

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jan Grilc

Razvoj in družbena vloga prostorov alternativne kulture v Kranju

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Jan Grilc
Mentor: prof. dr. Mitja Velikonja

Razvoj in družbena vloga prostorov alternativne kulture v Kranju

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

Razvoj in družbena vloga prostorov alternativne kulture v Kranju

V magistrskem delu se osredotočam na prostore alternativne kulture v Kranju, ki so s krajšimi presledki aktivni in delujoči že od konca 70. let: Klub ljubiteljev glasbe v 70. in 80. letih, Izbruhov kulturni bazen v začetku tega stoletja in Trainstation Squat od leta 2011 naprej. Z longitudinalno analizo njihovih političnih in kulturnih vsebin, primerjavo principov njihovega notranjega delovanja in zunanjih odnosov ugotavljam tudi, v kakšnih odnosih so bili ti prostori s prevladujočimi oblastnimi in kulturnimi entitetami v svojem času in kako so se antagonizmi odražali na vsebinah delovanja. Primarna identiteta vseh treh preučevanih prostorov alternativne kulture je bila že od nastanka vsakega izmed njih glasbena. Preučujem torej pogoje za nastanek vsakega izmed njih in okoliščine, ki so pripeljale do nastanka nove skupnosti, ter kako so ti pogoji vplivali na nadaljnje delovanje prostorov. Ugotavljam, kako so prizorišča, njihove aktivnosti in vsebinsko delovanje vplivala na širše kulturne tokove v družbi - torej na časovno in vsebinsko podobne pojave v državi, hkrati pa analiziram, iz katerih kulturnih pojavov so črpala na simbolni in praktični ravni. Ugotavljam tudi kratkoročni in dolgoročni vpliv vsakega izmed njih na kulturno okolje Kranja.

Ključne besede: alternativna kultura, prostor, skupnost, identiteta, konflikt

Development and social role of the alternative culture spaces in city of Kranj

This dissertation is about a number of spaces of alternative culture which have been present and active in Kranj, Slovenia, since the late seventies. The focal point of my research are three such spaces: Klub ljubiteljev glasbe, which operated in late seventies and eighties, Izbruhov kulturni bazen, active in the beginning of this century and Trainstation Squat, which opened its doors in 2011 and is still active today. I conduct a longitudinal analysis of their political and cultural contents and a comparison of their internal and external relations in order to thoroughly describe how they positioned themselves towards dominant cultural and political entities of their time. I describe how these antagonisms shaped their cultural and political production. I explore the beginnings of these spaces, whose identities formed and remained centered around music. The conditions in which these formative processes unfolded are important, not only for understanding why these communities arose, but also for their subsequent development.

Another significant focus of my research is the impact these alternative spaces had on the local cultural environment and similar cultural phenomena on a broader scale as well as the traditions and events they drew on symbolically as well as practically for their cultural and political activities.

Keywords: alternative culture, space, community, identity, conflict

Kazalo

1. Uvod.....	5
1.1 Metodologija	6
2. Opredelitev prostorov alternativne kulture	7
2.1 Osnovna identiteta prostorov	7
2.2 Prostor alternativne kulture in konflikti	14
2.3 Glasbeno-kulturniška podstat.....	16
2.4 Pretočnost identitet in (ne)homogenost skupnosti.....	20
2.5 Odprtost in zaprtost skupnosti.....	21
2.6 Prostor kot središčna točka skupnosti	24
2.7 Urbana prizoriščnost	26
3. Klub ljubiteljev glasbe	28
3.1 Družbene okoliščine pred nastankom	28
3.2 Osrednje vsebine delovanja	30
3.3 Glasilo Kluba ljubiteljev glasbe kot širše prepoznaven element delovanja.....	35
3.4 Vsebinska umestitev v okolje.....	37
3.5 Uporabniki prostorov in njihov stil.....	37
3.6 Notranja organiziranost	40
3.7 Odnosi in konflikti z oblastmi	41
3.8 Zapuščina.....	43
4. Izbruhov kulturni bazen.....	44
4.1 Družbene okoliščine pred nastankom	44
4.2 Osrednje vsebine delovanja	47
4.3 Uporabniki prostorov in njihov stil.....	51
4.4 Notranja organiziranost	54
4.5 Pomen na državni ravni.....	55
4.6 Odnosi in konflikti z oblastmi.....	57
4.7 Prisilna izselitev.....	58
4.8 Zapuščina.....	59
5. Trainstation Squat.....	60
5.1 Družbene okoliščine pred nastankom	60
5.2 Osrednje vsebine delovanja	63
5.3 Uporabniki prostorov in njihov stil.....	65
5.4 Notranja organiziranost	67
5.5 Odnosi in konflikti z oblastmi.....	69
5.6 Aktualno delovanje	71
6. Diskusija in sklepi.....	73
7. Literatura.....	76

