli, vsaj plošč ne. Meni so samo enkrat, ko sem kupil ploščo pa je bila zaprta v celofanu, ukazali odpreti, da so videli kaj je noter. Mislim, kakor da bi lahko imel noter karkoli drugega. V Italiji si namreč dobil ploščo zavito v najlon tle pri nas, pa so bile plošče samo v kartonu, brez celofana. Problem je bil

verjetno če si nabavil, ne vem deset ali pa petnajst plošč, verjetno nek DJ, ki je odšel v nabavo v Italijo je imel bolj probleme na meji.

10. Ste mogoče plošče potem prodajali naprej npr. prijateljem? Ste si posojali med prijatelji ali izmenjevali? So hodili prijatelji k vam domov poslušat določene plošče?

Sam nikoli nisem prodal plošče, še prav nobene do sedaj nisem prodal. Ja posodil si kakšnemu prijatelju ampak bolj je bila fora, da nisi mogel vsega kupit, kar si želel poslušat. Tako da je eden prijatelj kupil eno ploščo, drugi drugo itd., potem smo se dobili v sobi pri enem doma, in smo skupaj poslušali novo kupljene plošče. Ko smo zvečer odšli domov je vsak pobral svoje, ali pa kar je ostalo, ker kdaj so se plošče tudi razgubile ali zamenjale.

11. Kako je bilo s kasetami kasneje? Kakšne so bile cenovne razlike med ploščo in kaseto? Kaj pa v kvaliteti zvoka?

Kasete nisem kupil skoraj nobene, mogoče eno ali dve za v avto. Kaseto smo ponavadi kupili raje prazno in potem presneli z vinilk. Kasete pri meni ni imela neke vrednosti, je bila majhna in enostavna, za v avto recimo samo ponavadi smo presneli, ne pa kupili. Mi smo bili bolj od vinila, meni je bilo brezveze kupit kaseto, ni bila vredna, ker se mimogrede pretrga ali poškoduje, zamota. S svinčnikom si moral popravljat in z lepilnim trakom, ker se stalno trže, groza.

12. Ste več kaset kupili ali zaradi dostopne tehnologije- radia raje presneli pri prijateljih? Ali ste kdaj posneli pesmi, oddaje neposredno z radijskega programa?

Ko so prišli kasetniki v široko uporabo si posnel doma, ker je bilo zelo enostavno, nismo kupovali. Ja dosti smo posneli tudi direkt z radia, ko si dobil kakšno pesem, ki ti je bila všeč, si posnel na kaseto. V četrkih zvečer se spomnem je bila oddaja ob 11ih zvečer na Radio Gorizia Uno, italijanska, kamor so vrteli bolj heavy metal ali pa hard rock in podobno. Špiker je predstavil celo ploščo in vmes ni nič govoril. Rekel je dober večer, danes bomo predstavili to in to ploščo, je izšla npr. v Ameriki in je velik hit, potem pa je spustil celo ploščo skozi brez prekinitve. In mi smo poslušali kaj bo ter se pripravili že vnaprej in potem snemali, ko se je plošča začela predvajati. Če ti je bila plošča zares všeč, si šel drugi dan kupit svoj izvod v Italijo.

13. Ali imate še vedno shranjene te plošče? Ste jih morda prodali? Katera je najbolj dragocena plošča v vaši zbirki?

Tega ti ne morem povedat. Glej, plošče se dobi od treh evrov pa do recimo dva, tri tisoč evrov, ne bom pa povedal ali imam to ploščo ali ne. Imam pa še celotno zbirko, vse moje plošče. Niti ene katero sem kupil, nisem še prodal. Moja zbirka je tam ene 6000 vinilk. Imam recimo zbirko plošč AC/DC, in sicer čez 100 različnih plošč. Zbiram že od otroštva naprej, tudi stvari, ki jih sploh ne poslušam več imam še zmeraj doma. Nisem nikoli prodal in tudi ne bom.