

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Neven Korda Andrič

Alternativna
kulturna produkcija

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Neven Korda Andrič

Mentor:izr. prof. dr. Mitja Velikonja

Alternativna
kulturna produkcija

Diplomsko delo

Ljubljana, 2008

Alternativna kulturna produkcija

Diplomsko delo se ukvarja s pogoji alternativne kulturne produkcije. Izhaja iz tistih pogledov na družbo, ki poudarjajo obstoj in medsebojno konkurenčnost več dominantnih, podrejenih in nedominantnih kultur. Diploma najprej predstavi pojme, s katerimi je mogoče obravnavati pojav Metelkove predvsem v luči pogojev alternativne kulturne produkcije: alternativa, subkultura, kontrakultura, kulturna politika. Na primeru Metelkove skuša ilustrirati družbeni pojav alternativne scene z delitvami znotraj sodobne alternativne kulture in umetnosti na premici avtonomno–neodvisno; avtentične scena – industrija prostega časa; dominantna kultura (akademski kurikulum, kulturna industrija in nacionalno zgodovino) – kontrakultura (subkulture, posegi umetnikov v družbenost, posegi publike v umetniškost).

Obravnavani so družbeni subjekti na presečišču dominantnih kultur, kulturne industrije, množične kulture, borbe za prostor, borbe za kulturno hegemonijo, pravice do svobodnega ustvarjanja. Vpliv področnih kriterijev javnega financiranja v kulturi na oblikovanje metelkovskih subjektov. S tem se diploma dotika splošnejših problemov upravljanja z javnimi sredstvi v kulturi in na socialnem področju, pa tudi v ekonomski politiki, zaposlovanju ipd.

Ključne besede: Metelkova Mesto, alternativa, kulturna produkcija.

Alternative cultural production

The following thesis studies the conditions in alternative cultural production. Based on a social standpoint that emphasizes the existence and a reciprocal competitiveness of several dominant, subordinate and non-dominant cultures. The thesis opens with an insight into the key concepts through which we can reflect upon the Metelkova phenomenon, chiefly in light of the conditions in alternative culture production: alternative culture, subculture, counter-culture, cultural policy. By studying the instance of Metelkova, we will try to illustrate the social phenomenon of the alternative scene and its divisions within modern alternative culture and art on the relation autonomous–independent; authentic scene–industry of recreational activities; dominant culture (academic curriculum, cultural industry and national history) – counter culture (subcultures, the artist's intervention in the social sphere, the public involvement in the artistic process). We will examine the social subjects on the intersection of dominant cultures, cultural industry, mass culture, the struggle for placement and cultural hegemony, the right to unhindered creativity. The influence that local criteria for public financing in culture has on the formation of Metelkova subjects. As follows, the thesis also addresses larger issues such as public funds management in the cultural and social spheres as well as economic policies, employment etc.

Key words: Metelkova Mesto, alternative, cultural production.

KAZALO

1	UVOD	5
2	METODOLOGIJA	8
2.1	Pojavi in pojmi	9
2.1.1	Alternativa, subkultura	9
2.1.2	Subkulture in družbene skupine	9
2.1.3	Terminološke zagate	11
2.1.4	Kontrakultura	13
2.1.5	Avtentičen program, avtentična kulturna praksa.....	14
2.1.6	Kulturna politika	16
2.1.7	Institucionalno–neinstitucionalno	19
2.1.8	Umetnost	19
2.1.9	Metelkovci.....	22
3	METELKOVA MESTO.....	23
3.1	Mreža za Metelkovo, 1989–1993	24
3.1.1	Od Mirovnega inštituta in Škuca do društva, notranjega razkola in zasedbe	24
3.2	Preskok ograje, 1993–1995	26
3.3	Preskok akcije, 1995–2000.....	32
3.3.1	Dinamika in konec Retine	32
3.3.2	KUD Mreža med leti 1996–99	35
3.3.3	K.A.P.A.	37
3.3.4	Sestava.....	38
3.4	Dekonstrukcija drugačnosti, 2001–2005	39
3.4.1	Klubska scena.....	39
3.4.2	Akademije	41
3.4.3	Kolektiv AC Molotov.....	42
3.4.4	Dekonstrukcija drugačnosti.....	43
3.5	Konstrukcija normalnosti, 2005–2008	44
3.5.1	Potemkinova vas	45
3.5.2	Konstrukcija normalnosti	46
3.5.3	Mala šola	48
3.5.4	Jalla Jalla	50
4	SKLEPNE MISLI.....	54
5	LITERATURA	58

1 UVOD

Globalni procesi v industrijskih družbah v dvajsetem stoletju, posebno v drugi polovici stoletja, so v Ljubljani in Sloveniji na poseben način ustvarili pojav alternativne scene¹. Spremljamo ga lahko od sredine šestdesetih let naprej, in od takrat ima to polje kontinuiteto. Za to nalogo je, bolj kot analiza družbenega pojava alternativne scene v Ljubljani, zanimiva usoda tega pojava na Metelkovi² oziroma oblika, ki jo je ta pojav pridobil z njo.

Metelkova je v celoti delovanja prizorišče alternativne scene v Ljubljani. Ali drugače: ta alternativna scena si uprizarja Metelkovo. Tako se je že v prvih urah zasedbe na Metelkovi začela 'uprizarjati' likovnost, začeli so se 'uprizarjati' koncerti, začelo se je 'uprizarjati' upravljanje (plenumi) ... Takrat in v naslednjih letih so se vsa ta 'uprizarjanja' med seboj prepletala, ustvarjala so družbeno kulturna dejstva, kulturne produkte in procese.

Metelkova je v fizičnem in duhovnem smislu družbeno-kulturni prostor. Zasedajo ga kulturne, politične, socialne in umetniške iniciative. Gledano v celoti je to prostor transpodročnosti. To daje Metelkovi velik potencial in obenem povzroča ovinke na poteh do realizacije zastavljenega.

Metelkova ima tako širši družbeni kontekst in pomen „... simbol državljanske neposlušnosti pri obrambi javne narave mestnih prostorov in v boju proti asocialni dejavnosti kapitala“ (Močnik 2006), kakor tudi notranji družbeni kontekst in pomen „AKC Metelkova Mesto se proizvaja sproti, voljna je učiti se in v nekem precej sofisticiranem smislu je niti ne zanimata preveč niti akademizem niti žur, pač pa vse tisto, kar je vmes ...“ (Zadnikar 2004b). Na Metelkovi so nastali (pravni) subjekti alternativne kulture, ki so novi in niso v (direktni) kontinuiteti s študentskimi

1 Čeprav ima ves čas alternativna scena v Ljubljani vseslovenski karakter, termin 'slovenska alternativna scena' ne obstaja. Ali obstaja družbeni pojav 'slovenska alter scena', tako kot obstaja pojav 'ljubljska alter scena', je zanimivo (in najbrž daljnosežno) vprašanje, ni pa del te naloge.

2 Metelkova je ulica v Ljubljani. Z imenom Metelkova pa se v najširšem smislu označuje območje bivše vojašnice 4. julij, ki je (zdaj) razdeljeno na južni del, kjer so umeščene nacionalne kulturne institucije, in severni del, ki je še vedno nelegalno zaseden. Ponavadi, ko se reče 'Metelkova', se misli na ta severni del. Ta del ima tudi uradno ime Avtonomni kulturni center Metelkova Mesto, krajše Metelkova Mesto, ali, kot rečeno, kar Metelkova. V tej nalogi Metelkova vedno pomeni AKC Metelkova Mesto.

organizacijami, tako zelo pomembnimi za sedemdeseta in osemdeseta leta. Ti subjekti so nastali v novem družbeno-pravnem okviru: zakon o uresničevanju javnega interesa na področju kulture 1994, ki je omogočil zasebne zavode, ki skrbijo za uveljavljanje javnega interesa v kulturi; zakon o društvih iz leta 1996.

Metelkova je nastala iz potreb novonastalega subjekta v mehanizmu javnih sredstev na področju kulture in sociale. Ta večštevilni subjekt – neodvisni producenti – je že bil programsko in izvedbeno oblikovan, za popolno izoblikovanje pa mu je manjkal še zadnji atribut institucije. Manjkal je (in še danes manjka) prostor – javno financiran prostor. Tako je projekt Metelkova od samega začetka bil projekt 'alter Cankarjev dom', skratka Center sodobnih umetnosti. Projekt Mreže za Metelkovo (MzM) je bil že od prazачetkov institucionaliziran proces. Nastal je iz potrebe novega družbenega subjekta v kulturnem aparatu države po prostoru in pogojih produkcije. To ni bil romantičen korak v neznano, temveč borba neodvisnih inštitucij za svoj del pogače nasproti nacionalnim inštitucijam. Šele nedojemljiva samovolja posameznih osebnosti, npr. takratnega župana (predsednik mestne vlade), predsednika mestne skupščine, direktorja mestne uprave, ki so popolnoma mimo svojih funkcij – zasebno podirali Mreži že (bolj ali manj) dodeljenih stavb, je zlomilo neodvisne in njihovo vzorno organizacijo in načrte. Drugi veliki udarec so neodvisni dobili od naslednjega župana, Rupla, ko je (po spet nedoumljivi samovolji) razbil 'board' neodvisnih za organizacijo Evropskega meseca kulture (EMK) leta 1997 in odločanje o programu vrnil v normalne tirnice nacionalnih inštitucij v kulturi. Več o tem glej v Dosje, Evropski mesec kulture (Hren 1996, 1–26) Oboje je na široko odprlo vrata avtonomni praksi na Metelkovi.

Popisal bom ključne dogodke v procesu Metelkove z vidika dveh nasprotujočih si linij – institucionalne in avtonomne. Gre za dve temeljni strukturni poziciji, od katerih se je druga bolj vidno pokazala prav na Metelkovi. Pozornost pa bom posvetil predvsem umetnostnim praksam na Metelkovi in kulturni politiki metelkovcev, ki vključujejo umetniško ustvarjanje kot svoj konstitutivni element. Docela bom zanemaril pomembne akterje celotne slike Metelkove, kot so nova družbena gibanja (homoseksualci, mirovniki ...), socialne centre (npr. YHD), socialno delo (npr. DRPPD) ipd., če ne vstopajo na področje umetniškega ustvarjanja oz. se ga pozitivno ne dotikajo. Ravno tako ne bom obravnaval druge strani – obiskovalcev Metelkove, torej tistih, ki so se

aktivno ali pasivno udeleževali dogajanju na različnih nivojih. Ta v polni meri 'sociološki' pogled zelo presega temo te naloge.

Ustvarjalne prakse na Metelkovi, porajanja novih oblik, večpodročnosti ... S popisom organizacijskih sprememb, dejavnosti oz. njenih nosilcev, načinov financiranja, z beleženjem teh sprememb v času, popisom sprotih tekstov in interpretacij ter z ugotavljanjem, kakšne so vrednote akterjev, naj bi ohranil oz. prispeval k naboru virov, pomembnih za bolj kompleksne raziskave.

Cilji te naloge niso v vsestranski analizi izbranih akterjev, dogodkov in izhodišč družbenega pojava Metelkova bodisi na družbeno kulturni ravni države ali na ravni samega pojava. Cilji so bistveno bolj skromni in veliko manj splošni oziroma objektivni. Povzel in osvetlil bom le ozko izbrane procese in produkte teh procesov, v katerih je vidno zavzemanje za avtonomno kulturno in umetniško prakso. Znotraj tako zastavljenega okvirja me zanimajo institucionalne spremembe na Metelkovi (nastajanje in ugašanje pravnih subjektov, pozicija akterjev na Metelkovi glede na te pravne subjekte), analiza delovanja javnih prostorov, ki so klubi,³ analiza uprizarjanja likovnosti pri ustvarjanju prostora, analiza oz. geneza Teatra Gromki. Naj naštejemo tako selekcionirane akterje (in procese): Mreža za Metelkovo (MzM), zavod Retina, KUD Mreža, Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti, pisarna Razvojnega načrta, dvorana Gala hala, društvo Kapa, klub in društvo Channel Zero, Sestava, Teater Gromki, Galerija Alkatraz, Trg brez zgodovinskega spomina, klub Gromka, klub Menza pri koritu.

3 Vendar sem iz analize izključil klube iz Lovcev in še nekatere druge npr. Mizart, Mariča ipd., predvsem zaradi zmanjševanja obsežnosti naloge in tudi zaradi zožitve teme analize (zumiranja v detajl), kar naj bi pripomoglo jasnosti (ostrini) pogleda oz. zaključkov.

2 METODOLOGIJA

Projekt MzM in izvedba tega na Metelkovi so dobro dokumentirani. Tako so primarni viri obsežni in raznovrstni (npr. zajetna knjiga izvornih dokumentov in medijskih objav *Dosje Metelkova 1990–1996*, kompilacije, kot je *Metamorfoze Agore*, veliko število priložnostnih fotokopiranj ipd). Veliko primarnih virov je že vključenih v publiciranih analizah primera MzM in Metelkova, pri čemer posebej izstopajo dela Bratka Bibiča in Marka Hrena. Teoretske analize družboslovcev (npr. Bratko Bibič, Miha Zadnikar, Rastko Močnik, Borut Brumen ...) so od samih začetkov sprotno spremljale projekt. Odzivnost v medijih je ves čas prav neverjetna, kar kaže na širši družbeni pomen, ki ga imajo dileme ustvarjane na Metelkovi. Produkcija kulturnih izdelkov na Metelkovi je tudi v vseh obdobjih intenzivna in relativno dobro dokumentirana v sprotnih analizah avtorjev. Tudi sočasna video dokumentacija z intervjuji posameznih aktivistov, publike in avtorjev je precej bogata.

Za dopolnitev teh primarnih virov in že publiciranih analiz ter predvsem za osvetlitev posameznih konkretnih procesov in stališč takratnih akterjev, sem imel na voljo strukturirane video intervjuje, ki jih je Sabina Đogić poleti 2004 naredila s ključnimi akterji: Miha Zadnikar (klub Gromka in na splošno pomemben akter MzM od samih začetkov), Nataša Serec (KUD Mreža), Katarina Deskovič in Andrej Sevšek (Gala hala, Kapa), Katarina Mirovič (Strip core). Sam sem poleti 2007 s kratkimi pisnimi intervjuji preveril stališča pri intervjuvancih iz leta 2004 (Nataša Serec, Katarina Deskovič, Katarina Mirovič). Naredil sem tudi več polstrukturiranih intervjujev z nekaterimi akterji, ki jih Sabina ni vključila v svoje intervjuje: z Gogijem (Goran Medjugorac), Morom (Andrej Morovič) in Ivom Podržajem (Menza pri koritu, DZZAČ). Sledili so še kratki intervjuji s kvalificiranimi akterji posameznega obdobja: Samo Ljubešič (Channel Zero 1993–1995), Emir Beširević (K.A.P.A. in Gala hala 1994–2000), Brane Ždralo (Channel Zero 1995–2000), Alenka Pirman (Klub Gromka 2000–2003). Vsi ti intervjuji in pogovori so nastali pomladi in poleti 2007. V zadnjem obdobju, ki ga opisujem (2004–2008), sem uporabil tudi metodo opazovanja z udeležbo. To posledično izhaja iz tega, da imam od jeseni 2004 na Metelkovi atelje in sem od takrat polnopravno udeležen v vseh procesih in formah upravljanja, kot je Forum, javna in interna „mailing lista“, neformalni pogovori z mnogimi subjekti.

2.1 Pojavi in pojmi

2.1.1 Alternativa, subkultura

Metelkova je eden izmed zgodovinskih dosežkov alternativnih družbenih, političnih in kulturnih praks iz osemdesetih let.

(Močnik 2006)

V nekem smislu pojem alternative vendarle ostaja relevanten: kjer komercialno in ideološko obrobne prakse in produkcije ustvarijo lastno distribucijsko mrežo ... Na svojih obrobni pozicijah pa predstavljajo alternativo birokratskim in oligarhičnim mehanizmom posredovanja kulturnih vrednot.

(Lešnik 1984, 428)

Alternativa je širši pojem in pojav od subkulture (o tem bo govor pri opredelitvi družbenega pojava malo pozneje v nalogi). Po drugi strani v tej nalogi uporabljam termin alternativa za označitev konkretnega družbenega pojava v Ljubljani, sledeč uveljavljenemu poimenovanju ljubljanska alternativna scena. Alternativo (v Ljubljani) lahko imamo tudi za ideologijo. To je možno v trenutku, ko se alternativa ob povečanju števila oseb in pravnih subjektov začne cepiti, se notranje bolj kompleksno strukturira in zgradi svoje institucije, upravni aparat, ki je ločen od neposrednih ustvarjalcev. Takrat lahko govorimo o alternativni, kot eni od ideoloških interpretacij stvarnosti. Lahko govorimo o partikularnem interesu, ki je skrit za univerzalnim. (Breznik 2004, 15) Ideologije proizvajajo in vzdržujejo razliko med deklariranim in dejanskim. Ideologije niso laž, ker se vendarle nanašajo na družbeno realnost, čeprav jo pačijo s svojimi (skritimi) interesi. „... ideologije so interesno pogojeni konstrukti realnosti, ki se z uporabo družbene moči uveljavljajo na račun drugih in drugačnih (konkurenčnih) konstruktov.“ (Dragoš in Leskošek 2003, 15) Kar velja v širši družbi, velja tudi v njenih posameznih delih. In aparat alternativne neodvisne scene se obnaša enako kot vsak drug ideološki aparat.

2.1.2 Subkulture in družbene skupine

V članku Poskus definiranja dominantnih in produktivnih modelov kulturnega življenja v Jugoslaviji (Dragičević – Šešić 1985) je avtorica oblikovala pet splošnih kulturnih

modelov. Prva dva sta dominantna kulturna modela, in sicer z vidika ideološke in kulturne sprejemljivosti (za vladajočo kulturno politiko in politiko v pomenu oblasti), ter z vidika razširjenosti oziroma množičnosti. Sledijo še alternativni kulturni modeli, tradicionalni modeli kulturnega življenja, marginalni kulturni modeli.

Primernost tega poskusa definiranja modelov kulturnega življenja je v enakomerni distribuciji vseh generacij skozi vse modele in kulturne preference družbenih skupin, ki ne slonijo pretežno na glasbenih preferencah mladih. Za mojo nalogo je zanimivo avtoričino definiranje alternativnega kulturnega modela. Družbeni pojavi, ki sestavljajo ta model so alternativne subkulture ter na splošno kontrakultura. Deli populacije, ki tvorijo te subkulture so „dijaki, študentje, intelektualci, umetniki in kulturni delavci“. Njihova družbena praksa in oblike simbolnega izražanja se artikulirajo skozi nasprotovanje dominantnim kulturnim modelom. Med subkulture, ki naj bi sodile v ta model, pa avtorica uvršča takratne modne in glasbene subkulture (hipi, rock, pank⁴ ipd. – danes bi lahko dodali flešerji, transerji, hardcorovci ...), intelektualne subkulture (ekološka, mirovna, feministična gibanja ... – danes bi rekli nova družbena gibanja), umetniško-ustvarjalne subkulturne skupine in disidentsko umetniško-intelektualna subkultura. Zlasti zadnji trije tipi subkulturnih skupin pa imajo vse attribute, ki jih Gregor Tomc (1994, 155) pripiše svojemu tretjemu tipu 'mladinskih gibanj', ko združi subkulturo in subpolitiko v kontrakulturo.

Vrednote in dimenzije, ki jih avtorica pripiše intelektualnim, umetniškim in disidentskim subkulturnim skupinam, sem združil v enoten nabor: radikalno zavračanje družbenih vrednot prek teoretičnih debat in drugačnega obnašanja; ustvarjanje lastnih medijev in inštitucij; pogled na človeka, naravo, družbo, smisel življenja oz. dejavnosti kot na organsko celoto političnih, filozofskih, umetniških stališč in prakse; idejna osnova se izraža s filozofskimi in literarnimi teksti sodobnih popularnih avtorjev; v stalnem nasprotovanju večinski kulturni politiki in uradni politiki na sploh; iskanje možnosti izven institucionalnega kulturnega delovanja.