1. Uvod

Kranj je danes mesto, ki ima vse bistvene značilnosti modernega urbanega okolja. To se na prvi pogled zdi samoumevno, nenazadnje gre za eno večjih mest v Sloveniji, a za razvojem, ki je pripeljal do sedanjega stanja, stoji preplet med seboj odvisnih in povezanih družbenih procesov, v katerih so se prostori alternativne kulture izkazali za progresivno silo, ki je v različnih obdobjih potiskala preobrazbo mesta naprej, torej v smeri iskanja nove identitete, ki bo bolje odražala vlogo mesta v moderni družbi. Urbano središče mora biti stičišče različnih kultur, ki se medsebojno prepletajo in oplajajo, in prav avtonomno delujoči prostori so poskrbeli za prisotnost te raznolikosti, ki je spremenila mesto.

Tema magistrskega dela je vsaj deloma tudi posledica mojega osebnega doživljanja pomena teh prostorov za mlade v Kranju. Ko je generacija mojih staršev sedela v vlažni kleti sredi mesta, ki je konec sedemdesetih prejšnjega stoletja dobila naziv Klub ljubiteljev glasbe, se ni zavedala, da s tem odpira družbeni prostor, ki bo omogočil lažje dihanje v zatohlem malomeščanskem okolju še njihovim otrokom. Kot reden obiskovalec Izbruhovega kulturnega bazena sem obstoj takega prostora jemal za samoumeven, šele po zaprtju tega stičišča sem se začel zavedati, kaj vse je prineslo mestu in kako enolično bi bilo kulturno okolje brez njega. Še danes je Trainstation Squat edina živa in pisana točka sredi sivine polpropadlega degradiranega industrijskega okolja ob vznožju vzpetine, na kateri se izrisuje veduta mestnega jedra.

Razmislek o vlogi takih prostorov za razvoj lokalnega okolja je torej na mestu. Če lahko iz osebnih izkušenj ugotavljam, da nedvomno vplivajo na svojo fizično in družbeno okolico, lahko tako vlogo iščemo tudi drugod, ne le v Kranju. V prvem delu magistrske naloge bom zato prostore alternativne kulture analiziral širše, brez osredotočanja na lokalne zakonitosti, ki bodo v ospredje prišle v drugem delu naloge.

Osredotočil se bom predvsem na dve raziskovalni vprašanji. Prvo je: Ali je bilo delovanje prostorov alternativne kulture prednostno glasbeno-kulturno ali politično? Zanimala me bosta torej vidika glasbenega in družbenega aktivizma, ob čemer predpostavljam, da iz delovanja vsakega izmed prostorov ne bo mogoče izluščiti le enega izmed vidikov, ampak da se bosta medsebojno prepletala.

Drugo raziskovalno vprašanje je: Kakšen vpliv imajo prostori alternativne kulture na lokalno okolje in kakšni so njihovi odnosi z oblastnimi strukturami ter dominantnimi kulturami tega okolja? Predpostavljam, da so ti prostori so v Kranju skozi vso zgodovino predstavljali edino opozicijo oz. alternativo množičnim in hegemonskim kulturam posameznega obdobja, skozi svoje delovanje so (vsaj znotraj alternativne scene) pridobili pomen tudi na državni ravni.

1.1. Metodologija

Razvoj in družbeno vlogo prostorov alternativne kulture v Kranju sem analiziral predvsem preko intervjujev s protagonisti - aktivisti in uporabniki prostorov. Primarna metoda so torej poglobljeni intervjuji z relevantnimi sogovorniki, ki bodo ponudili *“poglobljen vpogled v stališče, čustva in vizijo”* (Israel in Galindo Gonzales 2011) prostorov, predvsem v njihovo delovanje, notranjo organiziranost, vsebino in odnose z drugimi deležniki v lokalnem okolju. Uporabil sem kombinacijo odprtih/splošnih vprašanj, ki lahko ponudijo *“boljši vpogled v vedenje, ki je družbeno občutljivo ali nesprejemljivo”* (Converse in Presser 1986, 34), in zaprtih/specifičnih vprašanj, ki zagotovijo *“točne, konkretne odgovore, bolj primerne za iskanje splošnega, od posameznika neodvisnega pomena”* (Converse in Presser 1986, 31).