4 Pri nas je glede pojma pank specifična situacija, ker nekako obstajata dva panka. Eden sodi v modne, glasbene, politične subkulture, in to so nekdanji in današnji pank bendi in njihova publika. Drugi pank pa je tisti, katerega vsebina pojma nekako nadomešča ali se trudi nadomeščati, vsebino pojma alternativna kulturna na sploh. Ta drugi pank sodi bolj v subpolitiko (Tomc:1994:155) oz. med disidentske podkulture. (O zapisovanju punk in pank glej tudi Muršič 1995, 4, ter Zadnikar Indirekt 13. 5. 2008; Mladina 9. 12. 2002; Mladina 1. 3. 2004)

2.1.3 Terminološke zagate

V terminoloških, ideoloških, konceptualnih zagatah, ki jih ima slovenska kulturologija v zvezi z družbenimi pojavi alternative, subkulture, množične kulture (mladih), je še najboljša razlaga Mitje Velikonje v delu *Drugo in drugačno: Subkulture in subkulturne scene devetdesetih* (1999). Velikonja se pragmatično zavzema za ohranitev uveljavljenih poimenovanj. Navkljub nepreciznosti in pomislekom predlaga (tehnično in ne vrednostno) rešitev – uporabo obstoječega pojma subkultura, ker „... je uveljavljen in sprejet tudi v najnovejši tuji in naši tozadevni literaturi“. (Velikonja 1999, 14) Zagovarja enakovrednost kultur, tudi dominantno kulturo vidi kot skupek več med sabo različnih konceptov; tako kot imamo v družbi množico subkultur, imamo tudi več dominantnih kultur. Nobena od teh kultur ni ena, čeprav se poskušajo tako predstavljati. (ibid., 14):

Vsaka kultura je seveda enako kulturna kot druge, je ena in edinstvena med drugimi, ne glede na njeno množičnost, sprejetost, razširjenost, ne glede na njene zunajkulturne razsežnosti (ekonomske, politične, verske ipd.). Gre za polje različnosti, drugačnosti, ne pa za hierarhijo več/manjvrednosti, ne/prave kulture ali celo za dilemo ne/kulturnosti. Podton take neustrezne terminologije je uveljavljeno prepričanje, da obstaja v družbi zgolj ena, prava, glavna kultura ter da so druge manj vredne in zato pod njo ali ob njej. Toda sam pojem kulture je konstitutivno pluralen: zgodovina ne pozna monokulturnih ali kulturno hegemonih družb.

Temeljni občutek, ki ostane po študiranju Muršičeve izjemne knjige *CZD: Etnološki oris rock skupine* (1995, 3–56) je, da je njegov predmet kultura prostega časa mladih. Zelo natančno popisovanje videza in kategorizacija oseb oz. skupin, natančna umestitev v zgodovino kulturnega uporništva. Vendar je ta zgodovina obravnavana kot nekaj že potrošenega, kot nekakšna igra v paketu z odraščanjem, šolanjem. Kot bi se ideološkim aparatom države, katerih cilji so samoumevno znani in premočrtno nevprašljivi, šolski sistem, cerkev, družina, nacionalna kultura, pridružil še rock'n'roll. O predmetu te naloge, alternativni sceni v Ljubljani, pa ima zelo dvomljive pomisleke, nekakšno vnaprej odklonilno stališče do elitne umetnosti, v katero umešča vse, kar na področju kulture ni v funkciji odraščanja in prostega časa (ibid., 55). Tako tudi analize in podatki

zgodovinskih avtentičnih praks in gibanj ostanejo samo kot zunanji znak, fetiš – blago, mrtva oblika, pripravljena, da vstopi med konstitutivne ideološke aparate države. Njegova vpeljava pojma podkulture namesto subkulture (ibid, 31) pa, utemeljitvi v antropološkem izrazoslovju navkljub, je pravzaprav kot preprost prevod sub- v pod- in je verjetno nastala zato, ker je bil obči pojem subkultura(e) v Ljubljani vpeljan za poimenovanje zgolj enega dela tega pojava.

Zelo priročna za to nalogo je Tomčeva (že omenjana) razdelitev mladinskih gibanj na subpolitike, subkulture in kontrakture; je enostavna, ostaja v navezi s siceršnjimi družbeni korpusi, kot sta politika in kultura. Medsebojni preplet teh dveh pa označi za kontrakulturo. (Tomc 1994, 155–156) Ta pojem – kontrakultura – je zelo primeren za izhodišče analize fenomena Metelkove, ker obsega družbeno, politično, socialno, kulturno in umetniško delovanje subjektov na Metelkovi in je nekakšen krovni pojem, ki definira Metelkovo kot celoto.

Če tovrstne analize ostajajo znotraj okvirja alternative kot mladinskega pojava, vezanega na oblike izrabe prostega časa, ločevanja umetniških produktov po (družbeni) formi in ne po (družbeni) vsebini, in znotraj kriterija številnosti (dosega množic), če se izvzamejo iz horizonta Metelkove.⁵ Shematska delitev umetniških form na klasične in moderne ter navezanost na generacijski pogled povzročata ostajanje v mejah opravičevanja socializacijskih dominantnih praks, dominantne kulture in njenih aparatov. Ena od dobro vidnih posledic takšnega ostajanja pri državnih ideoloških aparatih je nečlenjenje področji kot takšnih. Elitna umetnost ostaja dominantna, ideološki aparati države še naprej funkcionirajo v svojem omejujočem dominantnem načinu. Se pravi, elitna umetnost ostaja zaprta za horizontalne in vertikalne prehode, a je še zmeraj osnova zgodovinenja celotne družbe. Množična kultura pa ostaja področje industrije in globalnega kapitala. Na splošno to situacijo globalno opiše Velikonja: „Družba se sicer fragmentira, vendar ta proces ne odpravlja vertikalnih družbenih

5 Lep primer tega diskurza najdemo v tekstu G. Tomca Alternativa obstoječi strategiji: „... kulturno delovanje, ki je za večino ljudi irelevantno (klasična kultura) in ... kulturno delovanje, ki je za večino ljudi relevantno (moderna kultura).“ (Tomc 2008, 2) In „Na eni strani je 'resna' kultura (v glasbi klasična glasba, opera in klasični balet, delno jazz; gledališče; slikarstvo, kiparstvo, delno fotografija itd.), na drugi strani pa 'komercialna' kultura (v glasbi narodnozabavna glasba, pop, rock in ples; radijska in televizijska kultura; filmska kultura od kino predstav do video produkcije itd.). Med potrošniki 'resne' kulture prevladujejo srednji in višji sloji, bolj izobraženi in starejši, med potrošniki 'komercialne' kulture pa nižji sloji, manj izobraženi in mlajši.“ (Tomc 2008, 2)

delitev in nasprotij znotraj nje.“ (Velikonja 1999, 21) Preprosto, alternativne umetnike in njihovo publiko tlačijo aparati nacionalne kulture (nacionalne-nacionalne in nacionalne-neodvisne) in aparati kulturne industrije. Oboje vodi k statičnosti v družbi, ohranjanju gospodstva ene arbitrarne kulture in otežkoča spremembe (gibanje).

2.1.4 Kontrakultura

Clarke (1985, 21–92) utemeljuje subkulture v družbenih razredih, in tako celo serijo subkultur utemeljuje kot delavske subkulture, za (mladino) srednji razred pa pravi, da tvori kontrakulturo. Če pustim ob strani vse drugo, je zanimiv opis strategij kontrakultur, ki se kaže v ustanavljanju institucij, revij in publikacij na sploh, ustvarjanju getov, podzemnega tržišča s kulturnimi dobrinami. (ibid., 70) Večinoma so to atributi, ki skupaj vzeto opisujejo razvejenost in različne skupine, ki so bile ali so še aktivne v ustvarjanju procesa Metelkova.

Priročno bi bilo deliti alternativo na subkulturo in neodvisne. Na ta način bi tudi lažje odkrili vse prehodne oblike. Zanimivi so poskusi Mihe Zadnikarja, da bi definiral neodvisne (kamor uvršča predvsem gledališko in plesno sceno) in alternativo (ki jo večinoma označuje s pojmi subkultura, underground – untergrunt) skozi medsebojne razlike. (Čufer 2002, 139–142). Pravi, da „neodvisnost ti mora nekdo plačati ali si pač plačaš sam, alternativo pa si vzameš“. Za alternativo pravi, da „nikdar ne more biti etablirana ali priznana s strani medijev in institucij“ in jo prav to loči od neodvisnih. „Neodvisni so lahko off ali celo off-off, ne morejo pa si privoščiti, da so underground.“ Torej, alternativa je vključena v sistem na poseben način, da je zunaj, neodvisni pa so integrirani v sistem in so celo njegov najbolj prodorni del pri ohranjanju gospodstvenih razmerjih. Zadnikar utemeljuje alternativo kot „tretji stan“, med nacionalno kulturo in neodvisnimi (ibid., 141). Oboji ustvarjajo „akademski curriculum“, alternativa pa dela „nestandardno“. (ibid., 142) V tem smislu se ob realnih problemih, ki jih imajo neodvisni pri financiranju nalog, ki jih izvajajo za državo, Zadnikar čudi: „Kajti če državne in mestne strukture niso sposobne prepoznati za svoje niti tiste, ki jih takoj potrebujejo za svojo promocijo, potem je stanje res alarmantno.“ (ibid., 140)

2.1.5 Avtentičen program, avtentična kulturna praksa

Za Muršiča (1995, 247) je avtentičnost nedoločen, pravzaprav sporen pojem. V glasbenem smislu ga predstavi kot „izvajalsko iskrenost“. V sociološkem pa kot čim manjšo razliko med posameznikovimi ideali in dejansko prakso. Saša Šavel navaja bolj produktivno definicijo, to je Douglasova definicija avtentičnega video občinstva, ki je del kolektivne zavesti, odražane v (njim) prikazovanem delu. (Šavel 2004, 225) Malo prirejeno Douglasovo konstrukcijo avtentičnega video občinstva, ki je sočasno ustvarjalec in gledalec, ko so ustvarjalci in gledalci ista množica subjektov in so prepleteni, je zame kot opora za ponazoritev avtentičnih kulturnih praks, avtentičnih prizorišč, drugače od komercialnih, paternalističnih in podobnih praks in prizorišč.

Za pojasnitev pojma avtentičnosti je zanimiva razlaga nekega drugega pojma, ki mi ga je Ivo Podržaj natančno razložil v intervjuju. Gre za slovenski, lokalno ustvarjen pojem, in sicer 'kljubovanje'. Po Ivovi razlagi si je pojem 'kljubovanje' izmislil Marko Breclj in naj bi se uporaba razširila med člani Zveze plemenskih skupnosti in vračev. Naj bi bil izpeljan iz besed 'klub' in 'kljubovanje'. Pomeni nesprijaznjenost z družbeno danostjo na eni in servilno kulturo na drugi strani. Lahko bi v širšem smislu klubske prostore generalno razdelili na dve kategoriji: alternativni in komercialni. Za zadnji tip so značilni atributi 'clubbinga', torej delo v klubu izvajajo profesionalci, program sledi zahtevam trga (ni treba, da je trg množičen, tak klub lahko zaobjema le določeno tržno nišo), končni cilj je zaslužek. Značilnosti alternativnih klubov naj bi bile: v bolj prisotno volonterstvo; značilna je družbena ozaveščenost (aktivna kritičnost) ustvarjalcev, publike in organizatorjev; ponavadi so delno financirani iz državnih, lokalnih, mladinskih skladov, delno pa iz vstopnine, šanka in manj plačanega dela.

Skratka, pojem avtentičnosti nastaja v približevanju oz. oddaljevanju od skrajnih točk na zamišljenih, med seboj prekrizanih oseh, kot so komercialno–nekomercialno, družabni dogodek–prodaja programa, ustvarjalnost–profesionalnost, multipraktik–specialist.

Za dodatno ilustracijo pojma avtentičnosti lahko uporabim razlikovanje med subkulturo in subkulturno sceno, ki ga je vpeljal Velikonja v svojem tekstu Drugo in drugačno: Subkulture in subkulturne scene devetdesetih. (Velikonja 1999, 14–22) Bistvo tega

razlikovanja je v oddaljenosti oz. bližini od avtentične oz. komercialne kulturne produkcije. Subkultura v tem smislu je trda nekompromisna življenjska drža, subkulturna scena pa je njen zglajeni, dostopni, posplošeni vid. Subkultura je ustvarjalni proces, subkulturna scena pa prodaja zabave. „Za dominantno kulturo so subkulture tisto 'drugo', scena pa tisto 'drugačno'; prve zbujejo strah, druge fascinirajo; ... prve pomenijo konflikt, druge pomiritev.“ (ibid., 19) In: „Če subkulturne scene lagodno brišejo razlike med dominantnim in subkulturnim diskurzom, ga subkulture vedno znova vzpostavljajo. (ibid., 21) Vendar: „S približevanjem dominantnim kulturam in pristajanjem nanje v obliki kreativne energije subkulturne scene krepijo raznoterost, pestrost in tolerantnost znotraj teh dominantnih kultur in jih s tem širijo ter bogatijo.“ (ibid., 21) Tako sta npr. na Metelkovi kot ilustracija in metafora teh procesov lahko Gala hala in Channel Zero na eni strani kontinuuma ter Menza pri koritu in klub Gromka na drugi strani.

O avtentičnosti, o teh temeljnih praktičnih nerešljivostih, kar pravzaprav poganja vedno nova subkulturna alternativna prizorišča, je veliko pisal Miha Zadnikar. Pravzaprav ima več tem – evergreenov alternativne, avtentične prakse in teorije. Ena je o zahtevi po stoddostni predanosti, ki ga zahteva delo v alternativnem klubu: „Kajti klubska dejavnost zahteva nek angažma kjer se izpiješ v samem 'real lifeu'. Moraš biti izredno močna osebnost, da se lahko angažiraš v klubu, sodeluješ v njem, delaš za šankom, delaš program ... To je tako težko, da se osebi, ki jemlje profesionalnost z levo roko in pri tem izigrava sebe in druge, to zelo težko razloži.“ (Zadnikar, intervju 2004c). Druga bi lahko bila nujna programska širina tako ozko programskih vsebin kot drugih vrst vsebin, ki soustvarjajo prostor družabnosti: „Kulturna dejavnost kratko malo mora poleg ožjih umetnostnih pretenzij in programa nujno vključevati, vzemimo, tudi gostinstvo, kulinariko, urejen izviren interier, paziti mora na svetlobo, zvok in podobne zadeve, če se le hoče približati ugodni razgledni točki in negovati prostor za dobro počutje v splošno javno korist.“ (Zadnikar 2002a, 128) Tretja bi bila poudarjanje avtonomnosti klubskih vsebin med drugimi vsebinami, ki bi hotele v klub vsiliti interese oz. horizont z drugih področij (sociala, akademski sistem ipd.). Program in vsebina kluba v takšnem pogledu služi „produciranju svoje notranje logike“. Četrta pa o družboslovni teoriji, ki ji ne uspe na pravi način zagrabit družbenega pojava alternative: „Preveč marginalen je, da bi ga s svojim aparatom zgrabil sociološki nauk, ... saj gre za terensko specifiko, ki

se razlikuje od scene do scene, na Metelkovi je kratko malo drugačna kot drugod.“ (ibid., 127)

2.1.6 Kulturna politika

Javni interes v kulturi je formalno prisoten od 2. svetovne vojne naprej. Jedrnato se izraža v kulturni politiki države. Z vstopom (zahodnih) družb v postindustrijsko obdobje, v „obdobje kulture“, (Šuvaković 2001, 65) s svojevrstnim zatonom družb blaginje in s pojavom neoliberalizma, se dotedanja področja javnega financiranja liberalizirajo oz. se začne proces privatizacije javnega sektorja. V Sloveniji se ti procesi ujemajo s pojavljanjem civilne družbe in alternativnega gibanja v osemdesetih. V devetdesetih pa ti procesi v kulturi dobijo svojo zunanjo obliko v t. i. nevladnem, neinstitucionalnem, neodvisnem sektorju. O tem boju na novo nastajajočih dominantnih kultur (njihovega aparata) s strukturami (aparatom) že nefunkcionalne nacionalne kulture se da natančno informirati v delu Sprememba kulturne politike: Grožnja ali priložnost? (Čopič in Tomc 1998) Tekst je analiza dokumentov in posvetov iz sredine in druge polovice devetdesetih let⁶ v času obče družbene preobrazbe in s tem v zvezi z oblikovanjem zakona o uresničevanju javnega interesa na področju kulture in pripadajočega nacionalnega kulturnega programa, načrtnega razmišljanja o slovenski kulturni politiki in delu za ustvarjanje nove kulturne politike in reorganizacije ministrstva za kulturo.

Avtorja predstavita stališča v razponih od do. Npr. „od odsotnosti državne politike kot problema do kulturne politike odsotnosti kot dosežka“. Predstavita tako vprašanja o definiranju področja kulturne politike, zagotavljanju dostopa do kulture, vprašanja reorganizacije v kulturi, vprašanja o aktivni ali konservativni kulturni politiki, kot ključne pojme s področja kulture – resna kultura, trivialna kultura, kulturna politika, naročniki in izvajalci javnih kulturnih programov, kulturna inštitucija, ustvarjalec, kulturna industrija ... Skozi vse te dihotomije in pojme je ustvarjena jasna slika stanja neke dominantne kulture, v kateri poteka tekma med dvema strukturno različnima

6 Avtorja opišeta ta proces, v katerem sta tudi sama neposredno sodelovala: „Če smo leta 1994 sprožili načrtno razmišljanje o slovenski kulturni politiki, leta 1995 izvedli raziskavo, leta 1996 stanje naše kulturne politike predstavili v Svetu Evrope, leta 1997 rezultate tega dela predstavili v knjigi in organizirali na to temo simpozij, potem je leta 1998 napočil čas za čisto konkretno oblikovanje nove kulturne politike.“ (Čopič in Tomc 1998, 38)

aparatom: nacionalne institucije in neodvisni. Sočasno je to brezrezervna apologija neodvisnih nasproti okostenelim državnim dinozavrom. V nekem smislu je to besedilo indikativno za ponazoritev tujosti (vendar ne nepomembnosti) teh bojev za stvarnost Metelkove.

Avtorja predlagata šest temeljnih vrednot kot izhodišča za oblikovanje nacionalnega kulturnega programa: ustvarjalnost, avtonomija, participacija, demokracija, multikulturalnost, civilizacijski spomin. Vseh šest vrednot bi zlahka pripisali avtonomnim kulturnim praksam, avtentičnim prizoriščem. Pa avtorja ne mislita tako. Alternativa kot 'tretji člen' v ta horizont sploh ni šteta. Neinstitucionalne, neodvisne, nevladne v besedilu prepoznamo pod takšnimi opisi: „... pričakujejo dejavno kulturno politiko nove države, sedanje stanje doživljajo kot avtarkijo kulturnih institucij in kot ustvarjanje kulturnega geta ...“, od ministrstva pričakujejo, „da bo s pomočjo notranjih in zunanjih ekspertov poskrbelo za kvalitativno presojo programskih predlogov“, od države pa pričakujejo, „da bo oblikovala svoje motive, prioritete in strategije za doseg ciljev“. (ibid., 21)

Preden na kratko omenim naslednjo raziskavo, ki v evropskem in zgodovinskem kontekstu obravnava oblike državne kulturne politike, oz. kako državni aparat zastopa interese javnosti v kulturi, naj kot pojasnilo konteksta teh kulturnih bojev navedem misel Braca Rotarja (1994) „... ti aparati zagotavljajo in izvajajo kulturno ali ideološko gospostvo, saj navsezadnje ni gospostva, ki ga ne bi mogli označiti za kulturno.“

Zdaj pa pogled na raziskavo Kulturni revizionizem Maje Breznik (2004). Zazna problem opredelitve predmeta kulturne politike: na Švedskem je to „kulturna dejavnost“ – aktivno sodelovanje prebivalcev v umetniških in kulturnih prireditvah; v Franciji so to „kulturne storitve“ – paternalistični odnos države do naslovnika kulturne politike; Avstrijci uporabljajo „kulturno promocijo“ – kultura in umetnost imata predvsem reprezentativno funkcijo. (Breznik 2004, 24) Ugotavlja, da pri deregulaciji izvajanja kulturne politike oziroma privatizaciji država ostaja edini financer. (ibid., 44) Breznikova definira levo kulturno politiko kot paternalizem, desno pa kot privatno iniciativo (ibid.,16). Pravi, da je pri nas specifična situacija, ker leva opcija (neodvisni, op. a.) zahteva zasebo iniciativo, deregulacijo državnega upravljanja v kulturi. „Na enem koncu Evrope je 'liberalizacija' stvar politične desnice, na drugem pa umetnostne

'avantgarde'.“ (ibid., 44) Del pojasnil k takšni situaciji pri nas je gotovo dejstvo, kot je to vidno iz Grožnja ali prihodnost ... (Čopič in Tomc 1998), da ta vrsta deregulacije za izpeljavo predpostavlja močen državni aparat in arbitrarna ciljna pravila.

M. Šuvaković je v Anatomiji angelov poskusil mapirati slovensko povojno kulturno zgodovino in jo je opazoval kot pravi: „... prehod kulture socialističnega realizma (realni socializem, samoupravni socializem) v kulturo modernizma (eksistencializem, fenomenologija, reizem, strukturalizem). Prehod kulture modernizma (neoavantgarde) v pluralne kulture postmodernizma (postavantgarde, poststrukturalizem ...).“ (Šuvaković 2001, 237) Te tri faze lahko uporabim kot analogijo za ponazoritev upravljanja v kulturi v sodobni Sloveniji: obdobje socialističnega realizma – državna institucionalizacija; modernizem – strokovna osvojitev državnih institucij (galerije, gledališča, periodika), avtonomija kulturnih institucij; postmodernizem – strokovne neodvisne inštitucije, zahteva po 'praznih' nacionalnih institucijah (infrastrukturi).

Kot sklep te pomembne teme o distribuciji javnih sredstev v kulturi in upravljanju teh sredstev v korist umetnikov in javnosti (državljanov), naj poudarim tekst Rastka Močnika iz leta 1994, objavljenem v Metamorfozah Agore, Od mestne gverile do birokratske epopeje (1999, 24), v katerem kaže na “izhodiščni člen, iz katerega se generira (kulturni) sistem to je dvojček management + produkcija“. Iz tega razvije tri obrazce: management brez produkcije; management in produkcija; produkcija brez managementa. Prvi obrazec povzemajo naprave nacionalne kulture, drugega naprave komercialne kulture, tretjega pa alternativna kultura. Zlasti prehajanja med drugima dvema obrazcema so stvarnost Metelkove. Močnik, takrat – leta 1994, konča svoj prispevek s stavkom: „... kar je trenutno tolikanj težavni problem Metelkove: najti oblike upravljanja, ki bodo spoštovale oblike kulturnih produkcij, in bodo ohranile prednosti samoorganizacije – a bodo hkrati tudi uspešne v sistemu, ki ga obvladujeta naci-kultura in njen privesek komerciala.“ (Močnik 1999, 24)

Danes vidimo, da je to bila centralna točka dejavnosti na Metelkovi in (vedno začasne) sprotne rešitve te dileme so danes že kulturni produkti, ki perzistirajo v zgodovinski zavesti. In danes je Metelkova še vedno pred istim vprašanjem. Zdi se, da je rešitev v tem, da se ta oblika sploh ne iznajde. Da proces ostaja odprt. Da je delovanje usmerjeno na zadrževanje odprtega prostora, potencialne možnosti.

2.1.7 Institucionalno–neinstitucionalno

Posedovanje prostora je očitno bistvena sestavina, ki neki organizaciji (aktivnosti) podeli status institucije. 'Prostor' pa ni le fizični volumen, čeprav brez tega ne gre, temveč je tudi financiranje stroškov fizičnega prostora in financiranje programskih vsebin, ki sploh opravičujejo posedovanje (upravljanje) prostora. Eda Čufer za neodvisne pravi, da „... so infrastrukturno ali kako drugače odvisni od neke institucije.“ (Čufer 1999, 61) Ne da bi analiziral problem dihotomije institucionalno–neinstitucionalno z vidika celotnega družbenega funkcioniranja, bom ta dva termina uporabljal kot atributa dveh nasprotujočih se blokov na Metelkovi. Z vidika jasnih in čistih pojmov je to v koliziji. Namreč, gledano iz naše družbene realnosti so vsi akterji na Metelkovi neinstitucionalni, ker med njimi ni nacionalnih inštitucij. Tako, da je treba na to dihotomijo gledati skozi en kontinuum glede na delovanja in hotenja subjektov, da se bližajo eni ali drugi skrajnosti. Po drugi strani sama stvarnost Metelkove ponuja mogoče najboljšo razlago te zmuzljive dihotomije.

V tem smislu M. Zadnikar v tekstu Restrukturacija subkulture z opisom neke konkretne situacije pravzaprav prispeva bolj splošno gradivo za premislek o teh pojmihi: „Na sami severni Metelkovi namreč trkata obse tako neodvisna kakor alternativna kultura – z neodvisno kulturo imamo v mislih vse samostojne avtorske projekte, ki so že v mlinu rednih dotacij ... Z druge strani se v zadnjih mesecih spet krepi subkulturna shema, ki pollegalno ali v določenih segmentih še vedno ilegalno živi svoje življenje na zasedenem oz. osvobojenem ozemlju.“ (2002a, 127)

2.1.8 Umetnost

Jezik umetnosti je na alternativni sceni osemdesetih izrazito nov, tehnološki, zavrača tradicionalne forme. Med takratnimi besedili, ki so se obenem nanašala na sceno, pozicijo te scene v družbi, borbo za prostor ..., npr. promocijski materiali (FV klubi, Borghesia, hard core scena, Irwin, Galerija Škuc projekti ...), in razlage lastnega delovanja, ter izvedeni projekti vključujejo nove tehnologije, predvsem video – prodor videa, računalništva v gledališče, slikarstvo, v klubske sceno. Umetnost, ki je v devetdesetih ustvarila Trg brez zgodovinskega spomina (TBZS)⁷ pa je formalno

7 Kot navaja Bibič, je prostor med hišami Hangar, Hlev in Garaže tako poimenovan „v obdobju

tradicionalna in nasprotna novim umetniškim konceptom. Se pravi: med besedili, ki se nanašajo na sceno, pozicijo v družbi, borbo za prostor, npr. promocijski materiali in razlage lastnega delovanja, ter izvedeni projekti ne vključujejo novih tehnologij, ni novih tehnologij v gledališču, uporabljajo se tradicionalni materiali v kiparstvu, slikarstvu, pojavlja se celo averzija do npr. videa (Sestava, Teater Gromki, likovna sekcija – Alkatraz, mozaiki ...).

Družbena angažiranost je v FV klubih slonela na novih umetniških praksah, novih tehnologijah, v Gromki in sploh na Metelkovi in posebej pri akterjih na TBZS pa je ravno nasprotno. Likovniki pretežno delujejo v tradicionalnem polju umetnosti tako glede tehnik kot glede miselnega horizonta. 'Tehnološka' alternativna umetnost ima v devetdesetih glede na mesto na apologetski, konformni osi prav nasprotno pozicijo od tiste v osemdesetih. In isto, le da prav obrnjeno je z 'netehnološko' alternativno umetnostjo. V osemdesetih se je družbena kritika izražala z elektronskimi vezji, v naslednjem desetletju pa se izraža s kamenčki in barvicami. Se pravi ista vsebinsko kritična ost na dveh polih umetniškosti. Nove tehnološke umetnosti v devetdesetih so del apologetske fronte (Hrvatini, Pelhan, Grassi, Živadinov), tradicionalne forme pa so konica družbene kritičnosti in ohranjanja alternativnega prizorišča (Teater Gromki, Sestava, likovna sekcija KUD Mreža).

Ista formalna tradicionalost velja tudi za gledališče Teater Gromki in gledališke oblike s Trga brez zgodovinskega spomina, npr. Ognjeni kiparji. Njihov skupni pomen pa vidim v tem, da so ustvarili prizorišče alternativne scene. Zoja Skušek Močnik v delu Gledališče kot oblika spektakelske funkcije (1980) piše o družbenih skupinah, ki si uprizarjajo gledališče: „Gledališče je tako očitno predvsem zbirališče nekega določenega občinstva, zbirališče, ki to občinstvo ... konstituira ali vsaj potrди kot specifično (družbeno) skupino.“ (Skušek Močnik 1980, 10) In naprej „... sam spektakel bi nemara zadoščal za zbiranje na način praznovanja, medtem ko mytos izpolnjuje, med drugim, enega izmed temeljnih pogojev za gledališkost: namreč individualno identifikacijo gledalca z družbeno skupino, ki si prireja gledališče;“ (ibid., 17)

nastanka mozaikov in drugih instalacij na Hlevu“ (2003, 169) To poimenovanje je v literaturi redko. Sam Bibič pa ga je izpeljal v borbi proti akademjskim multipleksom na Metelkovi. Ime naj bi ščitilo prostor pred gradnjami, ki bi „ohranjale spomin na ta prostor“ (ibid., 170). V tej nalogi uporabljam polno ime, kratico TBZS in včasih pa samo 'Trg'.

Iz polja teoretskega gledališča prihaja zanimiv pojem 'energija', kot ga je, skozi interpretacijo Evgenija Barbe, razložil Aldo Milohnič v tekstu Telesne tehnike. (Milohnič 1998, 72–75) Pojem je skorajda neulovljiv v vseh svojih pomenih. V diskurzu teorije gledališča „energija ne pomeni nič in, istočasno, pomeni vse.“ (ibid., 74) V gledališču se pojem energije „pojavi v kombinacijah, ki pokrivajo tri osnovne vrste gledališča: energija prostora, energija časa in energija (igralčevega) telesa“. (ibid., 74) Vemo, da je proizvodnja in uporaba energije, sprememba iz ene oblike v drugo, vezana na neko delo. V vsakodnevnem življenju stremimo k temu, da s čim manj porabe energije opravimo čim več dela. Igralec oz. ustvarjalci v gledališču pa uporabljajo prav nasproten princip. Porabijo zelo veliko dela za čim manjši učinek. Višek energije, ki tako nastane, pa je profit, ki ga dobi publika.⁸ Za nastanek in funkcioniranje alternativne, avtentične, avtonomne kulture pa je ravno tako potrebna energija prostora, časa in telesa. Ravno tako je nemogoče brez ostanka ugotoviti, kaj natančno je ta energija.

Bratko Bibič pa povzema nekega drugega gledališkega teoretika – T. Etchellsa, in govori o „simbolno investiranih energijah“, ki so vse, kar je „... je plod nekega dela, neke želje, neke ideologije...“, tako „...podoba hiš na Trgu brez zgodovinskega spomina lahko interpretiramo kot stvarni, materialni učinek simbolno investiranih energij, kot proces in učinek sukcesivnih dejanj destrukcije in (de)konstrukcije.“ (Bibič 2003, 148)

Braco Rotar v predgovoru k svojem tekstu Trigonometrija in planifikacija: Utopična zorna točka, v (nepaginiranem) zborniku Urbanarija 1 mogoče pojasnjuje zakaj so alternativne gledališke prakse tako pomembne za ustvarjanje avtentičnih prizorišč. „Mesto je družbeni topos, kjer se družbene napetosti in nasprotja odigravajo v spremenjeni (naddoločeni) obliki, kot interpretacije ali uprizoritve samih sebe, se pravi kot spektakel. In prav spektakularnost, teatraličnost oz. sceničnost so kategorije, ki v samodojemanju urbanega igrajo odločilno vlogo.“ (Rotar 1994)

Subkultura, alternativna kultura, kontrakultura, to so družbeni pojavi poznih industrijskih in postindustrijskih družb.⁹ Pojavljajo se skozi vse dvajseto stoletje in so

⁸ Milohnič opozarja na delo Maje Ogrizek, ki je prišla do tega koncepta (Milohnič 1998, 234)

⁹ O tem glej Tomc Profano 1994. Med drugim v kontrakulturo umešča komunistično gibanje na sploh in konkretno slovensko komunistično partijo iz dvajsetih in tridesetih let dvajsetega stoletja. (Tomc 1994, 155–167)

tudi danes naša stvarnost. Različni vidiki teh pojavov skozi čas – glasba, moda, filozofsko-socialni-eksistencialni projekti, komune, skvoti, bendi, različne oblike kolektivnega ustvarjanja, imajo v ozadju najbrž neke skupne procese, ki producirajo tovrstne želje. Ti procesi imajo različne oblike skozi čas – s spremembami družbene stvarnosti industrijskih in postindustrijskih družb se spreminja tudi (družbena) pojavnost oz. njihova oblika, ne pa vsebina. Ti procesi so v bojih med kulturami za dominacijo prekriti. Namesto imena avtentičnega procesa se pojavlja kakšno drugo ime, ki potlači pravi pomen in obstoj avtentičnega procesa. (Badiou 1998) Mislim na subkulturo, nove umetniške prakse, alternativno kulturo. Tako imamo v Ljubljani videno situacijo s konca osemdesetih, ko je aparat nove forme institucije v kulturi – neodvisni sektor za afirmiranje svoje dominantne pozicije tako znotraj alternativne kulture kot v dominantni nacionalni kulturi, uporabil (potrošil) pristno umetniško in socialno kreacijo. Opredmeteni rezultati avtentičnih praks pa sami po sebi ne morejo opisati in definirati procesa. Niti se ne morejo sami po sebi upreti izrivanju, prekrivanju in posledično izbrisu svojega mesta v družbeni mreži. Vendar raziskovanje teh dilem zelo presega domet te naloge.

2.1.9 Metelkovci

Pojem uvede K. Kofman (1995, 14) in pojasni, da se je začel uporabljati v vabilih in poročilih za ponedeljkove večerne sestanke (forume). Zaobjema vse uporabnike prostorov na Metelkovi. Ob dejstvu, da od leta 1995 začnejo nastajati zasebni zavodi in društva, med katerimi je tudi društvo Mreža, ki so vsi med sabo (z Retino vred) konkurenčni, in ob tem, da je bil Forum (ponedeljki zvečer) širši od katerega koli pravnega subjekta, se zdi, da je v teh procesih pojem metelkovci iznajdba iz nuje.

3 METELKOVA MESTO

Mreža za Metelkovo, ki je bila realna metafora nakopičenih praks, pričakovanj in oblik v umetniškem in kulturnem družbenem življenju druge polovice osemdesetih, je ustanovljena 1990, na infrastrukturi Škuc-Foruma v povezavi z Društvom za kulturo miru in nenasilja, ki je delovalo kot neke vrste korektiv v 'kulturni politiki' Škuc-Foruma. Ta 'kulturna politika' je bila predvsem umetnostna in radikalna znotraj polja umetnosti. Sam korektiv je omogočil eksplozijo umetnikov in skupin, za katere se je 'nenadoma' izkazalo, da potrebujejo prostor. Ob natančnem pogledu seznamov se vidi, da mnogi v resnici sploh niso potrebovali prostora, ker so ga že imeli oz. so ga imeli dovolj, pa tega niso vedeli. V seznamih MzM tako najdemo KUD France Prešeren, PTL, Dragana Živadinova, Marka Peljhana, Ano Monro, Forum itn, ki so že imeli prostore v upravljanju ali pa so že bili del programa nacionalnih inštitucij. (glej M'zin ... nulta številka, september 1990, 719) Pokazalo se je pa pozneje, ko je „prišla zima na Metelkovo“. (Morovič intervju 2007) Šlo je, kot pravi Morovič, „za eno tipično maloslovensko značilnost“ in to je „zabezecat prostor, bo že kdaj za kaj primeren“.

MzM je bila tudi sopotnica nekega drugega procesa, to je etabliranja neodvisnih ali neinstitucionalnih producentov. Kar pa je (bilo) del širšega procesa državne deregulacije javnih sredstev na področju kulture. Po analogiji institucionalne, nacionalne kulture tudi neodvisni zahtevajo financirane prostore produkcije, ki so največkrat strnjeni v splošne zahteve po ateljejih, vadbenih prostorih, prireditvenih prostorih. Konkretno bi večino teh težav reševali z institucijami imenovanimi npr. Center (sodobnih umetnosti), Multikulturno središče, Institut (intermedijskih umetnosti). Sredi devetdesetih ob projektu Urbanaria se zahteva „... realizacija Centra sodobnih umetnosti v naslednjih petih letih na Metelkovi.“ (Čufer 1997) Tukaj nekje je področje, kjer si neodvisni in avtonomni pridejo navzkriž. Čim bolj neodvisni realizirajo svoje načrte, tem manj je prostora za avtonomno akcijo in narobe. Ko državi (kapitalu) spodleti regulacija neodvisnega področja, se odpre realna možnost avtonomne scene.

Metelkova je vedno nihala med zahtevo neodvisnih po prepoznanju njihovega dela in vključitvijo v javno financiranje, v kulturno pangožnost ideoloških aparatov države, v

akademski kurikulum na eni strani, na drugi strani pa so bili tisti, ki so se institucionalizaciji, panožnosti izmikali.

Tisto, kar lahko štejemo za dosežke procesa Metelkova, je večinoma produkt avtonomne linije – dostikrat dobesedno osebne, ali pa slučajnih zunaj-avtonomnih procesov (npr. poseg s podiranjem). Razmere za avtonomno akcijo se ustvarijo, ko stvari ne gredo tako kot so načrtovane. Recimo Nataša Zavolovšek (Exodos) je za strukture MzM prepričana, da so se ob zasedbi vojašnice „odzvali preveč panično, in zaradi tega bi lahko rekla, da Metelkova ni uspela, zaradi kaosa in zato, ker so v prostore, ki jim sploh niso bili namenjeni, prišli ljudje, ki sploh niso bili v Mreži“. (Pirc 2003)

3.1 Mreža za Metelkovo, 1989–1993

Mi tu se organiziramo, ker ne služimo nobenim višjim ciljem, ker nam je to, kar počnemo v veselje, ker se zdimo drug drugemu zanimivi, ker uživamo v tem, da smo si različni, ker se zabavamo, ko smo skupaj, in se lahko razidemo, ko si začnemo biti v nadlego ... Organiziramo se, da bi lahko del tega, kar počnemo, počeli lažje, in tudi zato, da bi morda kaj počeli skupaj. V PROJEKT METELKOVA se organiziramo zato, da bi si vzeli, kar nam gre.
(Mastnak 1990)

Ta misel zamejuje področje alternativne kulturne produkcije, ki jo v nalogi obravnavam. Razen družbene vsebine je pri tem izhodišču pomemben tudi stil, poetično-filozofski-sociološki. Tako je v naslednjem desetletju pisal Miha Zadnikar.

3.1.1 Od Mirovnega inštituta in Škuca do društva, notranjega razkola in zasedbe

V začetkih MzM in še vse do sredine devetdesetih je prisotna zavest o kontinuumu med alternativo osemdesetih in alternativo devetdesetih, ki je (tako takrat) položila temelje

borbi za prostore drugačnosti. Izčrpno o tem pišejo v Rekonfiguracije identitet ... Marina Gržinič, Bratko Bibič, Borut Brumen (Gržinič 1996a) in Tomaž Mastnak v nulti številki M'Zina. (1990) Alternativa osemdesetih naj bi ustvarjala svoje lastne prostore. (Gržinič 1996b, 9–11) Alternativa devetdesetih je naredila razvoj in lahko nove vsebine producira tudi v nacionalnih inštitucijah. „Na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta se je alternativnih umetniških praks vse bolj oprijemala oznaka neinstitucionalne umetniške prakse. Ta razlika ni zanemarljiva, saj označuje fazo deideologizacije in prehod v polje realne politike. Realnopolitični potencial estetskih struktur alternativnih praks je v tem, da narekujejo drugačen način organizacije in produkcije znotraj kulturnih institucij.“ (Čufer 1997) Primer Metelkova Mesto, kot se je razvil v realnosti, pa kaže, da odhod alternative iz subkulture med neodvisne ni izpraznil polja subkulture.

V Mreži sta ves čas prisotni dve liniji. Borut Brumen v tekstu 'Pleme Metelkovcev' v mestu Gogi za eno linijo pravi, da „zahteva koncept jasne avtonomno anarhistične opredeljenosti“, za drugo pa, da hoče „iz Metelkove narediti majhen alternativen Cankarjev dom“. (Brumen 1997) Institucionalna je močnejša in bistveno bolj vidna v javnosti, neinstitucionalna 'rovari', grozi z nasilno zasedbo, to izpelje, potem 'rovari' proti vsem poskusom institucionalizacije, podpira nove člane glede na zasedbo, je proti predpravicam, proti Retini ... Pozneje, že po odhodu večjega dela prvotnih članov Mreže in neodvisnih, se ti dve liniji ohranjata tudi med novimi subjekti. V grobem bi lahko razdelili avtonomni del Metelkove na spodnji in zgornji del. (Hren 1999a, 30) Zgoraj (skrajni sever, ob Masarykovi) so stavbe Lovci in Pešci, spodnji del (meji na južni del, kjer so locirane nacionalne institucije, meja pa je stavba neodvisnih, Metelkova 6) pa je sestavljen iz stavb Garaže, Hlev in Hangar, ki obkrožajo Trg brez zgodovinskega spomina. Zgornji del je prizorišče zgodovinske zasedbe (tukaj je stala tudi Šola, ki je bila po požaru strehe decembra 1994 porušena maja 1997). Spodnji del pa je prizorišče naslednje faze (kontrakturne) kolonizacije, od leta 1995 naprej. V grobem bi po tej črti lahko razdelili tudi nadaljevanje delitve na institucionaliste in avtonomiste.¹⁰ Ta delitev na dva približno enako močna tabora je še danes sprožilec družbene dinamike na Metelkovi.

10 Hren v raziskavi Vključevanje in izključevanje v mestu Ljubljana (1999b, 77–97) opredeli štiri vrste uporabnikov, kjer razen prvih dveh tukaj navedenih doda nevladne organizacije iz Šestke in 'neorganizirane', se pravi brezdomce. Izven okvira te naloge so organizacije, ki so 'prestopile prag' in so, razen upravljanja infrastrukture, že popolnoma vključene v institucionalni sistem države. Čeprav, kot že rečeno, v stvarnosti ne gre za 'prestopanje praga', temveč za zelo različno oddaljenost subjektov pri nasprotnih pozicijah na neki premici. Ravno takšna je zgodba brezdomcev, ki pa je izven okvira te naloge.