Opravil in analiziral sem štiri etnografske intervjuje. Sogovorniki so bili Gojo Brevec, nekdanji predsednik Kluba ljubiteljev glasbe, Andraž Šulc, eden izmed ustanovnih članov in predstavnik Alternativnega društva Izbruh, ki je zasedlo Izbruhov kulturni Bazen, Darči Kruševac, prav tako eden izmed ustanovnih članov AKD Izbruh, zdaj pa predsednik društva SubArt, ki upravlja Trainstation Squat, ter antropolog in preučevalec samoniklih avtonomnih prizorišč Rajko Muršič. Prvi trije naštetih intervjuvanci so ponudili vpogled v delovanje preučevanih prostorov alternativne kulture, zato so njihovi odgovori ključni v poglavjih, ki analizirajo vsakega izmed teh prostorov. Zvočne posnetke in transkripte intervjujev v celoti hranim avtor v osebni arhivu.

Sekundarni raziskovalni metodi sta bili analiza medijskih tekstov, preko katere sem preučeval odnos lokalnega okolja in oblastnih struktur do prostorov alternativne kulture, in analiza primarnih virov, ki so služili za določanje teoretskega okvira raziskovanja.

2. Opredelitev prostorov alternativne kulture

2.1. Osnovna identiteta prostorov

Za ukvarjanje s prostori alternativne kulture moramo nujno najprej opredeliti, kakšni naj bi ti prostori bili, da jih sploh lahko uvrstimo v to (umetno ustvarjeno) kategorijo. Ugotoviti moramo torej, katere bistvene značilnosti jih ločijo od drugih podobnih kategorij – klubov, društev, gostinskih lokalov, koncertnih prizorišč, javnih objektov in podobnega. Z vsemi izmed naštetih si seveda delijo določene skupne lastnosti, a delovanje prostorov alternativne kulture ima nekatere povsem samosvoje značilnosti, ki nam omogočajo, da jih opredelimo kot samostojen družbeni pojav, ki odseva tako vrednote dominantne kulture kot tudi družbenih skupin, ki uporabljajo in upravljajo take prostore.

Z iskanjem skupnih značilnosti takih prostorov in obenem razlik od »prostorov dominantne kulture« nikakor ne želim trditi, da so si ti prostori med seboj podobni ali celo enaki po vsebini, načelih delovanja ali vizualni podobi. Že ohlapno zastavljeno osnovno poimenovanje nakazuje, da gre za le krovno kategorijo, ki v sebi skriva množstvo identitet. Vseeno pa bom poiskal skupne značilnosti, tiste najmanjša skupne imenovalce, ki so hkrati tudi temelj tega, čemur pri teh prostorih lahko rečemo »drugačno« ali »alternativno«.

Prostori alternativne kulture ne obstajajo sami zase in sami od sebe, nimajo nekakšne inherentne vsebine, ki bi jih delala drugačne. Prav tako ne morejo delovati v družbenem vakuumu. Z vsebino, ki jih opredeljuje, jih napolni skupnost. Odvisni so torej od načel, vrednot in principov delovanja, ki jih ta skupnost poseduje.

Prvi pogoj in temelj delovanja je torej skupnost. Ko bom v tej nalogi govoril o prostorih, je torej tu vedno mišljena skupnost, torej družbena komponenta, ne prostor kot fizična oziroma gradbena kategorija (razen seveda, ko je govora o dejanskih fizičnih značilnostih konkretnega prostora). Prostor na tak način postane označevalec za skupnost, nosilec njenega kulturnega kapitala in komunikacijsko sredstvo, preko katerega skupnost izraža svoj odnos do dogajanja in stanja v dominantni družbi, ki jo obkroža.