Mreža za Metelkovo je bila sprva družbena iniciativa, podobna družbenim in kulturnim iniciativam iz druge polovice osemdesetih, katerih glavni organizacijski dežnik je bil Škuc-Forum. Celica, kot se je imenoval zametek Mreže na prehodu v leto 1990, je kmalu zrasla v gibanje, ki se je decembra 1990 registriralo kot društvo Mreža za Metelkovo. V Celici in v organih društva MzM najdemo izkušen kader alternativnih institucij osemdesetih, kot so Bratko Bibič, Zorko Škvor, Pavel Gantar, teoretika Tomaž Mastnaka in Rastko Močnika ...

3.2 Preskok ograje, 1993–1995

Neodvisni blok, kooperativni institucionalisti niso imeli podpore v vrhovih mestne oblasti pri izpeljavi svojih zamisli. Nekompetentnost, prav nedoumljiva samovolja mestnih oblastnikov, kar je najbrž omogočal čas ustvarjanja nove države, pa je sprožila iskrico in omogočila liniji MLO (Mreža lomi odpor, tudi Mrežin ljudski odbor), da se realizira. Poraz kooperativnih neodvisnih je na široko odprl prostor avtentični (avtonomni) kulturi. V načrtih Mreže za Metelkovo je (subkulturna) alternativa bila že stvar preteklosti, nekakšno predstanje neinstitucionalnih oz. (pozneje uveljavljeno poimenovanje) neodvisnih producentov.

V trenutku, ko se je zasedba že zgodila, se je scena, ne glede na ločnico institucionalno–neinstitucionalno, predala nekajtedenskim bakanalijam, uprizarjanju zasedbe. (Hren 1996, Mreženje, Sezname izvedenih programov na Metelkovi 1993–95, 1–7) V izredni številki M'zina je opisana ta atmosfera, ta predstava, kot bi bil podan pravzaprav že sinopsis uprizarjanja revolucionarne zasedbe. „Pisarna. Press center ... Malo naprej kulturna redakcija, zadaj špajza ... Star gorilnik, deset kilogramov kruha, kilogrami kave, čaja, vreče za smeti. ... Studio RŠ, info-desk, straže ... Rad bi imel literarno sekcijo. Naredi. ... Hej, tvoj brat je tukaj ... Postaviti moramo stojnice s časopisi in knjigami, pa predavanja, okrogle mize ...“ (Kozinc 1993, 5) Ene je zagrabila panika kreativnosti, druge pa panika, kako zaje(zi)ti ta spontani izbruh ustvarjalne akcije. Hren v omenjeni raziskovalni nalogi (1999b, 81) pojasnjuje, kako je vodstvo MzM vendarle „obvladovalo to spontano energijo“. Ta „revolucionarni občutek“ se je potem ponavljal še večkrat v manjšem obsegu pri konkretnih skupinah, projektih, dogodkih. Ta vzneseni občutek je moč razbrati v intervjujih pri vseh ključnih akterjih.

Preskok ograje je pokazal na preprosto dejstvo, da neodvisni ne pomnijo alternativne scene v celoti. In ta ljubljanska alternativna scena je na primeru Metelkove postala (in ostala) vidno razklana na dominantni in avtonomni del. Dominantni del je sektor neodvisnih, ki je za nacionalno kulturo z vsebinami strokovno in organizacijsko že zaobjema področje sodobnih umetnosti. Avtonomni del pa je na avtentičen način ustvarjal umetnost (kulturo) na kraju samem in iz mesta samega. Prvi so imeli definiran in sistemsko financiran program (izdelek, namenjen menjavi) niso pa imeli prostorov produkcije in (re)prezentacije. Drugi so imeli prostor in so iz tega delali občasno financiran, avtentičen program (proces kot tak, namenjen menjavi). Vendar moram opozoriti, da v pojasnjevanju delim procese, ki so se dogajali sočasno in med seboj prepleteno, in da družbene stvarnosti Metelkove preprosto ni mogoče izrezati tako, da bi dobili dva čista kosa nečesa. Na obeh kosih bi viseli deli tistega drugega kosa. Takšen preprosti rez ni možen niti z vidika posameznikov in njihovih opredeljevanj niti z vidika akcij in njihovih izvedb.

Nova situacija, v kateri je originalne člane MzM presenetilo 'alternativno ljudstvo', je pripeljala do samoukinitve skupščine MzM (decembra 1993) in redefiniranje članstva (januarja 1994). MzM kot mreža neodvisnih institucij se ni več (zares) pobrala.¹¹ Takšna MzM skupaj s KUD France Prešeren in DRPPD (Društvo za razvoj preventivnega in prostovoljnega dela) ustanovi zavod Retino, (glej v Kočica in drugi 1996, nepaginirano) ki naj bi prevzel naloge upravljanja lokacije. Večina neodvisnih je pragmatično zapustila ta projekt.¹² (Serec intervju 2004)

To so bila razna kulturna društva, umetniške skupine, ki so imele svoje delovanje napeljana še iz začetka osemdesetih, ki niso mogle v takšnih razmerah nadaljevati s svojim delom kot NSK, Maska ipd. V takših razmerah niso mogli vztrajati in so dobili možnost mladi, ali nekatere druge skupine, ki so se bile pripravljene prilagoditi na take čudne, nenormalne pogoje – delovati in prirejati koncerte tudi brez elektrike in vode. Nekako se truditi, se znajti v mrazu in temi, da se je stvar pač nadaljevala, da smo vztrajali. Jaz mislim, da so bili to ključni

11 Leta 1993 najdemo kratkotrajni poskus organiziranja neodvisnega sektorja v Asociacijo in leta 2001 malo bolj uspešen ponovni poskus z Asociacijo neodvisnih. Rezultat zadnjega poskusa je dokaj uspešna Stara elektrarna in dosti bolj dvomljiv kino Šiška.

12 Marko Hren v raziskavi (1999b, 82) navaja stališča neodvisnih, da bodo v soustanoviteljstvo Retine šli, ko bo znan upravljavec lokacije.

trenutki tega vztrajanja. Če bi takrat jedro, ki je tukaj vseeno našlo smisel svojega delovanja, zapustilo prostore, potem bi se to končalo, kot se je končalo z vilo Maro, ko so hišo zasedli ljudje, ki niso imeli kaj počet razen se zapijat in drogirat.

V tem obdobju vandalizma, skvoterskih zakonov, brez vode in elektrike, skrajne demoralizacije in odhoda neodvisnih institucij, sta vendarle dva projekta sektorja neodvisnih omogočila teoretično zaslonbo porajajočemu se avtonomnemu centru in zakoličila možnost kasnejšega zgodovinenja. To sta bili projekt Razvojni načrt in Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti.

Forum Metelkove izvira iz ponedeljkovih sestankov (forumov), ki jih je organizirala pisarna Razvojnega načrta (Hren 1995, 16). Ta oblika se je kasneje 'prijela'. V okviru Razvojnega načrta je sprejeta tudi ustava Metelkove (ibid., 46). Ustava določa „ponedeljkove nočne sestanke“ za vrhovni organ Metelkove Mesta (Forum), prepoveduje vandalizem, zapoveduje strpnost ipd. Določa tudi, koliko prostovoljnih ur dela je vreden kvadratni meter zasedenega. Drugače od drugih določil slednje ni več v rabi.

Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti (FZAPD) se je po nekajmesečnem delovanju formalno konstituiral 9. novembra 1994 v Gala hali in 24. novembra v Cankarjevem domu izvedel plenarno sejo. Uradni dopisi, vabila in zapisniki so objavljeni v Dosjeju Metelkova 1990–96 v poglavju Prostori drugačnosti (Hren 1996, 1–11). Sama pobuda je prišla s strani mestne uprave, vendar so vabljeni strokovnjaki zavrnilo patronat mesta in se ustanovili neformalno in avtonomno, kot skupina ekspertov. Navkljub temu da so strokovne službe mestne uprave dale pobudo za ekspertno skupino, so neodvisni, ki so v delovanju FZAPD sodelovali, že naslednje finančno leto doživeli reperkusije s strani mestne oblasti (Gržinič 1996, 7). Drastično so jim zmanjšali financiranje, in tako je bil v letu 1995 neodvisni sektor na eni svojih najnižjih točk v sistemu javnega financiranja kulture. Neformalna ekspertna skupina, iz katere je zrasel FZAPD je „... skušala artikulirati pozicijo neodvisne umetniške in kulturne produkcije v Ljubljani z namenom, da to produkcijo ne samo definira, ampak ji tako rekoč iz njene lastne notranje pozicije določi možne strategije delovanja v prihodnosti.“ (Gržinič 1996b, 6) FZAPD nastopa tudi kot izdajatelj knjižice

Rekonfiguracija identitete: zgodovina, sedanjost in prihodnost neodvisne kulturne produkcije v Ljubljani, v kateri je dokaj izčrpno zbrano gradivo, ki ga je FZAPD sproduciral v slabem letu svojega obstoja. Nekakšen vodnik po zgodovini in vizijah neodvisnega sektorja v Ljubljani. Je tudi vir, ki kaže, kako so neodvisni posrkali vsebinski naboj alternative in subkulture in ga porabili.

Močen faktor delovanja Metelkove, v slovenski družbi v devetdesetih pomemben tudi bolj splošno, je prisotnost financiranja s strani Open Society Institute (OSI).¹³ Ne gre samo za neposredno financiranje projektov na Metelkovi, opreme na Metelkovi (npr. koncertno ozvočenje in tonski studio), publicistike, temveč za množico manjših in večjih podpor umetniškim in kulturnim projektom, sofinanciranje nakupa opreme (valovi nakupov računalnikov, video kamer ...) predvsem ne samo NVO, temveč tudi neposrednim ustvarjalcem. S tem denarnim tokom so podprli tudi na Metelkovi delujoče ustvarjalce in projekte, izvajane na Metelkovi. OSI je bil pomemben stabilen vir Retininih financ.

Po začetni evforiji, ko sta se začela razkroj in malodušnost, je ostalo največ likovnikov, čeprav se je obseg njihovih akcij močno zmanjšal glede na nekaj začetnih tednov zasedbe. Njihovo delovanje se je vse bolj usmerjalo na stavbo Zaporj. (Glavan 1999, 103–104) Ena veja likovnikov je skupaj s Teatrom Gromki proti koncu tega obdobja začela naseljevati južni prostor, ki ga je sprva zasedala motoristična skupina Eisenkreuz. Rade, neformalni vodja te skupine, je takrat imel v „posesti“ celoten južni del, sedež oz. bar pa je bil v današnjih prostorih „Čajnice pri Mariči“. Stavbi Hlev in Garaže sta bila močno poškodovana med podiranjem septembra 1993 in sta bila vir materiala za prenovo (predvsem) klubov v severnem delu. Npr. klub Channel Zero je obnovljen iz materiala (tramov, špirovcev itn), ki so ga potegnili iz južnega dela. „Pero je vse pooblal, postrugal in popolnoma obnovil, jaz sem sestavljal, pri čemer mi je pomagal Jani (Mujić).“ (Ljubešić intervju 2007)

Na koncu tega poglavja bom opisal dogajanja, ki pravzaprav sodijo v začetek zasedbe in so pomembno pripomogla k njeni uspešnosti ter omogočila izvedbo programov in tako

13 „Definitivno nekaj časa sem se navadil, predvsem po zaslugi strička Soroša, sem se navadil pisat prošnje za te razne projekte. To je bilo še dosti v povojjih, je bilo relativno lahko dobiti sredstva. Tudi za take odštékane projekte, kot sem se jih jaz zmišljeval. Pri Sorošu smo zihér dosti pocuzali in Teater Gromki kot celota in jaz kot posameznik.“ (Morovič intervju 2007)

iz dneva v dan zasedbo tudi upravičevala. Gre za Gala dvorano (Wal Halla, Gala hala) in klub Channel Zero. FV založba, Strip Core in VS Video, ki so neposredno organizacijsko in/ali programsko vodili ta dva prostora, so takrat delovali še v ŠKD Forum (do 1995).

Gala halo je do januarja 1995 upravljala FV Založba oz. njena vodja Monika Skaberne. Od začetka 1995 pa Kapa, ki je bil sprva neformalen kolektiv, od leta 1997 pa društvo.¹⁴ Gala hala je bila prireditvena dvorana celotne Metelkove za različna področja od javnih diskusij, plenarnih sestankov, gledaliških, pesniških dogodkov, video projekcij, koncertov, projekta 1001 noč itn. Seznam izvedenih dogodkov je objavljen v Dosjeju Metelkova 1990–96 v poglavju Sezname izvedenih programov na Metelkovi 1993–95 (Hren 1996, 1–20). Samo Ljubešič pravi: „Na začetku je ekipa Channel Zero bila Monikina izvedbena ekipa, skratka izvedba za Gala halo. Bilo je po deset ali več točk v programu na dan. V Gala hali je takoj na začetku narejen improviziran oder, tam kjer je zdaj šank. Vzporedno pa je ista ekipa 'furala' glasbo v Channel Zero. Ekipa Channel Zero je imela orodje, rezervne dele in ljudi, ki so znali delati in je servisirala celotno Metelkovo.“ (intervju 2007)

Channel Zero je bil prvi zares klubski prostor na Metelkovi. Naredili so ga člani Strip Cora, ki so se do leta 1996 postopoma osamosvojili od Zavoda Forum-Ljubljana (Mirovič intervju 2007):

V Channel Zero je Strip Core med septembrom 1993 in marcem 1995 izvedel dvainštirideset dogodkov. Potem se je zaprl zaradi obnove, ki pa se ni takoj (kot so obljubljali) začela. V tem obdobju sem se z večino bendi ali založbami dogovarjala jaz (95%), smo pa se skupaj odločali, kateri bendi bodo nastopali v klubu. Se pravi, bil je širši programski odbor, dogovarjala sem se jaz, 'ofis' je bil Strip Coreov 'ofis', za prostor oz. klub sam pa so skrbeli ostali (tu pa jaz nisem bila vpletena). Skupaj smo se pogovarjali glede ustanovitve samostojnega društva. Na začetku sem jim še pomagala pri promociji oz. so šle informacije o

¹⁴ Kratka a natančna zgodovina skupine panksov od 'celote pankerjev imenovanih TOTALTAR', do Kolektiva anarhistično pacifistične akcije, je podana v nulti številki Muhe (1996). Ta kolektiv je septembra 1994 začel z mednarodnim Orto Punk festivalom, upravlja z Gala Dvorano, soustanovitelj Škratove čitalnice (Metelkovnik 2 1998, 9), organizira demonstracije za ozaveščanje družbe o sodobnih problemih (npr. Anti McDonald, Anti jedrska, oboje 1995).

dogodkih preko Strip Core 'miling liste', potem pa so tudi to opravilo prevzeli sami.

Samo Ljubešič pravi, da Katra (Katarina Mirovič) ni hotela priti na Metelkovo, ker se ji je zdelo preveč umazano, brez elektrike, vode, vsak dan so bili vlomi. Naprej pa pravi, da se je Strip Core ločil na tiste, ki so ostali na Kersnikovi 4, in tiste, ki so delovali v Channelu Zero, čeprav so posamezniki, kot npr. Božo Rakočević in Jani Mujič, oba 2227, delovala v obeh okoljih. „Katra je bila od začetka glavna organizatorica. Oni so kadili, ona pa jih je preganjala, skrbela za 'promo', datume, tisk plakatov, limanje itn.“. (Ljubešič intervju 2007) Brane Ždralo, ki je nekako nasledil Samove tehnične naloge po ponovnem odprtju Channela Zero leta 1997, pa za te vezi s ŠKD Forum na začetkih Channela Zero pravi: „Gotovina od vstopnine in šanka je bila ločena, ker Katra ni hotela tga čez žiro račun.“ (Ždralo intervju 2007)

(Ljubešič intervju 2007):

Channel Zero se je kot prostor začel 11. septembra dopoldan. Prišla sva s Kurijem in prostor kjer je danes Channel Zero, se nama je takoj zdel primeren. Vendar ga je že zasedala Sabina Potočki z neko plesno sceno, bile so preproge po tleh ipd. 'Zabezecala' sva prostor med Gala halo in Channel Zero, današnji Channelov backstage. Odpeljala sva se po mojo opremo, priključil sem kitaro in začel igrati, Kuri je posprejal ves prostor. Tako sva označila prostor za Strip Core 'plac'. Takoj so prišli še drugi: Pero, Božo, Jani in razvili smo 24 urno dejavnost. Da bi se prišlo k nam je bilo treba hoditi čez 'Sabinin plac' in to je bilo moteče. Čez nekaj dni je Božo v furiozni akciji pografitiral še preostanek prostora, tisti plesalski del, in nastal je okvir današnjega kluba Channel Zero.

Za ekipo iz Channela Zero in Moniko iz Gala hale so poskusi organiziranja Metelkove, kot so se izvajali s komisijami za prostor, za organizacijo ipd., bili neproduktivni. Tako je Samo v intervjuju kar piker, pravi, da se takšni „organizatorji niso zavedali, da je treba narediti pogoje, da bi se neka dejavnost izvajala“. Samo je tudi izvajal ilegalne „priklope“ na električno omrežje. Tako pridobljeno elektriko je speljal v obstoječo razdelilno omarico in od tam naprej je normalno šla do uporabnikov – „da bi si Nataša Zavolovšek lahko kuhala kavo“.

Marko Hren je bil ostro proti takšnim priklopom. Samo pravi, da zato, ker si ni mogel na račun agregata točit goriva v svoj avto. V zvezku, naslovljenem z Dnevnik tukaj delujočih (hrani ga pisarna KUD Mreža), bil je mišljen kot nekakšen poslovni dnevnik Metelkove, se je kmalu Monika jezno obregnila ob direktive, ki so prihajale od „zgoraj“: „Ne ti meni kva je treba, pa kaj ni treba --> pridi pa nared!, Monika.“ (Dnevnik tukaj delujočih 1993, 27. september)

3.3 Preskok akcije, 1995–2000

3.3.1 Dinamika in konec Retine

Zavod Retina je bil po „sanacijskem planu“ razpuščen leta 1999 (Plut 1999b, 2), njegovi programi so preneseni na DRPPD, KUD Mreža, RIDMC. Ozvočenje in studio na društvo Kapa. (Podržaj intervju 2007) Društvo MzM je že junija '93, pred zasedbo, razmišljalo o ustanovitvi 'zavoda za upravljanje na lokaciji', samoukinitve Skupščine MzM (december '93), redefiniranje članstva (januar '94) in sklep o ustanovitvi zavoda Retina (februar '94) so prišli takoj po zasedbi. O Retini krožijo razne zgodbe. V večini jo blatijo. Večinoma govorci (današnji) niti ne vedo, zakaj („zbirokratizirani, sedijo /sedeli so/ v pisarnah, furajo /furali so/ svoj osebni projekt“). Kakšne pozitivne ocene o delovanju Retine najbrž ni. Vse pa le ni bilo slabo. Predvsem sta obet ustanovitve zavoda in institucionalna perspektiva v prvih letih vezala intelektualni potencial, ki je z odpiranjem novih linij financiranja, okroglimi mizami, kritiško založniškimi projekti zaščitil Metelkovo pred brutalnostjo kapitala in oblasti in pred totalnim razvrednotenjem prostora od znotraj. Npr. Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti (neodvisna in avtonomna iniciativa), Razvojni načrt (Retinin projekt). Vedno je bil neki denar. Lep pregled dogajanj in popis subjektov med leti 1993 in 1998 poda Saša Glavan v Metelkova mesto, razpletanje mreže. (1999, 99–101)

Retina je izvajala raziskave, eksperimentalne kooperative, javna dela. Ostala je nekako „zaprta“ v Pešcih, Lovcih in v Šoli. Pomemben je njen projekt Razvojni načrt za Metelkovo. Publicirala je skorajda popolno zbirko dokumentov MzM in Metelkove – Dosje Metelkova 1990–1996 in izčrpno zbirko tekstov o Metelkovi – Metamorfoze

Agore Metelkove. Eksperimentalni razvojni projekt kooperativ in publikacija SO-DELO-VANJE. Novi val kooperativ.

Retina je bila vir, v katerega se je stekal denar OSI in denar ministrstev, predvsem ministrstva za delo, družino in socialne zadeve, priložnostni denar drugih ministrstev in MOL. Preizkusni program kooperativ in tudi program javnih del, v katerega je pot odprla Retina, je na Metelkovi ves čas za silo ščitil prostor in omogočal obstoj konstruktivnih skupin, ki so v teh razmerah lahko ustvarjale. Retina je omogočila pričakovanja in s tem odmaknila nevarnost kakršnihkoli hitrih posegov v prostor.

Naj na kratko komentiram eksperimentalni program kooperativ. Iz Retininega poročila o ciljih javnih del in kooperativ sledi: „Naš cilj je vzpostaviti jedro, ki bo razvilo neodvisno strukturo za potrebe servisiranja kulturno umetniških gibanj in drugih produkcij. Osnovni namen je torej vzpostavitev notranjega trga delovne sile, kakor tudi vzpostavitev notranjega ekonomskega modela dejavnosti in programov na lokaciji bivše vojašnice na Metelkovi.“ (Zavod Retina 1998) Zelo očitna je struktura paternalističnega in oddaljenega odnosa naročnika in izvajalcev. Na eni strani je upravni aparat, ki išče področje za svoje delo in je partner državi pri distribuciji javnih sredstev. Na drugi strani je amorfná množica, ki potrebuje skrb. V tem primeru predvsem mladi in nezaposljivi. Tako je po eni strani nesporno dobro, da je v skvot pritekal denar, ki je omogočil aktivnosti, ki so ga držale nad gladino. Po drugi strani pa Bibič pravi, da program kooperativ ni bil ekonomsko dobro postavljen. Linija s Trga brez zgodovinskega spomina pa ne vidi neke posebne koristi od tega programa in govori o lenutih in zapitežih (Muha 0, 1996), oz. bolj umirjeno: „... problem profitne obrtniške dejavnosti, ki ima zastoj prostor ... “ in o „... problemih z vodenjem, mentorji in denarjem“. (Plut 1998a, 3) Po tretji strani, Retina nikoli ni imela kontrole nad dejavnostjo konkretnih kooperativ. Tako so se zapletli v nerešljiva vprašanja o smislu kooperativ, ki navkljub temu da so relativno daljše obdobje bile dotirane in so dobile kar zajeten kup orodja, plus brezplačen prostor, več kot očitno niso zaživele kot kvaliteten (samostojen) ekonomski subjekt. (Plut 1998a, 2) Niti niso postale neko žarišče ekonomske aktivnosti Metelkove, kaj šele njen servis. Stališče kooperativ je bilo, „da sicer sprejemajo javna sredstva, ampak to še ne pomeni, da so servis Metelkove“ (Plut 1998b, 8). Po četrti strani pa so sami ključni akterji s Trga bili v

različnih odnosih do Retininega aparata in sredstev. Lahko omenim Gogija, ki je bil poklicno vezan na Retino. „Na začetku sem tudi delal na Retini. Moram reči, da sem v Retino kar verjel, v njej sem jaz videl možnosti. Zato sem se na začetku kar angažiral v Retini. Kot oblikovalec.“ (Medjugorac intervju 2007) Ali pa Morovič, ki je bil maksimalno oddaljen od nje: „Jaz sem bil, v navednicah, smrtni sovražnik Retine. Ne bi mi dali niti tolarja, tudi če bi na kolenih prosil.“ (Morovič intervju 2007) Oba pa sta med glavni iz Trga in v tistem času tesna sodelavca.

Eden od večjih dosežkov Retine, razen njene pomembnosti za severni – avtonomni del, je pridobitev stavbe Metelkova 6 za nevladni sektor. Tja so se vselile pisarne in v manjši meri produkcija nevladnega sektorja.¹⁵ Še najbolj pogosto jih opredeljujemo kot neodvisne, neinstitucionalne, alternativne organizacije. To so zavodi, društva, inštituti s področja umetniške produkcije, založništva, socialnega dela ipd. Kot Retini ni uspelo reprezentirati subjektov na zasedenem področju, ji ni uspelo postati reprezentant oz. skupno orodje neodvisnih, predvsem njihovega kulturnega sektorja. To je prav tistih, ki so bili večina originalnega članstva in ustanoviteljev MzM, tistih, ki se jim je zgodilo alternativno ljudstvo. Ta dosežek pa je bil tudi njen grobar. Retina je namreč bila pravno odgovorna za stavbo, uporabljali pa so jo mnogi. Ti niso bili kooperativni, niso prevzeli odgovornosti za prostore, 'minirali' so Retino, niso plačevali najemnine. To zadnje pa je Retino, po navedbah Bibiča (intervju 2007b), tudi finančno uničilo in pripomogel k njenemu relativno hitrem koncu (kratka agonija).

Dodatno zanimivo vprašanje okrog nevladnega sektorja in ukinitve Retine, ki še čaka na temeljito analizo, je njihova nezmožnost družbenega delovanja z ustanovitvijo krovne organizacije. Verjetno je ta imperativ atomiziranega delovanja vpisan v samo matrico smisla neodvisnih, kot (če špekuliram naprej) posledica vizije, ki vključuje le nadomeščanje dominantnega kulturnega aparata države, le postavljanje svoje vizije kot hegemon v kulturi. Razen projektov in družbenih dogodkov, kot so bili Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti (1994–1995), dogajanje med pripravami na Evropski mesec kulture – 97 (1995–1996), ustanovitev Asociacije neodvisnih producentov leta 2000 (formalno delujoča še danes), je indikativno razmerje Retine in te druge strani ustanovnega članstva Mreže za Metelkovo, ki ga tukaj le omenjam.

15 Kot bi se zgodba z vselitvijo v stavbo na Kersnikovi 4 letih 1983–84 ponovila.

Retina je bila zadnja pravna oseba na Metelkovi, ki je tako ali drugače zastopala /predstavljala Metelkovo. Bila je organizirana (kot je do takrat bilo v navadi) kot javna pravna oseba – skupščina, svet ustanoviteljev, izvršilni odbor, statut, zapisniki – razne procedure so se dosledno upoštevale. Z novo formo – zasebni zavod (1994) in novega zakona o društvih (1996) ni več javne oblike in transparentnosti. V avtonomnem centru se je začela atomizacija skupnosti. Kot zasebni zavod se 1995 ustanovi Teater Gromki. Po novemu zakonu o društvih pa se ustanovijo KUD Mreža kot pravna naslednica MzM, društvo Channel Zero, društvo Kolektiv anarhistično pacifistične akcije (K.A.P.A.), Mizart, Samorok... Ta nova društva so skupine manjšega števila posameznikov. Podobna so bendu ali gledališki skupini, to so mikro družbeni organizmi, v katerih je transparentnost zasebna in ne javna. Ta društva in pravni subjekti so ozki, navznoter tesno kooperativni, na zunaj pa nejasnih struktur. So majhne enote za izkoriščanje javnih sredstev. Društvo Mreža je bilo od samih začetkov konkurenčno Retini. To sočasno izpostavlja kot problem Marko Hren v diskusijah na Svetu Retine, v raznih izjavah in tekstih. „Ambicije 'novih' (ne moremo zapisati pravila 'mlajših') so običajne: mešata se odgovornost za 'reševanje' in želja po prevzemu pozicij vključno s težnjo po kapitaliziranju minulega dela predhodnikov (prostori, oprema). A 'delnice'¹⁶ v Retini imajo vsi stari člani MzM in drugi 'stari' ustanovitelji.“ (Hren 1998, 4) Več o tem glej v Dosje, Mreženje (Hren 1996, 293–309).

Že med ustanavljanjem novega društva Mreža (registrirano jeseni 1997) je isti krog ljudi nekako 'zasedel' tudi Retino. Morovič je bil npr. leta 1997 predsednik Sveta Retine, v. d. direktorja Retine Janez Štamberger, 'begunec' in mariborske Pekarne, pa je bil 'njihov človek'. Tudi denar iz Retininih skladov so preusmerjali glede na svoje cilje (Morovič intervju 2007), kar je povzročalo negotovanje na 'zgornjem delu'.

3.3.2 KUD Mreža med leti 1996–99

Konec '95 so vzniknili poskusi ponovne obuditve Mreže za Metelkovo. Sestanek članov je sklical Boštjan Novak. Očitno so se začela prerivanja za nosilce legitimnosti. Na to kažejo obravnave porodnih krčev novega/starega društva na sestankih sveta Retine (Hren 1996, 293–309). Kakorkoli se je v resnici dogajalo, skupina, ki je delala

¹⁶ Leta 2002 sta Andrej Morovič in Goran Medjugorac razprodala vse delnice Metelkove Mesta mednarodni klienteli na srečanju v Sao Paulu.

Muho, uporabniki ateljejev v Garažah, Teater Gromki, so očitno prevladali. Hren navaja, da z 'nedemokratskimi' metodami, s skrivanjem, uzurpiranjem pooblastil.

Vendar ima del metelkovcev, ki ustanavlja društvo Mreža višji cilj: „Ker tako obsežno polje in raznovrstno polje kot je Metelkova potrebuje pravno osebo, ki zastopa njena načela in potrebe, smo delujoči in stanujoči na Metelkovi ustanovili društvo Mreža. Mreža je prevzela naloge MzM in vabi vse (tudi bivše člane), da se nam pridružijo.“ (Kočica in drugi 1996, nepaginirano) Hren po eni strani poudarja dediščino na kateri raste (si jo jemlje) novo društvo Mreža, ko zapiše: „... saj se MzM iz dediščine široke palete ustvarjalcev in potencialnih uporabnikov Metelkove preoblikuje v mrežo tistih, ki so na Metelkovi zdaj. Ta vnovični poizkus je priložnost in novo upanje.“ (Hren 1997) Po drugi strani pa opozarja na to, kaj je pravzaprav cilj subjektov, ki ustanavljajo društvo Mreža (in so istočasno na vodilni položajih v Retini): „Če postopek spremembe Retine (ukinitev ali prestrukturiranje) ne bo javen, demokratičen in legitimen, potem bo kaotičen in krivičen: bolj agresivni bodo pokradli prostore in opremo, manj agresivni bodo zamahnili z roko in šli.“ (Hren 1998, 4) Društvo Mreža, ki formalno ni niti prejšnje društvo MzM niti bodoče društvo KUD Mreža, deluje neformalno vse leto 1996, do jeseni 1997. Luka Drinovec, kot predsednik KUD Mreža piše jeseni 1997, da „smo se preostali uporabniki zbrali in oživili društvo MzM“, da je društvo „skrajšalo“ ime, da so pri direktnem nadaljevanju društva MzM bile „težave zaradi novega zakona o društvih“. „Kulturno umetniško društvo mreža je nasledilo staro MzM. ... Društvo zagotavlja pravni okvir metelkovcev nasproti Mestu Ljubljana kot upravniku severnega dela Metelkove.“ (Drinovec 1998)¹⁷ Dejansko pa je le del uporabnikov Metelkove (tisti s Trga in Sestava) organiziran v novo mrežo.¹⁸ Ta skupina je slabo povezana s prvotnim središčem Metelkove, to je stavbo Pešci in Lovci. Slabo je povezana tudi z dvema

17 Tako tipično za metelkovsko stvarnost, Tom d'Elf samo eno leto pozneje, v tekstu z izvršnim naslovom Rekonstrukcija Metelkove, v katerem se zavzema za povrnitev izgubljene avtonomije Metelkove, dejstva, da „KUD Mreža zagotavlja pravni okvir metelkovcev“ sploh ne registrira. „... moj predlog bi bil, da ustanovimo 'krovno organizacijo', ki bi prevzela nadzor nad Metelkovo ...“ (d'Elf 1999, 4)

18 Projekt Predstavitev Metelkove, ki je bil izveden za program SCCA Urbanarija, februarja 1996 in je „nadomestil projekt Mizz Arta in Strip Cora Poslikava Metelkove“ (Predstavitev Metelkove 1996), je bil prvi v (večletnem) nizu akcij „reševanja Metelkove s predstavitvijo skupne metelkovske umetniške produkcije“, ki ga je izvedlo Društvo Mreža. V programu te prve Predstavitve Metelkove so le subjekti iz bodočega Trga in Sestava. (ibid.) Projektu so sledile redne periodične manifestacije (festivali) Pepelkova, Gromki (poletni festivali, Ljubileji (obletnice), kiparske, slikarske delavnice, Alkatraz, klub Gromka.

osrednjima do takratnima javnima središčema Galo halo in Channel Zero. Scena Metelkove je razdeljena po sredini. Na zgornjem – severnem delu je pisarna Razvojnega načrta. K.A.P.A. kot kolektiv je neke vrste izvršni aparat Retine v konkretnosti Metelkove. Gala hala pa se je usmerila predvsem v glasbeni program. V Pešcih je situirana večina rokodelcev in umetnikov iz poskusnega programa kooperativ. V Lovcih pa so razen nekaj ateljejev DSLU še prostori družbeno socialnih skupin: YHD, Ženski center, Magnus. Vsi ti načeloma podpirajo sodelovanje z Retino in čakajo kdaj se bodo razmere uredile. Zagovarjajo podpis protokola z Mestom leta 1995, zagovarjajo podiranje Šole v zameno za obnovo „do uporabnega dovoljenja“ stavb Lovci in Pešci. Na spodnjem delu subjekti na Trgu brez zgodovinskega spomina čutijo nelagodje ob napovedanih podiranjih in prenovah. V nekem trenutku (zgodaj 1997.) dejansko pride do napovedi podiranja Hleva in Garaž, izvedba pa je bila preprečena.

3.3.3 K.A.P.A.

K.A.P.A. je splošni Metelkovski „servis“ za tehniko izvedbe prireditev in notranjo koordinacijo, je upravljavec Gala hale, nadaljuje nekatere funkcije Pisarne Razvojnega načrta, npr. povezovalc Metelkove (še posebej uporabnike Pešcev) z Retino in Mestom – usklajuje in pridobiva prve pogodbe z Mestom, električna, voda, sanitarije ... Družbena funkcija Kape na Metelkovi (Beširević intervju 2007) je kopnela tako, kot je kopnela Retina. Po drugi strani se je Kapa intenzivno razvijala v smeri glasbenega producentstva in opuščala dejavnosti, ki niso sodile v ozko področje glasbene industrije. Na drugem koncu metelkovske stvarnosti pa je rasla družbena funkcija Mreže. Mrežo so sestavljali večplastno povezani, različno strukturirani subjekti iz Trga, nanjo so bili vezani z različno intenzivnostjo in z različnimi nivoji strukturne prepletenosti. Tudi v primerih sodelovanja umetnikov (npr. Bizovičarja, Kovačiča), ki imajo prostore v Pešcih, je vedno šlo za projekte na Trgu.

Če poenostavim – Mreža (iz časa) Luke Drinovca in Retina (iz časa) Andreja Moroviča sta se v obdobju 1998–2000 zlili v današnjo obliko KUD Mreža.¹⁹ Na koncu tega

¹⁹ Tukaj moram omeniti nekatere omejitve. Dejstvo je, da je bil Morovič predsednik sveta Retine v tem zadnjem obdobju in je on nastavljal 'svojega človeka' za v. d. direktorja Retine. Ravno tako je bil Luka Drinovec predsednik KUD Mreža od ustanovitve in v tem prvem obdobju je on razlagal namene in cilje KUD Mreža. Vendar sem v neposrednem pogovoru z njima ugotovil, da nobeden od njiju ne pripisuje večjega pomena takratnim tovrstnim organizacijskim posegom. Ne spomnita se konkretnih

obdobja je leta 1999, že z novo predsednico, KUD Mreža zaprosil za status društva v javnem interesu na področju kulture in ministrstvo za kulturo z odločbo mu je leta 2000 ta status tudi dodelilo. (http://zakonodaja.gov.si/rpsi/r09/predpis_ODLB159.html)

3.3.4 Sestava

V tem obdobju (1995–2000) potekajo (se nadaljujejo) akcije širšega kroga Sestave, pretežno v Zaporih. (Kočica in drugi 1996, nepaginirano; Glavan 1999, 103–104) Ljudje iz te skupine so se udeležili v Hostelu Celica kot njihovim vrhnjim in končnim projektom. S tem se je cela veja misli o Metelkovi in umetniško-kulturni praksi Metelkove izločila iz preostale (avtonomne) Metelkove.

Temeljna je razlika med kulturnimi akcijami in ponujanjem plesno-koncertnega programa. Umetniki na bodočem Trgu brez zgodovinskega spomina so zastavili akcijo obrambe svojega teritorija s kopičenjem kulturnih akcij – „kamenčki v mozaiku urbane gverile“. (Morovič 1998) Pravzaprav so s svojo različico „premeščanja iz enega v drugo območje kulture“ (Šuvaković 2001, 234) ponovili spontano umetniško zaščito stavb iz samih začetkov zasedbe. Festivali – Predstavitev Metelkove, Pepelkova, Gromki poletni festivali 1995–1999, delavnice mozaika 1995, 1996, ..., otvoritev Alkatraza 1996, Tajna loža živih 1997–1999, Parafestival ob Evropskem mesecu kulture 1997, Hexpo 2000, Obletnice (Ljubileji). Vrsta kiparsko slikarskih delavnic kot poseg v urbanizem z ohranjanjem razpok in brstenjem urbanih oblik. (Bibič 2003, 151–170)

Skrit za glavnimi procesi na Metelkovi je Channel Zero, ki se je v tem obdobju formiral kot društvo (1997). Samo Ljubešič, eden od akterjev zgodnjih dogajanj na Metelkovi, je že leta 1995 zapustil Channel Zero. O tem pravi: „Vse se je spremenilo v šank. Isti problem je bil tudi z Gala halo.“ (intervju 2007) Do leta 1996 je bil predstavnik Metelkovcev v svetu Retine, bil je prvi upravljavec Retininega ozvočenja, (do leta 1996). To ozvočenje (upravljanje) je potem prevzela Kapa. Channel Zero se je med 1996–97, kot rečeno, formiral v društvo. Glavni pobudnik in realizator te akcije Brane Ždralo pravi: „Dobil sem statut od KUD France Prešeren in sem ga prilagodil. Med Matejinim predsednikovanjem je društvo že imelo dotacije (okrog leta 1998 op. a.).

ljudi ali situacij, posebej ne Luka Drinovec. (intervju 2007) Tudi iz tega razloga lahko aktivnosti oba akterja gledamo z vidika avtentične (omni) prakse in ne na specialistično ukvarjanje z vodenjem društva.

Nisem se več zanimal za to, vem pa da so z Matejo bili problemi, naenkrat nje ni več bilo, bile so razne govorice o manipulacijah s tem denarjem od dotacij. Omejil sem se na 'rihtanje' elektrike, light showa in podobno. Dokončno sem odšel (2001 op. a.), ko nama s Kurijem (Rok Sieberer) niso dovolili samostojnega večera in ker niso hoteli ustanoviti posebnega fonda za tehniko, da bi se to področje lahko samostojno vodilo in planiralo.“ (Ždralo intervju 2007) Navaja še nekaj predsednikov društva v tem obdobju, dokler ni (okrog) leta 2000 to postala zdajšnja predsednica Andreja Bolčina. Mare Kovačič pa ilustrira ta kulturni zasuk v samem klubu: „Ko je klub prevzel Tomaž Gorkič (okrog 1999 op. a.) je 'ratal' dark, ni več bil Strip Core.“ (pogovor 2007)

3.4 Dekonstrukcija drugačnosti, 2001–2005

3.4.1 Klubska scena

Teater Gromki se leta 1999 odloči za odprtje kluba, ki obratuje vsak dan „pet dni v tednu“. Pozneje, okrog leta 2001, se zanj uveljavi ime Klub Gromka. Društvo Mreža in Društvo za zaščito ateističnih čustev (DZZAČ) leta 2000 odpreda klub Menza pri koritu. Channel Zero in Kapa se zapreta v področnost (postmoderne) glasbene industrije. O družbenem kontekstu postmodernega mišljenja in družbene situacije „večne sedanjosti“ glej Tomc 1994, 144–149. V Kapi je nastala sprememba koncepta in oženja programskega področja na prirejanje koncertov in plesnih zabav. Po obdobju nestabilnosti (okrog leta 1999) društvo prevzamejo ljudje, ki obdržijo le ime in sredstva, brez odgovornosti do svoje zgodovine, pri čemer je prav ta zgodovina ta sredstva ustvarila. Zdajšnja vodja Gala hale (približno od leta 2001) o preteklem družbenem kontekstu Gala hale pravi: „Od samega začetka (Gala hale) bolj težko povem kaj je bilo, ampak v glavnem so bili tukaj punk koncerti.“ (Deskovič intervju 2004). Zdajšnji predsednik društva (tudi od leta 2001) pa: „O Kapi ti težko povem kako je nastajala, lahko govorim, ko sem jaz prišel zraven, ko se je nekak stara ekipa razbila, pa je prišla nova.“ (Sevšek intervju 2004) Kot smo videli, podoben proces zožitve programskega področja je že prej bil v Channelu Zero. Potekal je sočasno s procesom ustanovitve društva 1996 (Ždralo intervju 2007), ko program neha delati Strip Core (produkcijska

enota zavoda Forum-Ljubljana). Tudi sicer, in ne zgolj uradno, so se zelo zrahljale vezi s Strip Coreom.