Alternativa vedno obstaja le v odnosu do nečesa, sama po sebi nima pomena. Izhodišče je torej vedno relacija do neke druge entitete, ki ji ni nujno nasprotna, vsekakor pa ji ni podobna oziroma enaka. Bistvena za opredelitev prostorov alternativne kulture je torej drugačnost – drugačnost načel delovanja, drugačnost vrednot, vizualna drugačnost in drugačnost vsebin. Kot povzema Muršič (2017): *»... v teh prostorih, ki jih na nek način zasedeš ali pa osvobodiš, lahko udejanjšiš določene zamisli, ki jih nikjer drugje ni mogoče.«* Ponujajo torej okolje, kjer lahko na plodna tla naletijo tudi ideje, ki drugod ne bi uspevale. To jih ločuje od okolja dominantne, mainstream kulture in je morda najmanjši skupni imenovalec vseh takih prostorov. A ta opredelitev še vedno nudi širino, ne zapira jih v ozko kletko uniformnosti. Drugačnost se lahko izraža na mnogo načinov, z mnogimi slogi in izraznimi sredstvi. Prostori alternativne kulture lahko nudijo zatočišče zelo raznolikim skupinam, ki vsaka po svoje izražajo in opredeljujejo svojo identiteto.

V teh prostorih zaradi njihove odprtosti najdejo svoje mesto tudi pripadniki različnih subkultur. Na tem mestu ne govorimo o klasičnih subkulturah, kot jih je opredeljevala kulturološka teorija v 50. in 60. letih dvajsetega stoletja. *»Pri sodobnih subkulturah je težko določiti značilnosti, ki bi jih zaobjele in definirale njihovo pripadnost, skorajda nemogoče je določiti eno samo glasbo, način oblačenja, izražanja, s čimer bi jih lahko umestili v nekoč določene subkulturne meje.«* (Babić 2016, 73) Čeprav še lahko najdemo posameznike, ki bi jih lahko uvrstili v katero izmed klasičnih subkulturnih identitet, denimo med metalce ali pankse, pa največkrat ni tako. *»Dandanes je v ospredju nekoliko bolj umirjen subkulturni stil, ki sicer vsebuje nujne subkulturne elemente, a ni tako viden in izstopajoč, jedro glasbenega okusa temelji na izbrani subkultur, a poleg nje subkulturniki priznavajo tudi druge glasbene žanre in v marsikaterem od njih tudi uživajo.«* (Babić 2016, 81)

Po tej opredelitvi so torej pripadniki sodobnih subkultur precej manj izključujoči, kot so bili v času zgodnjega preučevanja subkultur. Po Muggletonu bi jih lahko uvrstili med liminalne ali vmesne subkulture, ki večji poudarek dajejo individualni svobodi in hkrati ne priznavajo ostro določenih identitetnih meja. *»Nosilci liminalnih tendenc so tako na primer ljubitelji glasbenega žanra, vendar pa ta ni ekskluziven, nagnjeni so k subkulturnemu videzu, a se težko poistovetijo s točno določeno subkulturo.«* (Babić 2016, 73) To neortodoksnost izražajo tudi prostori alternativne kulture, kjer se v istem tednu denimo lahko znajdejo koncerti punk, metal in reggae skupin, pa zaradi tega ne prihaja do trenj med obiskovalci in uporabniki prostorov. Muršič (2017) temu pravi *»konspirativnost v različnosti«*.

A kljub tej notranji raznolikosti še vedno skupnosti odražajo nekatere značilnosti klasičnih subkultur, predvsem v odnosu do okolja dominantnih kultur, ki jih obkrožajo. Še vedno so (običajno precej majhna) dokaj zaprta skupina, ki se ne poistoveti (povsem) z vrednotami in delovanjem dominantnih kultur. *»Subkulture že samo z lastnim obstojem dajejo slutiti obstoj alternativnih oblik kulturnega izražanja, ki odsevajo kulturniško pluralnost v kulturi, za katero se zdi, da ob površnem pregledu dominira članom družbe.«* (Brake 1984, 23) Če torej tu ob strani pustimo vse značilnosti skupnosti uporabnikov, naj bodo klasična ali postmoderna subkulturalna skupina, lahko pa tudi nič od tega, še vedno samo s svojo prisotnostjo prostori alternativne kulture kažejo, da znotraj katerekoli kulture ni zgolj enega uniformnega načina, kako biti pripadnik določene kulture, ampak obstajajo različni načini za izražanje samobitnosti njihove identitete.

To je torej tista drugačnost, ki jo izražajo prostori. Kot opozarja Velikonja (1999, 14), vprašanje odnosa med subkulturami in dominantnimi kulturami ni vprašanje moči. *»Gre za polje različnosti, drugačnosti, ne pa za hierarhijo več/manjvrednosti, ne/prave kulture ali celo za dilemo ne/kulturnosti.«* Gre za vprašanje pristopa do temeljnih vprašanj, ki si jih glede vrednot in norm postavlja vsaka kultura, vendar določene skupnosti znotraj kulture nanje odgovarjajo drugače kot njen večinski del. Prav drugačni odgovori na ta vprašanja opredeljujejo delovanje prostorov alternativne kulture in njihovo identiteto.