Hkrati z odpiranjem kluba se je Teater Gromki obračal vse bolj h gledališču – nastopi na 'običajnih' festivalih, na velikih predstavljanjih države v tujini. S tem se je tudi denar, ne samo človeška energija, obračal stran od kluba, stran od Trga in proč od Metelkove. Zasedba ljudi okrog kluba je vse manj transpodročna, ni več neposrednih povezav z umetniki iz Garaž, z Alkatrazom. Klub Gromka ni prevzel animacijske vloge Teatra Gromki, ki jo je ta imel na Trgu in Metelkovi. Teater Gromki pa je bil na poti in ne več na Metelkovi. Sodeč po izjavah Alenke Pirman, se je nekako okrog leta 2003 izgubil smisel in organska povezava med manualnim in programskim delom. Višek je klub vsekakor doživljal med letoma 2000 in 2003, z vrhuncem v letu 2001. A. Pirman pravi o tem obdobju: „Pri delu sem uživala, ker sem lahko spremljala ves tisti raznoliki program in bila del antifahidiotske ekipe (po nekaj letih servisiranja sodobne umetnosti je bilo to pravo olajšanje!) = 'razširjamo obzorja'.“ (intervju 2007) Sodeč po pričevanju Mihe Zadnikarja v sočasnih kolumnah v Mladini in v prispevku za SCCA Rekonfiguracija alternative, je takrat nastalo prizorišče, alternativna scena, ki je v svojem subkulturnem programu in političnih stališčih zajemala širšo skupino ljudi. To alternativno kontrakulturno sceno Zadnikar bojazljivo, a vendar vzneseno opisuje: navdušuje ga njena transgeneracijskost, multivideznost, širina kulturnega dosega oz. empatije. „Prostori drugačnosti se po daljšem času spet premikajo, odpirajo, razpirajo, samo druženje, energetska raven, iskrivost medosebnih svoboščin, spored, humor, premešavanje idej in postopkov so vnovič na zavidljivi ravni, in nekritičnima opazovalcu, opazovalki bi se zazdelo, da je temeljno poslanstvo revolucije že opravljeno: Spet se imamo dobro. Le kdo smo to? (Mi že vemo.)“ (Zadnikar 2000)

Glede na skupne začetke na Trgu, v stavbah Graže, Hangar in Hlev, katerih uporabniki so skupaj ustvarili in uporabljali Mrežo, je zanimivo, kako so se od leta 2000 razvijali klubski projekti Gromka, Alkatraz in Menza pri koritu. Klub Gromka je upravljal zavod Teater Gromki, ki po letu 2001 oz. po veliki delavnici Axt und Kelle vse manj uporablja oz. sodeluje z Mrežo. Mreža je skupaj z društvom DZZAČ naredila Menzo pri koritu, neke vrste klub KUD Mreža. Nastanek galerije Alkatraz je tesno povezana s Teatrom Gromki, ki jo je iniciral in z njo oz. z likovno sekcijo Mreže, ki je Alkatraz upravljala

(Glavan 1999, 101–105), skozi vso drugo polovico devetdesetih tvorno sodeloval. Glede na vse to je zanimivo, da se v Hlevu (in Hangarju) ni ustvaril enoten programski prostor, ki bi zaobsegal Menzo pri koritu, Alkatraz in Gromko.²⁰ Namesto tega so prej prehodne in povezane prostore ločili na tri fizično in programsko ločene dele. Izpred hiš na Trgu je to bilo vidno kot meja: “... objekt, ki ga sestavlja dvojni nepravilno oblikovani niz zidovja z izhodiščem v zunanji fasadni steni Hleva, ... razmejuje odprti prostor, shajališče Trga brez zgodovinskega spomina med stavbama Hlev in Mali hangar“. (Bibič 2003, 167) Zanimivo, da je leta 2007 ta pregrada prebita, zdaj so to otočki in 'kanal' povezuje Gromko, Alkatraz in Menzo, ter pelje tudi do Čajnice pri Mariči, ki je „še zadnji ostanek prvotnega skvota na Metelkovi“ (Plut 1999b, 4)

3.4.2 Akademije

Ob poskusu gradnje akademijskega multipleksa²¹ na področju AKC Metelkova Mesto sta Bibič in Zadnikar še dodatno opredelila drugačnost kulturne produkcije na Metelkovi. S tem sta prispevala k opisu pojava alternativne kulturne produkcije oz. njene avtonomne strani. Zavrnila sta generacijsko, ozko glasbeno, ozko profesionalno in sploh kakršnokoli področno ozko definiranje kulturne produkcije na Metelkovi. Obenem je to zadnje premišljevanje in definiranje metelkovske kulturne produkcije do zdaj.

Videti je, kot da Bibič in Zadnikar ne bi več zastopala konkretnih subjektov na Metelkovi. Vprašanje je, koliko je sploh bilo notranjega metelkovskega nasprotovanja akademijskemu multipleksu. Bibič omenja, da na Metelkovi pravzaprav ni bilo zavedanja, kaj napovedana gradnja in ob tem, kot ahajsko darilo, ustanovitev mladinskega centra v resnici pomeni za kulturno produkcijo na Metelkovi. To situacijo v letih 2001–2003 ilustrira s primerom vodje Gala hale, ki „uporablja pozicijo in vrednost prostora. Ko ga ne bo več, ga tudi ona ne bo mogla uporabljati kot vrednost, o..... jo bodo. Druga resna pripomba je, da ne more ona 'dilati' s prostorom. Hotela je 'dilati' tako, da zgradijo akademije, njej pa veliko klimatizirano koncertno halo.“ (pogovor 2007a)

20 Enovit programski prostor je nekaj časa celo bil cilj KUD Mreža: „Prav tako se obeta manjša gradnja (ki je pozneje bila izvedena op. a.), ki naj bi povezala Hangar s Hlevom, ali drugače povedano Tajno ložo z galerijo Alkatraz.“ (Plut 1999a, 2)

21 Zadnikar navaja, da je termin Bibičev. (2001a)

Zadnikar je v kolumnah definiral kulturno produkcijo z Metelkove kot nekaj tretjega, nekaj kar se ne dovoli izbrisati. „Tega spektakla združena Metelkova ne bo dovolila, tega filma AGRFT ne bo posnela,“ vzneseno piše. Obenem definira kulturo na Metelkovi kot „improvizirano, eksperimentalno, pirotehnično in poulično gledališče“. (Zadnikar 2001a)

Bibič je celoten problem akademijskega multipleksa popisal v Hrupu na straneh 103–116. V prilogi te knjige je tudi obširen povzetek okrogle mize Prostorji kulture: Metelkova mesto in umetniške akademije na straneh 199–213. Govori o infantilizaciji študentov (akademij) v mladino, o orkestraciji mladine s strani (v končni instanci) gradbenega sektorja. Navaja da kulturna produkcija, ki že zaseda prostore na Metelkovi ni ista kot akademska in ni manj vredna: „... generacijsko, statusno, področno, interesno, spolno ... pestra struktura samoorganiziranih akterjev po svoji, kolikor mogoče veliki svobodni volji že uporablja (prostore na Metelkovi) ... Po drugi strani pa substituiranje tega realno obstoječega kraja neodvisne kulturne produkcije z akademijskim multipleksom implicira krčenje produkcijskih priložnosti ... največjemu segmentu študentov po končanem akademskem šolanju ...“ (Bibič 2003, 113) Zadnikar v Restrukturaciji subkulture pravi o ideji, da bi akademijski multipleks zgradili na Metelkovi: „Zelo resna nakana, kako v Ljubljani še zožiti kulturno polje.“ (Zadnikar 2002a, 129) Obravnava jo kot poskus spregledanja/izbrisa, prekrivanja obstoječe kulturne produkcije na Metelkovi z akademsko: „Govori (dekanica AGRFT op. a.) o novem produkcijskem centru mladih – kakor da produkcijski center v Metelkovi Mestu že ne obstaja. A je drugačen, šolska praksa AGRFT ga ne more videti, ga prepoznati za svojega, ker, vzemimo, že na gledališkem področju posega po eksperimentu, improvizaciji, pirotehniko ... k postopkom, ki niso vredni šolskega pouka.“ (ibid., 130)

3.4.3 Kolektiv AC Molotov

Konec leta 2003, se s prihodom kolektiva AC Molotov (Avtonomna cona Molotov), nastane prepoznavna generacijska sprememba v delu alternativne scene. Stari borci čutijo nelagodje ob introventirani, ideološko in estetsko zaprti skupini. Ta kolektiv je nastal na osnovi evropske anarho-pank scene, je svojevrstna kontrakulturna združitev glasbene pank subkulture in političnega anarhizma. (glej v Trampuš 2002) V ožjem

smislu niso izhajali iz metelkovskega okolja in načina sožitja in sodelovanja socialnih, kulturnih, političnih dejavnosti, temveč bolj na osnovi informacij in obiskov skvotov v tujini. Nekaj lepih izvlečkov o tem nelagodju med generacijami kontrakulture najdemo pri Zadnikarju. Npr. v Učiti se, učiti in še enkrat učiti ... (2004b), ali v Koncept svobodno nadzorovanih godbenih širjav (2002b). Skupina je bila takoj po prihodu na Metelkovo precej neopazna. Že prej je bila prisotna v programu Metelkove z Anti-Fa festivalom in občasnimi pank koncerti v Gala hali, aktivna je bila v Šengenski kuhinji. Počasi se je kolektiv razslojil, od leta 2006 pa lahko sledimo njegovim posegom v metelkovsko stvarnost preko KUD Anarktika, ki je od zavoda Teater Gromki prevzel upravljanje s klubom Gromka, preko Info točke – socialnega prostora za raziskovanje in razvijanje teorije in prakse, del prvotne skupine pa je pomembno aktiven v Jalli Jalli. Sam prihod molotovcev (zaenkrat zadnje kontrakulture na Metelkovi) oz. povabilo Forumu Metelkove Mesta, češ da so na Metelkovi še prazni prostori je del zadnje večje akcije 'naseljevanja' na Metelkovi, namreč naselitev podstrehe Hlevov, ki jo je takrat, z izjemo enega umetniška ateljeja, zasedalo društvo Soška fronta. To društvo je bilo neaktivno še iz konca devetdesetih, forum jim je nekajkrat odvzel prostor, kolektiv ACM pa je ob prihodu to odločitev tudi fizično izpeljal. Posledica nove zasedbe podstrehe Hlevov so še umetniški ateljeji, ki so se začeli graditi leta 2004 in so do leta 2006 'naselili' podstreho Hleva (in stavbe med Hangarjem in Hlevom – tki. Stopnišče).

3.4.4 Dekonstrukcija drugačnosti

V tem času je že viden razvoj in dejanskost atomizacije v primerjavi z avtonomijo. Vezi znotraj KUD Mreža niso več tako javne, ljudje, ki so prispevali projekte s svojim delovanjem niso ustvarili funkcijskih mest. Tako se je KUD Mreža pravzaprav kadrovske izpraznil in administracija je prevzela tudi idejno vodstvo. Tako je npr. ob zadnji večji akciji Axt und Kelle (2004) vodstvo prevzel uslužbenec MOL, KUD Mreža je nudil le administrativno podporo, drugi ključni pravni subjekti (Kapa, Channel Zero ipd.) pa v to akcijo spet niso bili vključeni. Atomizacija, ki v tem primeru pomeni pravne subjekte, ki med seboj ne sodelujejo, je škodila tudi organizacijski obliki foruma. Na podlagi pravic in dolžnosti posameznikov so ista pravila pravzaprav zlorabili pravni subjekti, ki so preprosto sledili svoji poslovni logiki in ne več zavezanosti avtonomiji. Večji problem tistega obdobja je spor Stripi–Kocjančič, obrtnik

proti umetniku, ki se je razplamtel in rešil v korist „obrtnika“ pomlad/poletje 2004. Na eni strani je stal obrtnik, ki je prostor zasedel in ga opremljal z eksemplarno metelkovskimi sredstvi in načini (izsiljena zasedba, postavitve vrat). Morovič v intervjuju opiše Stripija: „To so ti modeli, ki jih jaz nikoli ne bom prebavil, kar se tega tiče, ker samo grabi, grabi. Pri čemer, OK, grabi, grabi, samo pol pa naredi kaj iz tega tudi za skupnost!“

Na drugi strani je stal ustvarjalec (Kocjančič), katerega delovanje je bilo splošno priznано kot alternativno in za Metelkovo pomembno, ni pa si bil pripravljen prostora pridobiti na metelkovski način – z zasedbo in lastnoročno gradnjo. Tragika spora je bila v tem, da so tisti, ki so zagovarjali avtonomijo (npr. Bratko Bibič v sporu okrog akademij), v podporo Kocjančiču zagovarjali kriterije področnih državnih aparatov dominantne kulture (biografija, ki sloni na uspehih po kriterijih dominantne kulture, pravzaprav merilih nevladnega sektorja). Upoštevanje tovrstnih kriterijev pa posledično pripelje do odtujitve upravljanja ateljejev in povišanja najemnin (primer so t. i. novi bivalni ateljeji v Ljubljani). Uporabniki Garaž (predvsem je izstopal njihov neformalni vodja Boštjan Drinovec, brat pomembne osebe iz obdobja ustvarjanja KUD Mreža Luke Drinovca), ki pa jih lahko štejemo med ustvarjalce in podpornike avtonomne prakse s Trga brez zgodovinskega spomina, so podprli „rokodelca“ oz. bivšega uporabnika programov kooperativ. Kljub temu da so (nekoč) po mnenju uporabnikov Garaž uporabniki programov kooperativ v času sporov z Retino zlorabili javna sredstva na Metelkovi in poskrbeli predvsem zase. Hiša, na katero se naslanja Jalla Jalla (obnovljena je bila z javnimi sredstvi in je rezultat zadnje delavnice Axt und Kelle) je s svojo velikostjo in obenem vsebinsko izvzetostjo iz metelkovske avtonomije nazorna slika stranpoti avtonomne misli na Metelkovi.

3.5 Konstrukcija normalnosti, 2005–2008

Obdobje formiranja nadinstitucije. Zaznamujejo ga boji med avtentičnimi in poslovnimi praksami. Ideja je vsiljena s strani MOL. Njen uslužbenec je imel vodilno vlogo pri vztrajanju, da se izoblikuje krovna organizacija Metelkove. Priprave so se začele čisto pri vrhu, a brez ugotavljanja stanja in analize. Začelo se je s pisanjem statuta, ne da bi se

sploh definiralo subjekte. Pravo odkritje pa je bilo, da Metelkova svojo nadinstitucijo že ima. KUD Mreža, ki je kot naslednik MzM v času formiranja izhajalo iz tega, da je (v primerjavi z Retino) društvo vseh metelkovcev, je leta 2000 tudi pridobilo status društva javnega interesa. Vendar je na vse to pozabilo in se obnašalo kot navadno atomizirano društvo, enakopravno vsem drugim društvom in posameznikom. Višek pa je bil poskus KUD Mreža, da iz svojega statuta črta člen, ki ga opredeljuje kot društvo vseh metelkovcev. Tega seveda niso naredili, saj bi ta sprememba povlekla za sabo novo odločanje MzK o statusu društva.

3.5.1 Potemkinova vas

KUD Mreža je maja 2006 gostil 61. srečanje Trans Europe Halles, evropske mreže neodvisnih kulturnih in socialnih centrov. Metelkova Mesto je bila takrat v slabem položaju. Vizij ni bilo, niti ne strinjanja v najbolj splošnih zadevah. Po intenzivnih poskusih foruma, organizirati metelkovce v neko bodočo krovno organizacijo, organiziranje v trojke za konkretne naloge ... To se je ustavilo samo od sebe. Takrat pa (pomladi 2006) nastopijo inšpektorji v koordinirani akciji usmerjeni proti ilegalnim točilnim pultom in z obnovljenim poskusom podrtja Male šole. Oboje vzpodbudi (kot odgovor) festival stalne grožnje, ki ponovno oživi aprila. V atomizirani in energijsko izpraznjeni Metelkovi na eni strani in po drugi strani v situaciji povečanega pritiska državnih organov, se je srečanje ponujalo kot prvovrsten dogodek, ki na bi prispeval k utemeljitvi svežih konceptov. Osrednja tema srečanja je bila Pogovor o AKC Metelkova Mestu: pravni status, vizija, varnost. (61. srečanje TEH 2006) Pogovor je odprla predsednica KUD Mreža z ugotovitvijo (navajam po spominu), da so uporabniki prostorov na Metelkovi neaktivni, ravnodušni, na kar kaže tudi slab odziv na srečanje. Odziv metelkovcev in plehkost celotnega 61. srečanja TEH pa je najbrž posledica tega, da je Mreža izorkestrirala kulturno družbeno javnost in izpeljala manifestacijo (srečanje) karseda odmaknjeno od metelkovske stvarnosti. V poglavju (za pogovor) Pravni status je glavna tema problem legalizacije točilnih pultov (čeprav gre pravzaprav ves čas za nekaj drugega – gre za odvzem posebnega statusa AKC Metelkova Mesto). V poglavju Vizije, je glavna iztočnica ta, da skupne vizije ni. Kot bistveno je (kako ironično) spet postavljeno fantomsko vprašanje o krovnem društvu. In zadnje poglavje Varnost, še zmeraj ostaja na izhodiščih projekta Identitete Metelkove iz leta 2000. V

tem poglavju so npr. uporabniki, večinoma srednješolci, ki zasedajo metelkovska dvorišča in trge ob petkih in sobotah obravnavani tipično paranoično: „Trenutno je najbolj zaskrbljujoč odnos najstnikov in drugih obiskovalcev, ki v AKC Metelkova mesto zahajajo samo ob vikendih in jih manj kot program zanima popivanje in razgrajanje. Ker ne pripadajo nobeni od metelkovskih skupin, lahko trdijo, da je AKC Metelkova mesto 'svoboden' kraj, kjer potemtakem lahko počnejo, karkoli želijo. To pomeni, da pijane skupine najstnikov žalijo druge obiskovalce in jim kratijo prostor, najbolj žaljivo in nasilno pa se obnašajo do obiskovalcev lezbičnega kluba Monokel in gejevskega kluba Tiffany.“ (ibid.) Zavajajoče je že enačenje obiskovalcev („najstnikov in drugih“) s posamičnimi huliganskimi napadi. Očitno je funkcionalistično/paternalistično obravnavanje publike („niso člani nobene metelkovske skupine“). Videti je, da je glavni problem ta, da prinesejo pijačo s seboj in ne zahajajo (ne kupujejo vstopnic) v klube. Da je Metelkova prostor, kjer naj bi se nemoteno razvijale ad hoc družbene skupine z različnimi nivoji artikuliranih ciljev, da so mnoge subkulture, posebej najstniške, muhe enodnevnice, to tistih, ki prodajajo neko formo konzervirane subkulture, ne zanima. Vprašanje izkaznic, omejevanja dostopa, ki je v dokumentu predstavljeno, je še danes aktualno, in je bilo tudi prej. Ta 'skupnost' obiskovalcev „ki ne uporablja metelkovskih kulturnih programov“ se kot glavni problem metelkovcev nenehno pojavlja v njihovih projekcijah. Značilno je enačenje vseh 'neorganiziranih' s huligani, oz. enačenja pojma 'svoboda' s pojmom 'vse dovoljeno' kot tudi enačenje slednjega z delikventnostjo. Tako je v zapisniku sestanka delovne skupine na županstvu 6. marca 2007 med prioritetni zadeve spet postavljeno problematično zbiranje mladostnikov, ki popivajo in se neprimerno obnašajo, ter posameznike in skupine starejših oseb, ki se vedejo delikventno. (Moderndorfer 2007)

3.5.2 Konstrukcija normalnosti

Šuvaković pravi: „... avtonomija umetnosti je relativna in funkcionalno določena s politično organiziranostjo javnega in zasebnega oz. prostega in delovnega časa, tj. nadzorovanega in nenadzorovanega institucionalnega konteksta ustvarjanja.“ (Šuvaković 2006, 65) Primer razvoja Kape in njenega načina sodelovanja na Metelkovi je primer, kako v področje nenadzorovanega časa prihaja vse večja institucionalna kontrola. Zaradi razvoja v smeri 'profesionalno organiziranih koncertov' je Kapa v

svojem klubu uvedla profesionalne redarje, šank naj bi imel gostinec, v tem obdobju je takšno kontrolo hotela razširiti po vseh površinah Metelkove. Zaradi prirejanja koncertov na 'letnem vrtu' so težave z okoliškimi stanovalci in potrebna bo draga in težko izvedljiva zvočna zaščita, ki je denarno in organizacijsko neprimerna za Metelkovo. Obenem je „urejanje“ letnega vrta, v katerem je mogoče deset dogodkov na leto, in je vse preostale dni v letu pod Kapinim ključem, primer pacifikacije prostora. Tak prostor postane „varen“ prav za to, ker ga nihče ne sme uporabljati. Kapa je bila glavni pobudnik vseh poskusov zaprtja kluba Jalla Jalla in je vnaprej proti vsem avtentičnim projektom na Metelkovi.

Primer nove ekipe Kluba Gromka (junij 2006) v zadevah sodelovanja na Metelkovi, pa je primer kako navidez (dobesedno: 'kako je videti od zunaj') subverzivne kulturne prakse lahko uporabljajo in podpirajo vdor represivnih (dominantnih, ukazovalnih) produkcijskih odnosov. Ta nova ekipa se je pridružila društvu Kapa in Channel Zero pri upravljanju Metelkove pod pogoji kontroliranega prostora porabe prostega časa. Pogoj za to je bil prevzem kluba Gromka takrat, kot je bil pritisk države oz. njenih inšpekcijskih služb pomladi 2006 na nelegalne šanke največji. Bodoči „prevzemniki“, ki so deloma prišli od organizatorjev pank koncertov iz Gala hale, deloma pa iz razpadlega kolektiva Molotov, so se umaknili represiji državnih služb (niso hoteli delati za točilnim pultom). Ko je represija dosegla višek in so se aktivisti kluba Gromke znašli v preiskovalnih postopkih, je preostali del ekipe pravzaprav stopnjeval brezizhodno situacijo, prevzel vodstvo in ustanovil novo društvo Anarktika, ki je prevzelo klub. Prevzem je ostal nerazčiščen, obtožbe proti staremu vodstvu (zavod Teater Gromki) nedokazane in danes je to že „preseženo“, pravzaprav pozabljeno dejstvo. Za lažje razumevanje tega procesa lahko uporabim Zadnikarjevo razlago te tehnologije, s katero je poskušal opisati procese pozabe, prekrivanja in brisanja v širši družbi. (Zadnikar 2005):

Izid procesa ideologij brisanja je nadvse perfiden, saj pod krinko vnazajšnjega podiranja vsakršnega (političnega) 'sistema' sproti tvori sistemsko psihozo, to se pravi, da instantno (in do intime, do bolečine globoko) množi nove in nove sprotne sistemske plasti. To se imenuje proces relativizacije. Zbrišeš, da je šlo za posilstvo; zbrišeš, da zmaguje neargumentirana, iracionalna pojavnost; zbrišeš, da je šlo za izbris; zbrišeš, da obstoji možnost revizije; upanja; iluzije.

Res je nevhvaležno pisati „o danes“, ker je to skorajda enako prerokovanju. In omeniti moram tudi svojo „okuženost“ s primerom. Pa vendarle bom orisal dva dogodka iz zadnjih let, s katerima bom poskusil nakazati, kako izhodišča te naloge „vidijo“ dejanskost na Metelkovi. Mala šola in Jalla Jalla. Oba primera sta prizidka prvotni Metelkovi. Oba sta zrasla na meji spodnjega in zgornjega dela. Štrlita v zgornji del. Oba sta eskalirala v problem v obdobju ojačanega državnega pritiska za legalizacijo in sta posledica metelkovskega razkola ob teh pritiskih. Prvega je so-pomagala zgraditi država oz. njene institucije in v gradnji ni bilo nikoli prave vsebine. „Mala šola je enostavno presežek oz. pastorek, tam je še bilo treba zaposliti enih par ljudi dobesedno (misli na Axt und Kelle delavnico leta 2001, op. a.), poleg tega se je javil Arhitekturni faks, da bi oni naredili neki projekt in nekak je ratala ta Mala šola, s katero noben ni potem vedel, kaj početi z njo. In zato so jo tudi porušili.“ (Morovič intervju 2007) Drugi primer, Jalla Jalla, je zgrajen po skvotersko in ima klubska vsebino/program, kar pa se mu zanika.

3.5.3 Mala šola

Zgodovina podiranja Male šole. Morovič pravi, da je Mala šola nastala zato, ker preprosto ni bilo dovolj dela za vseh štirideset rokodelcev Arx und Kelle, in da so prav takrat na Šoli za arhitekturo po vsej sili hoteli enega od seminarjev narediti na Metelkovi. „Ni imela vsebine in zato so jo tudi porušili.“ (ibid.)

Bili so birokratski zapleti, celo malomarnost uslužbencev MOL, ki so zamudili roke v upravnih sporih in na to pozabili. Mala šola je bila ves čas brez prave vsebine. Vsem ekipam Gromke v nekajletnem obdobju pa v svojevrstno breme. Zanimiva postane leta 2005, ko nenadoma pride odločba o rušenju. Mobilizira se javnost. Oživi 'agitprop' izpred nekaj let. Andrej Morovič, Miha Zadnikar, Nina Kozinc. Javnost je mobilizirana z že obstoječimi argumenti, ki v novi situaciji delujejo kot floskule (AKC Metelkova Mesto 2005). Na pomlad leta 2006 se situacija spet zaostri. Začne se z inšpekcijskimi pregledi šankov, popisovanjem zatečenih oseb, iskanji upravljavca klubov. Animiranje javnosti s podpisi podpore ilegalnim šankom in organizacijo Festivala stalne grožnje (april 2006). Umetniki ustvarijo park pred Malo šolo kot zaščito pred bagerji. Agitprop v sestavi Jadranka Ljubičič, Jasna Babič, Katarina Deskovič v glavnem prepisuje stare tekste. So poskusi uvajanja izrazov, ki jih uporabljajo posamezne skupine iz

„antiglobalističnega“ bloka, kot so fašizem oblastnikov ipd. (AKC Metelkova Mesto 2006) V nenadni akciji inšpektoriat 2. avgusta 2006 poruši Malo šolo. Ob zaščiti paradne akcije policije. Še pred podiranjem je med umetniki obveljala parola oni rušijo, mi gradimo. Kar je eden od konkretnih vidikov misli in prakse s TBZS. Rušenje je bilo svojevrstni klimaks. Že ves čas ni šlo za obrambo konkretne dejavnosti (kar sploh vzpostavi neki prostor), temveč se je pod splošno parolo „rušenja Male šole je rušenje celotne Metelkove“ pravzaprav branilo posamične interese. Ko je Mala šola padla, ni več bilo kaj braniti. Javnost je bila animirana, prinašala je prispevke, pričakovala kulturne in družabne dogodke. To pa se ni zgodilo, in to ne-dogajanje je postalo problem. Organizacija sprejemanja prispevkov je bila problem. Dogodki, na način kot klubi delajo program, so predragi in jih je nemogoče organizirati od danes na jutri. Na hitro je bil objavljen še koncept Osnovne šole in „primer“ Male šole bi bil sklenjen, če ne bi bilo državljanov, ki so po inerciji še prinašali prispevke v materialu in tudi v denarju in pa skupine umetnikov, ki je ravno tako po inerciji še naprej razvijala projekt parka za zaščito Male šole (Komelj 2006) oz. po novem projekt stalne gradnje. Na tej točki je treba še enkrat opozoriti, da je šlo za prostor, ki nikoli ni imel svoje vsebine, imel pa je „upravljavca“. Bil je pritiklina Gromke. Ta klub je prav v tem trenutku doživljal strukturne prelome. Nova ekipa in novo vodstvo so v videli Mali šoli dobesedno svojo lastnino, za katero pa niso imeli vsebinskih potreb in so jo hoteli čim prej varno in korektno zapreti.

Kaj se je pravzaprav zgodilo? Na eni strani državljani, ki po inerciji podpirajo Metelkovo in prinašajo prispevke. Na drugi strani skupina umetnikov, projektom katerih so ti prispevki namenjeni. Vmes pa kolektiv, ki mu je vse to odveč, zato deluje kot zid in ne kot prevodnik.

Kolektiv kluba Gromka za izhodišče pri posegu v proces „stalne obrambe in nenehne izgradnje“ zagotovo ni imel širine Komeljeve misli. Njihovo kulturno-politično izhodišče je bilo, da je prostor njihov (v smislu odločanja s pravico lastništva). Komelj pravi (2006):

Na 'ikonografski' ravni je bila posebna odlika tega improviziranega dela v tem, da je bilo prav kot zapora, ki naj bi preprečevala rušenje, obenem izrazito odprto – v središču skulpture barikade so bila nekakšna vrata, obdana s srčasto

formo; osrednja ploskev je bila perforirana, to niso bila zaprta, ampak odprta vrata. Skulptura barikada naj bi bila obramba pred rušenjem, obenem pa je sama BILA tisti princip povezovanja in tisti način strukturiranja prostora, ki ga je poskušala ubraniti. Bila je politična v odsotnosti vsakršne deklarativnosti, brez vsakega patosa, v čisti materialni prezenci, kot izpostavljeno telo. Prostor, ki ga je branila, je definirala kot prostor možnosti prav s to skrajno konkretnostjo. Ko je bila postavljena kot zapora, je ODPIRALA javni prostor. Naslonjena je bila na drog za električno napeljavo tako, da ga je inkorporirala v svojo strukturo. Ta drog je postal njen del. In s tem so postale njen del tudi električne žice, ki vodijo ... vsepovsod. V tem smislu bi jo lahko z malo humorja označili kot 'neskončno skulpturo'.

Kot se je zgodba razvijala naprej, je razvidno, da gre za kontrolo prostora. Pravzaprav, podobno kot Kapa z letnim vrtom, s kontrolo posameznih prostorov se kontrolira celotni prostor Metelkove. Prazen prostor je stalna nevarnost spontanij. Ta nevarnost se odstrani ali vsaj zmanjša z zahtevo po programu (kar je seveda mišljeno v navednicah). Očitno je že to, da ni nič – da ni dejavnosti, boljše kot program in prav to je „program“. Program zaklenjenega prostora, da se, kot pravijo „ne zbirajo, pijanci in besposličarji“.

V slabo dokumentiranih dogodkih takoj po rušenju Male šole 1. avgusta 2006 pa do potemkinskega odprtja Osnovne šole med 13. obletnico septembra 2006, je vendarle spet lepo razvidna ločevalna črta med neodvisnimi in avtonomnimi na Metelkovi. Neodvisni so bili v javnosti glas Metelkove, na noter pa so ustavili Festival stalne grožnje („to je drago, treba bi bilo najeti oder, ozvočenje, kdo bo skrbel za varnost“) in onemogočanje projekta Stalne gradnje (določili so z ničimer utemeljen datum končanja del in apriorne funkcionalno/obrtiške pogoje, kot pri nekakšni investiciji v kulturno infrastrukturo).

3.5.4 Jalla Jalla

Jalla Jalla je zgrajena kot prizidek poleti in jeseni 2004 ob zadnji veliki akciji Axt und Kelle. Naredila jo je zadnja ekipa Črne kuhinje, ki je tej kuhinji dala ime Šengenska kuhinja. V določenem trenutku njihovega razvoja je upravljanje ekipe Gromke z infrastrukturo kuhinje postalo omejujoče. Hoteli so na svoje. Na Metelkovi ni bilo več

praznih prostorov. Mala šola, ki je dejansko bila prazna in brez vsebine, je vendarle imela kontrolorja. Takrat še v pojavi zgodovinskega vodje Gromke Moroviča, ki pa se je obnašal kot vsak drug kontrolor. Pravi, da sta bila Iztok in Wasim navadna proletarca, ki ju kultura ni zanimala in sta hotela imeti samo šank. Poleti 2004, ko je bil ves Trg eno veliko gradbišče, so trije pobudniki na svoje stroške uredili prostor in zgradili brunarico. Forum jim je to dovolil na podlagi prošnje, v kateri je bilo navedeno, da bo prostor dnevno odprt in bo imel ponudbo hrane in toplih napitkov. To je potem postal vir nenehnih očitkov. Namreč vsebina Jalle Jalle se je prilagajala možnostim in hitro je postalo očitno, da se s takšno ponudbo ne da vzdrževati dnevno odprtega prostora. To so škarje. Stalna ponudba zagotovi stranke in stranke zagotovijo stalno ponudbo. Ampak to je dolgotrajen proces, ki ga do zdaj nobeden od ponudnikov na Metelkovi ni speljal brez alkohola.²²

Jalla Jalla je postala odprt programski prostor, ki so ga po potrebi uporabljale razne socialne skupine. Bila je prvi javni prostor, odprt čez dan. Ponudba glasbe ni bila področna oz. v polju glasbene industrije, temveč je bila alternativna, se pravi ponudba za takšno publiko, ki se jo ne da opredeliti generacijsko, niti po pripadnosti določenemu glasbenem žanru. V jeziku klubov je to očitno zelo sumljivo početje. To je avtentični klub, v katerem publika sama dela vsebino – odvisno od trenutka in potrebe. Infrastruktura pa je odprta in 'čaka'. Ta programska širina, ki ni dotirana, ki se ne prodaja kot formiran izdelek, pa pri subjektih s področja glasbene industrije, zabave, kontroliranega prostora deluje kot 'ne program'. Kar v resnici tudi je, seveda s stališča, da je program lahko samo izdelek, ki komunicira z občinstvom prek prodane vstopnice. Pravi problemi so nastali, ko je Jalla Jalla začela z DJ večeri. To je bilo pravzaprav ustvarjanje disko prostora in to je naredilo ekscese. Najbolj zanimivo je, da so to vodili tisti iz ekipe Channel Zero in deloma Gala hale, ki so pozneje najbolj vztrajno hoteli zapreti Jallo Jallo.

Problem z Jallo Jallo kot nekompatibilnim prostorom z drugimi klubi se je zaostрил poleti in jeseni 2006, ko je bila Jalla Jalla ob Festivalu stalne grožnje odprta 24 ur na dan. Drugi klubi v tem niso sodelovali in so enostavno zaprli svoje prostore. Zato je vse breme financiranja in logistike tako zahtevnega projekta padlo na Jallo Jallo. Edino oni

22 V zadnjem letu v klubu Mizart nastaja prav 'nealkoholna' dnevna ponudba. Pustimo se presenetiti!

so na avtentičen, od področnih resorjev države nekontroliran prostor branila avtonomijo, in to je bil glavni razlog napada na njo.

Tukaj navajam samo obrobno opombo v zvezi s takratnimi sosedi Jalle Jalle – klubom Kunilingus. Njegovo vodstvo (in ne naključna publika) je naredilo večino huliganskih ekscesov, ki so bili pripisani Jalli Jalli. Kunilingus je bil tipičen plesni prostor, programsko podoben Channelu Zero in plesnemu programu Gala hale. Ni bil odprt vsakodnevno, temveč je imel DJ večere, katere so spet večinoma izvajali člani društva Channel Zero. Glasbeni program ni bil alternativen, temveč žanrsko izključujoč (Drum'n'basse, Dub in podobno). Zanimivo je, da ost kritike v glavnem ni letela nanje. Po drugi strani v debatah na Forumu in 'mailing listi', ni bilo mogoče razpravljati o programski razliki med tema dvema kluboma. Ali še bolj določno, Kunilingus je bil sprejemljiv, če se 'disciplinira', Jalla Jalla je bila nesprejemljiva v vsakem pogledu.

Pokazala se je nemožnost koeksistiranja različnih nivojev odnosa do kontroliranega prostora. Kaže se v polni opustitvi avtonomne prakse pri področnih klubih.

Naj spomnim na Zadnikarjevo misel, da ti neodvisnost mora nekdo plačati, alternativo pa si vzameš sam. Udejanjenje tega lahko opazujemo na poskusu zaprtja Jalla Jalle poleti 2007. Jalla je gotovo moteči element za, če poenostavim naštevaje, Kapo z Gala halo, Gromko, Channel Zero. To govorijo realna dejstva na Metelkovi, nenehni očitki in poskusi vsiljevanja svojega videnja, kaj bi Jalla Jalla morala biti. Vsi avtentični 'izgoni' oz. 'nedogovorjene' spremembe upravljačev z določenimi prostori so bili 'lastnoročni'. Že od prvih dneh zasedbe, prek Kapinega prevzema Gala hale od FV, Morovega izsiljevanja PTL in Gleja, odvzemanje prostorov motoristom oz. Radetu, zasedbi današnje Menze pri koritu s strani KUD Mreža in DZZAČ, izgonu džankijev s celotnega področja AKC Metelkova Mesto. Po drugi strani pa je izgon brezdomcev, panksov klošarjev in podobnih iz Pešcev leta 1997 izvedla mestna oblast oz. najeta varnostna služba. Podobno temu naj bi zaprtje Jalle Jalle izvedle inšpekcijske službe in policija. Nauk takega pogleda na dogajanje poleti 2007 je na eni strani v poziciji neodvisnih, katerih pomembna dimenzija je, da imajo program in smoter že izdelan. Rabijo pa kontrolirane prostore, kontrolirano in v javna sredstva vpet trg, da bi, že določeni smoter izvajali oz. prodajali.

Na drugi strani pa avtonomni zaključenega izdelka, smotra opredmetenega v izdelku nimajo, temveč iz uporabe prostora samega producirajo izdelek oz. menjavo. Tako neodvisna akcija ne temelji na zadovoljevanju potrebe, temveč na kontroli prostora. Avtonomna akcija pa temelji na zadovoljevanju potreb in brstenju oblik v prostoru. Za neodvisne je pomembno, da je prostor kontroliran, da je spontana ustvarjalnost nadzorovana oz. onemogočena. Zelo dober primer te ideologije je letni vrt Gala hale, ki je odprt mogoče deset dni v letu, preostalih 355 dni pa je zaprt, čist in prazen. Podobno, sicer manj izrazito, je z letnim povprečjem odprtosti Gala hale same. Pri poskusih zaprtja Jalle Jalle ni šlo za to, da bi prostor rabila neka avtentična vsebina (ki bi nadomestila obstoječi program), temveč za ideologijo kontrole prostora znotraj okvira dominantne kulture.

Napadi na Jallo Jallo so se kljub podpori foruma v izjavi Ponovni napad države na Metelkovo (AKC Metelkova Mesto 2007) nadaljevali še vso jesen in zimo. Pomladi 2008 se je skupina uporabnikov Metelkove Mesto organizirala v Odbor podpornikov Jalle Jalle (OPJJ). Več o tem glej na Jalla Jalla blogu. S tem je dosegla, da so se demagoške kritike o zaslužkarstvu ekipe Jalle Jalle morale naslavljati na ta odbor, ki ni bil neposredno udeležen v izvajanju programa in jih ni bilo mogoče populistično obtoževati zaslužkarstva. Ta inovativna oblika organiziranja znotraj Metelkove zazdaj uspešno ščiti Jallo Jallo. Odbor je našel enotno definicijo za linijo Kapa, Channel Zero in Gromka in jo poimenoval Disko kartel. Kot zunanjega, nestabilnega člana tega kartela je označil KUD Mreža, kot 'spečega' člana pa Čajnico pri Mariči in klub Mizart.

4 SKLEPNE MISLI

Metelkova je, presenetljivo, dober primer strpnega in kooperativnega sodelovanja več področij družbe pri skupnem projektu širokega obsega v kulturnem, umetniškem, socialnem in političnem ustvarjanju. Na kaj mislim? Strpnost in kooperativno sodelovanje je pomembno v konfliktnih situacijah, drugače se ju pravzaprav ne rabi. Nedvomno so se na Metelkovi razvili številni konflikti. Nekateri so se še na Metelkovi pokazali v jasni obliki. Primer tega je konflikt na alternativni sceni med subkulturim praksam in neodvisnim sektorjem. Kultura, ki deluje na Metelkovi je za marsikoga, ki zase misli, da je toleranten, vendarle ostra, groba, da se mnogi sprašujejo, kaj je tam (na Metelkovi) sploh kulturnega. Politično, kulturno, ekonomsko, celo moralno je Metelkova izven okvirjev državnih aparatov. Je tudi močna konkurenca dominantnim, nacionalnim in neodvisnim, kulturnim inštitucijam. Na tem zemljišču bi marsikaj bilo možno zgraditi, ne le nakupovalnih centrov. Reševati bi bilo mogoče zares kritične infrastrukturne probleme ter neodvisnih in nacionalnih institucij.

In na tej točki je možna tudi dokaj pogosta razlaga, da je verjetno (bilo) to možno tudi zato, ker nekje v ozadju poteka resnični boj za ta košček Ljubljane med gradbeno političnimi lobiji, od katerih nobeden za zdaj nima moči, sredstev, da bi v tej bitki zmagal. In ker so, kot pravi Bibič, do zdaj porabljena sredstva tako majhna, da so mogoče le navaden strošek, ki ga lastnik tako in tako namenja nepremičnini kot strošek za njeno vzdrževanje, dokler ta pač ni (ne bo) prodana. Bibičev Hrup z Metelkove na straneh 117–143 zelo natančno popisuje akterje in procese teh političnih, urbanističnih, kapitalskih iger.