Eden izmed takih drugačnih odgovorov, običajno najbolj opazen na prvi pogled, je tisti, povezan z dobičkonosnostjo in njeno močjo pri opredeljevanju vsebin. Medtem ko imajo podobne komercialne ustanove ob prirejanju kakršnih koli kulturnih prireditev za enega izmed ciljev ustvariti dobiček - to je običajno tudi glavni cilj - pa prostori alternativne kulture tega ne razumejo kot odločujočega kriterija pri snovanju vsebin. *»Ampak vrednota pa je: jaz ne delam tega samo za zaslužek, bom nekaj zaslužil. Hvala bogu, prav je, da vsak za svoje delo nekaj zasluži oziroma pridobi neko plačilo, ampak to ni primaren motiv, primaren motiv je iskanje nekega izraza, ki ga uglesiš z drugimi, torej estetskega izražanja.«* (Muršič 2017) Bistven kriterij se torej prenese v povsem drugo polje – v polje iskanja identitetnega izraza in izpostavljanja pluralnosti znotraj kulture. Če je to (po naključju) usklajeno z ustvarjanjem dobička, ni s tem nič narobe, a ob konfliktu mora kot odločujoči kriterij vedno (p)ostati estetsko izražanje. Tako razreševanje konfliktov je ena izmed temeljnih podstat delovanja prostorov

alternativne kulture. Ob umanjkanju takega principa delovanja izgubijo eno izmed temeljnih razsežnosti svoje drugačnosti.

Hkrati so načela preživljanja prostega časa v takih skupnostih v neskladju tudi z modernim potrošništvom, ki opredeljuje trošenje materialnih dobrin kot edino možno pot do oddiha, osebnega zadovoljstva in izpolnitve potreb ter želja. Iskanje drugačnih poti, torej osebne izpopolnitve skozi ustvarjanje ali intelektualne dejavnosti, naleti na nerazumevanje v dominantni kulturi, ki tako delovanje označuje za brezplodno in kontraproduktivno. Znotraj vrednotnega sistema skupnosti uporabnikov prostorov alternativne kulture se ti dve etiketi ne uvrščata na negativno stran lestvice, kar pripelje do konflikta vrednot in interesov. Do take situacije pride, ker so ti interesi v večini primerov v neskladju ali celo diametralno nasprotni – interesi kapitala pač ne vključujejo punk koncerta, na katerega pride 8 obiskovalcev (kar je neredka situacija v prostorih alternativne kulture), saj bi v tem istem času isti prostor lahko ustvarjal dodano vrednost, ki jo je mogoče finančno ovrednotiti. Kulturna dimenzija in pomen tu ostajata v ozadju.

Nekatere dimenzije koncepta subkultur se torej odražajo tudi znotraj prostorov alternativne kulture, čeprav teh skupnosti ne moremo pojmovati kot klasičnih subkultur, bolj kot vsoto ali še boljše zmnožek različnih identitet in stilov, ki si delijo določene vrednote, kar predstavlja temelje delovanja teh prostorov. Ob tem je treba poudariti, da ne gre le za glasbene preference, ki sem jih najpogosteje izpostavlja in bom v nadaljevanju tudi utemeljil zakaj, ampak da se skozi te glasbene preference izražajo tudi načela, v skladu s katerimi se posameznik in skupina odločata tudi o drugih vprašanjih. »Alternativa« v krovnem poimenovanju prostorov ne izražale glasbene dimenzije, te ne moremo osamiti ali jo obravnavati ločeno od drugih vidikov delovanja in odločanja. *»Alternativa je izraz, ki se je pojavil v enem določenem zgodovinskem trenutku, ko so nekateri upali, da je mogoče na drugačen način skonstruirati celotno življenje. Da skratka ta estetska preferenca postane tudi modus načina življenja.«* (Muršič 2017) Ali je cilj drugačnega konstruiranja celotnega življenja dosegljiv ali ne, mogoč ali ne, v tem primeru ni bistveno. Bistveno je, da alternativne skupnosti ta cilj izražajo, da z javnim izpostavljanjem takega cilja dominantni družbi prikazujejo možnost drugačnosti. *»Prava alternativa v bistvu je bila največkrat tista, ki naj bi pokazala drugo možnost, drugo plat, nekaj takšnega, kot bi rekli po latinsko altera pars, tisto drugo samobitno tako rekoč aktivnost, ki je ločena od tega sveta in deluje s svojimi lastnimi pravili in bo na nek način nekoč prevzela štafeto in postala dominantna.«* (Muršič 2017)

V povezavi s prostori alternativne kulture se pogosto uporabljata še dva izraza: underground in samoniklo prizorišče.