Evidenten je način, kako sistem reproducira sam sebe in kako so pri tem pomembna javna sredstva. Po eni strani je pomirjujoče za državni aparat, da ima na Metelkovi subjekte, ki so si sposobni po pravilih javnega financiranja zagotavljati sredstva za program. Po drugi strani so ti subjekti nekako nagnjeni k nekakšnemu zlitju s sistemom v katerem iščejo finančno podporo. Ker je državni aparat v kulturi organiziran področno, so najbolj produktivni tisti projekti, ki so tej področnosti najbolj podobni. Zadnikar to ironično opiše: „No, saj vidite, da po novem med oblastjo in alternativo ni nobene bistvene razlike, prav lepo se lahko pogovorimo o vsem!“ (2001b)

Samo dejstvo, da je neki projekt financiran iz javnih sredstev ali drugih skladov (npr. v devetdesetih OSI), še ne pomeni nujno utapljanja v dominantni sistem. Možna je distanca. Možna pa je samo začasno, ko govorimo o nivoju posameznika ali neke konkretne skupine. Glede na dejstva, ki jih je Metelkova ustvarila v petnajstih letih, je možno te temporalnosti povezovati v neko kontinuiteto. Za to pa sta zelo pomemben fizični prostor in avtonomna infrastruktura.

Poskušal sem prikazati, kako subjekti na Metelkovi skozi čas menjajo svojo pozicijo v kulturnem polju. Včasih so to ljudje, ki se jim zgodi nek razvoj, bolj pogosto pa se ekipe oz. ljudje zamenjajo, ostane pa isto ime subjekta in nekakšen avtomatizem v določanju pozicije oz. vrste dejavnosti na kulturnem polju. Kapa je prehodila pot od servisa Metelkove, anarhistične aktivnosti, demonstracij, knjižnice, upravljavca ozvočenja Retine, upravljalca Gala hale (kot prireditvenega in ne samo plesno-koncertnega prostora), do ozko glasbeno usmerjenega subjekta, izključno na področju glasbene industrije. KUD Mreža upravlja Menzo pri koritu, Likovno urbane projekte, festival Rdeče zore, galerijo Alkatraz, Mladinskim centrom. Morovič pravi, da je Nataša Serec spodnesla Retino. Gogi tudi pravi podobno (Medjugorac intervju 2007):

Ona je v Retini začela, pol smo začeli s tem Metelkovnikom, ona je začela ta denar laufat in je tako ugotovila, da je sama sposobna sebi bolj zrihtat, da ne rabi drugih. Priklopila se je na to Mrežo, ki je že obstajala v garažah ... Drinovca, pa Urša Toman, Plut je bil zraven, mi dva z Natašo, Moro ... To je bila ta ekipa. Jaz sem prišel s severne strani iz Gala hale. Nataša isto. Oni so to Mrežo nekako začeli, naredili ta račun pa vse to. Ampak to je bilo vse na papirjih. Tista številka Muhe mi je tak lep primer kakšna je Mreža bila: na fotokopiranem papirju. Nataša je to potem prevedla na disketo, ha, ha, na višji nivo. Ona je prinesla ..., ona se je tam našla sto na uro.

KUD Mreža je nastalo iz avtentičnih potreb ustvarjalcev, ki so jo tudi naredili. Potem je sledil proces odhoda ustvarjalcev novim izzivom nasproti, tudi zato, ker samo društvo ne zadovoljuje njihovih potreb po uspehu, društvo oz. administracija pa začne iskati nova področja delovanja, katera pa niso več avtentična, temveč je to iskanje objekta, iskanje partnerja za paternalističen odnos. (Serec intervju 2004):

Moram povedat, da poskušamo prostor in približat in nuditi predvsem mladim ljudjem od 15. do 27. leta npr. za vaje ... Mladinski center nudi mladim prostore za vaje, organizirali bomo razne delavnice, predvsem za mlajše. To bodo delavnice video montaže, ozvočevanja, oblikovanja nakita, potem plesne smo načrtovali in tolkalske, žonglerske itn – to bo Mladinski center. In še neke pasivne aktivnosti, kot je surfanje po internetu, igranje namiznega tenisa in vsak četrtek 4 ure bomo imeli klub prostovoljcev v sodelovanju z Društvom za preventivno prostovoljno delo, bomo uvedli ta srečanja.

Zanimiva je primerjava nove ekipe kluba Gromka, ki je po enem vidiku avtentična produkcijska skupina, po drugem vidiku pa je na strani področnih klubov in njihovega poskusa urejanja Metelkove kot kontroliranega območja zabave.

Naj si sposodim misli Ede Čufer, pravzaprav jih bom ukradel, saj jih je ona uporabila za opis pozicije neodvisnih, jaz pa hočem s to mislijo ponazoriti prav razliko med neodvisno in avtonomno kulturno prakso. Eda Čufer nekako ni predvidela razvoja upravnega aparata in postopkov neodvisnih, ki so bili potrebni za umestitev te nove estetike v aparat dominantne kulture. Zato je najbrž enačila zunajinstitucionalno delovanje z neodvisnim sektorjem, ki je bil samo 'zunaj' nekih konkretnih institucij nacionalne kulture. Jaz bi raje s temi istimi (njenimi) besedami opredelil avtonomno kulturno prakso: „Zunaj institucionalno delovanje ni samo ideološko politična gesta, temveč realna nezmožnost plasiranja neke estetike v kontekst mentalno organizacijskega prostora obstoječih institucij. In prav ta realna nezmožnost je avtentična političnost teh praks ...“ (Čufer 1999, 61)

Od zasedbe Metelkove do danes sta se zgodili dve večji kumulativni akciji ljubljanske kontrakulture, ki dodatno izrisujeta obliko Metelkove. Prva je AC Molotov z zasedbo hiše na Kurilniški (2001), kot najbolj odmevno akcijo v seriji zasedb (Cukrarna, vila Mara...). Druga pa je zasedba Roga (2006). Kulturno bi prvo lahko opredelili kot pank subkulturo, drugo kot umetniške subkulture. Lahko samo na hitro pogledamo bližnji Rog (na osnovi lastnega spomina ob zasedbi). Ta je predvsem reakcija na „sprivatizirano“, skomercializirano Metelkovo. Sama zasedba Roga je sprostil nakopičeno energijo ljubljanske kontrakulture, ki se na Metelkovi (in drugje) ni mogla udejanjiti. 'Ljudstvo' zasedbe so bili umetniki iz vseh področjih, predvsem pa iz polji

sodobnih umetniških praks, novih tehnologij in sodobne konceptualne umetnosti. V nekaj mesecih so bili izvedeni številni ad hoc umetniških projekti. Ta del zasedbe je (ikonografsko) spominjal na zasedbo Metelkove septembra 1993. Leta 2006 na Metelkovi javni prostori zadovoljujejo potrebe subkulturnih zabav (npr. Gala Hala, Menza pri koritu, Channel Zero) in pank subkulture (klub Gromka). Politično, v smislu drugega člena v pojmu kontrakultura, pa je vladalo mrtvilo. Edina političnost, ki jo je bilo čutiti, je bila ideologija glasbene industrije s trženjem in kontrolo prostega časa. Takrat ne prostorsko ne programsko na Metelkovi ni bilo možnosti za realizacijo kontakulturnih potreb.

Vendar, Rog naj bi bil predvsem primer začasne rabe prostora. Nekakšno nomadstvo socialnih in kulturnih projektov po trenutno praznih mestnih prostorih. Če pogledamo (v tem trenutku) rezultate Roga, vidimo, da so pičli. Predvsem mislim na politični del, ki je izvrstno izpeljal 'uprizorjanje' demokratične akcije upravljanja – skupščine, medijskega nastopa. Dlje od tega pa niso šli. Tamkajšnjim akterjem ni uspelo niti za ped premakniti logiko kapitala v zvezi z zapuščeni prostori. Še vedno ni protokolov ne na nivoju mesta, ne na nivoju države, ki bi na civiliziran način omogočali delovanje ljudi v začasno zasedeni prostorih. Ob naslednjih zasedbah bodo nekakšni aparatčiki še zmeraj izklapljali elektriko, vodo, pošiljali varnostne organe. Skratka, prav s svojim delovanjem bodo ti aparatčiki v imenu neugotovljivega interesa ustvarjali možnosti za razdejanje, kriminal in podobne socialno deintegracijske prakse. Denarje ne bodo namenjali projektom kot takim. Ne bodo se ukvarjali z razumnimi projekti, temveč bodo gradili hiše in v njih zaposlovali vzdrževalce hiš, pravzaprav.

Metelkova je stara 15 let, porajala se je tri leta. To je že spodobna starost. Navidez bi to moralo zadostovati za nekakšne sklepe, za ugotavljanje smeri nadaljnega razvoja iskanja še novih zmožnosti. Kot je, upam, razvidno tudi iz te naloge, Metelkova bo največ prispevala sebi in družbi okrog nje, če bo prostor, v fizičnem in duhovnem smislu, ohranjala odprt. Če se bo njena forma, njena oblika institucije razvijala v smeri obrambe pred konserviranimi oblikami. To deluje protislovno, vendar je prav to do zdaj dajalo rezultate. Metelkova je od samega začetka bila mišljena kot proces, ki si jemlje konkreten prostor. In to počne vse do danes.

5 LITERATURA

61. srečanje *Trans Europe Halles*. 2006. Dostopno prek:

<http://www.metelkova.org/teh61pred.html> (25. avgust 2008).

AKC Metelkova Mesto. 2005. *Izjave za javnost*. Dostopno prek: www.metelkova.org (25. avgust 2008).

--- 2006. *Izjave za javnost*. Dostopno prek: www.metelkova.org (25. avgust 2008).

--- 2007. *Izjave za javnost*. Dostopno prek: www.metelkova.org (25. avgust 2008).

Badiou, Alain. 1998. Sveti Pavel. Utemeljitev univerzalnosti. *Problemi* 5–6.

Beširević, Emir. 2007. Intervju z nekdanjim predsednikom društva K.A.P.A.. Ljubljana, 21. maj.

Bibič, Bratko. 2007a. Pogovor s prvim predsednikom IO MzM. Ljubljana, 11. julij.

--- 2007b. Intervju. E-pošta, 12. avgust.

--- 2003. *Hrup z Metelkove*. Ljubljana: Mirovni inštitut.

Breznik, Maja. 2004. *Kulturni revizionizem*. Ljubljana: Mirovni inštitut.

Brumen, Borut. 1997. Pleme Metelkovcev v mestu Gogi. V *Urbanaria, Del 2*, ur. Lilijana Stepančič. Ljubljana: SCCA-Ljubljana.

Clarke, John. 1985. Ritual kot oblike odpora. V *Podkulture 1*, ur. Vlada Anđelković, 21–92. Beograd: IIC-SSO Srbije.

Čopič, Vesna in Gregor Tomc. 1998. *Kulturna politika v Sloveniji (simpozij)*. Ljubljana: FDV, zbiraka Teorija in praksa.

Čufer, Eda. 1997. Metelkova – med grobnico in rajskim vrtom. V *Urbanaria, Del 2*, ur. Lilijana Stepančič. Ljubljana: SCCA-Ljubljana.

--- 2002. Pogovor z Mihom Zadnikarjem. V *Strategije predstavljanja*, ur. Barbara Borčič in Saša Glavan, 139–142. Ljubljana: SCCA-Ljubljana.

d'Elf, Tom. 1999. Rekonstrukcija Metelkove. *Metelkovnik* (5): 3–4.

Deskovič, Katarina. 2004. Video intervju z zdajšnjo vodjo Gala hale. Ljubljana, poletje.

Dnevnik tukaj delujočih. 1993. V zvezek z roko zapisani dogodki po datumih in urah. Interno gradivo. Ljubljana: arhiv KUD Mreža.

Dragičević – Šešić, Milena. 1985. Poskus definiranja dominantnih in produktivnih modelov kulturnega življenja v Jugoslaviji. V *Podkulture 1*, ur. Vlada Anđelković, 13–20. Beograd: IIC-SSO Srbije.

Dragoš, Srečo in Vesna Leskošek. 2003. *Družbena neenakost in socialni kapital*. Ljubljana: Mirovni inštitut.

Drinovec, Luka. 1998. *Metelkova Mesto*. Ljubljana: arhiv KUD Mreža.

--- 2007. Intervju z nekdanjim predsednikom KUD Mreža. Ljubljana, 2. julij.

Glavan, Saša. 1999. Metelkova mesto. V *Metamorfoze agore Metelkove*, ur. Marko Hren, 98–106. Ljubljana: Društvo za razvijanje preventivnega in prostovoljnega dela.

Gržinič, Marina, ur. 1996a. *Rekonfiguracija identitet: zgodovina, sedanost in prihodnost neodvisne kulturne produkcije v Ljubljani*. Ljubljana: Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti.

--- 1996b. Uvodnik. V *Rekonfiguracija identitet: zgodovina, sedanost in prihodnost neodvisne kulturne produkcije v Ljubljani*, ur. Marina Gržinič, 3–21. Ljubljana: Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti.

Hren, Marko, Kevin Kofman, Emir Beširević in Dule Vinko, ur. 1995. *Razvojni načrt za kasarno ob Metelkovi ulici. Zaključno poročilo*. Ljubljana: Retina.

--- 1996. *Dosje Metelkova 1990–1996*. Ljubljana: Retina.

--- 1997. Urbanarija na Metelkovi. V *Urbanaria 2. del*, ur. Lilijana Stepančič. Ljubljana: SCCA-Ljubljana.

--- 1998. Vodenje, odgovornost, prenos znanja. *Metelkovnik* (3): 4–5.

--- 1999a. Stoletje kasarn; od konstrukcije do sprave. V *Metamorfoze agore Metelkove*, ur. Marko Hren, 30. Ljubljana: Društvo za razvijanje preventivnega in prostovoljnega dela.

--- 1999b. Vključevanje in izključevanje različnosti v mestu Ljubljana, primer Metelkova. V *Metamorfoze agore Metelkove*, ur. Marko Hren, 77–98. Ljubljana: Društvo za razvijanje preventivnega in prostovoljnega dela.

Jalla Jalla. 2008. Dostopno prek: <http://www.myspace.com/jallajallaclub> (25. avgust 2008).

Kočica, Jiri, Vesna Krmelj, Andrej Morovič, Žiga Okorn in Janko Rožič, ur. 1996. *Metelkova danes in jutri*. Ljubljana: Društvo Mreža.

Kofman, Kevin. 1996. Kaj in kje je Metelkova. V *Razvojni načrt za kasarno ob Metelkovi ulici. Zaključno poročilo*, ur. Marko Hren, 9–15. Ljubljana: Retina.

Komelj, Miklavž. 2006. Rušenje drugačne Slovenije. *Mladina*, (3. avgust).

Kovačič, Marko. 2007. Pogovor z metelkovskim umetnikom. Ljubljana, 31. julij.

Kozinc, Nina. 1993. Obsedeno stanje. *M'zin* (posebna številka): 5.

Lešnik, Bogdan. 1984. ŠKUC, Forum, alternative. V *Punk pod Slovenci*, ur. Nela Malečkar in Tomaž Mastnak, 428. Ljubljana: KRT.

Ljubešič, Samo. 2007. Intervju z nekdanjim ustvarjalcem Channel Zero. Ljubljana, poletje.

Mastnak, Tomaž. 1990. Metelkova v novem totalitarizmu. *M'zin* (0): 3.

Medjugorac, Goran. 2007. Video intervju z metelkovskim umetnikom. Ljubljana, 30. maj.

Milohnič, Aldo. 1998. Telesne tehnike. *Maska* 7 (3–4): 72–75.

Mirovič, Katarina. 2007. Intervju z direktorico Strip Core. E-pošta, 18. maj.

Močnik, Rastko. 1999. Od mestne gverile do birokratske epopeje. V *Metamorfoze agore Metelkove*, ur. Marko Hren, 24–26. Ljubljana: Društvo za razvijanje preventivnega in prostovoljnega dela.

--- 2006. *Zakaj je Metelkova pomembna*. Dostopno prek:
www.kudmreza.org/teksti/zakaj%20je%20metelkova%20pomembna.pdf (25. avgust 2008).

Möderndorfer, Jani. 2007. *Zapisnik drugega sestanka delovne skupine za urejanje razmer AKC Metelkova Mesto*, 6. marec. Ljubljana: arhiv KUD Mreža.

Morovič, Andrej. 1998. Kamenčki v mozaiku urbane gverile. V *Metelkova Mesto 1997–98*, ur. Urša Toman in Luka Drinovec. Ljubljana: likovna sekcija Metelkove.

--- 2007. Video intervju z ustanoviteljem Teater Gromki. Ljubljana, 20. junij.

Muršič, Rajko. 1995. *CZD: etnološki orisrock skupine*. Pesnica: Frontier, ZKO Pesnica.

Odločba o podelitvi statusa društva v javnem interesu na področju kulture Društva KUD Mreža. 2000. Dostopno prek:
http://zakonodaja.gov.si/rpsi/r09/predpis_ODLB159.html (25. avgust 2008).

Pirc, Vanja. 2003. Desant na Metelkovo. *Mladina*, (8. september).

Pirman, Alenka. 2007. Intervju z nekdanjo sodelavko kluba Gromka. E-pošta, 12. april.

Plut, Boštjan. 1998a. Kooperative, I. del. *Metelkovnik* (2): 3.

---1998b. Kooperative, II. del. *Metelkovnik* (3): 8.

---1999a. Uvodnik. *Metelkovnik* (4): 2.

--- 1999b) Uvodnik. *Metelkovnik* (6): 2.

Podržaj, Ivo. 2007. Intervju z ustanoviteljem društva DZZČ. Ljubljana, 22. julij.

Predstavitev Metelkove, SCCA. 1996. Dostopno prek:

www.ljudnila.org/scca/urbanaria/avtor/s/metelkov.htm (25. avgust 2008).

Rotar, Braco. 1994. Predgovor k Trigonometrija in planifikacija: utopična zorna točka. V *Urbanaria, 1. del*, ur. Lilijana Stepančič. Ljubljana: SCCA-Ljubljana.

Serec, Nataša. 2004. Video intervju z zdajšnjo predsednico KUD Mreža. Ljubljana, poletje.

Sevšek, Andrej. 2004. Video intervju z zdajšnjim predsednikom društva Kapa. Ljubljana, poletje.

Skušek Močnik, Zoja. 1980. *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*. Ljubljana: DDU Univerzum.

Šavel, Saša. 2004. Video umetnost skupine Borghesia. V *Razširejeni prostori umetnosti*, ur. T. Soban, I. Španjol in I. Zabel, 221–227. Ljubljana: Moderna galerija.

Šuvaković, Miško. 2001. *Anatomija angelov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

--- 2006. Teoretski performans. *Maska* (101–102): 63–66.

Tomc, Gregor. 1994. *Profano*. Ljubljana: ŠOU - knjižna zbirka Krt 92.

--- 2008. *Alternativa obstoječi strategiji*. Dostopno prek:

http://www.ljubljana.si/si/mol/mestna_uprava/okrd/strategija/default.html – kpol.docx (25. avgust 2008).

Trampuš, Jure. 2002. Molotovka, intervju z Majdo Gregorič. *Mladina*, (29. julij).

Velikonja, Mitja. 1999. Drugo in drugačno: subkulture in subkulturne scene devetdesetih. V *Urbana Plemena. Subkulture v Sloveniji v devetdesetih*, ur. P. Stankovič, G. Tomc in M. Velikonja, 14–22. Ljubljana: ŠOU – Študentska založba.

Zadnikar, Miha. 2000. ... in toplo sonce, ki nas greje *Mladina*, (6. november).

--- 2001a. Staronova kulturniška ignoranca. *Mladina*, (2. april).

--- 2001b. Strateška cirkularka. *Mladina*, (24. september).

--- 2002a. Restrukturacija subkulture. V *Strategije predstavljanja*, ur. Barbara Borčič in Saša Glavan, 126–132. Ljubljana: SCCA-Ljubljana.

--- 2002b. Koncept svobodno nadzorovanih godbenih širjav. *Mladina*, (20. maj).

--- 2002c. Fingirana fešta. *Mladina*, (9. december).

--- 2004a. Vse to zate. *Mladina*, (1. marec).

--- 2004b. Učiti se, učiti in še enkrat učiti... *Mladina*, (22. marec).

--- 2004c. Video intervju z takratnim vodjo kluba Gromka. Ljubljana, poletje.

--- 2005. Kulturni kapital (8). *Mladina*, (23. maj).

--- 2008. Koga bodo pustili v steni tokrat? *Indirekt*, (22. julij).

Zavod Retina. 1998. *Javna dela in eksperimentalni projekti kooperativ na Metelkovi*, 3. april. Ljubljana: arhiv KUD Mreža.

Ždralo, Brane. 2007. Intervju z nekdanjim tehničnim vodjo kluba Channel Zero. Ljubljana, 16. avgust.