Na »underground«, ki nima prave slovenske ustreznice (še najbližje je podzemlje, a ne izraža vseh dimenzij izvirnega izraza), se lepi skoraj takšno število pomenov kot na »alternativo«. Rajko Muršič (2017) ga opredeljuje takole: *»Znotraj popularne glasbe se vedno razvije neka struja, ki je avantgardna, ki potiska stvari naprej, ki raziskuje, ki postavlja neke nove smernice, in ta je tista, ki ji rečemo ponavadi underground.«* Osnovni izraz je torej vezan na glasbeno identiteto, a vendar, podobno kot pri alternativni, se razumevanje undergrounda ne more ustaviti le pri glasbeni komponenti. *»Duha časa izrazi, preden to postane očitno vsem, in ta vidik je tisti, ki se meni zdi ključen. Nikoli pa ne gre samo za razumevanje zvoka, čeprav se skozi zvok manifestira, ampak ima širše družbene dimenzije.«* Kljub močni vezanosti na glasbo izraz torej nosi širšo sporočilnost, a lahko ga uvrstimo v kontekst alternative – to lahko označimo za njegovo nadpomenko. Underground namreč prav tako izraža drugačnost od mainstream kulture, ta drugačnost mu je lastna in brez nje ne more obstajati, pomensko je vezan na to, kaj je v določenem zgodovinskem trenutku prepoznano kot mainstream glasba oziroma kultura. *»Odnos dominantnih kultur do subkulturnega undergrounda je antagonističen: ta naj bi pomenil nevarnost za javni red, kršitev »okusa« in normalnosti ter pohujšanje obstoječih kulturnih vrednot.«* (Velikonja 1999, 17) Meja med mainstreamom in undergroundom je vedno jasno začrtana in prepoznana, a vendarle pretočna in premična, in ravno uporabniki prostorov alternativne kulture se je zavedajo precej bolj in močnejše kot dominantne kulture, saj so precej več v stiku z undergroundom.

Drugi izraz, ki se pojavlja v povezavi s prostori alternativne kulture, pa je »samoniklo prizorišče«. V delu *Na trdna tla: brezsrarni pregled samoniklih prizorišč in premislek nevladja mladinskega polja* ga uporablja Rajko Muršič (2012). *»Samonikla prizorišča so okolja in prostori samostojne pobude mladih, ki vzamejo usodo druženja in ustvarjanja v svoje roke.«* (Muršič 2012, 20) Bistvena značilnost, ki jo izraža že samo poimenovanje, je torej spontan nastanek skupnosti, ki ni organizirana od zgoraj navzdol, torej ni plod dejavnosti neke višje instance, najsi bo to država, občina, podjetje ali karkoli drugega. Izraz »samonikla prizorišča« torej prostorom alternativne kulture dodaja nujno predpostavko, da so take entitete nastale na podlagi spontanega samoorganiziranja skupnosti, glede načel delovanja ter vrednot

uporabnikov in uporabnic pa se izraza pomensko prekrivata, zato ju bom v nalogi uporabljal kot enakovredna.

Prostore alternativne kulture pogosto (sploh množični mediji) označujejo tudi za »mladinske centre«. Pomensko je ta izraz dvojen: na eni strani je »birokratski izraz«, o tem pozneje, na drugi strani pa enostavno označuje center, kjer se zbirajo mladi. Razloge za to, da so mladi vodilna družbena skupina v takih prostorih, lahko iščemo v iskanju specifičnega estetskega izraza oziroma občutja. *»Mladinska subkultura v zadnji instanci gnezdi v biološki mladosti. Estetsko sorodnost, ki jo pripadnik doživlja tudi na ravni telesa, moramo ločiti od navadne estetske privrženosti stvari. Človek je pri štiridesetih letih lahko sicer ljubitelj tehno/rave glasbe, ne more pa biti pripadnik tehno/rave subkulture.«* (Tomc 1999, 11) Tomc to utemeljuje s tem, da pri analizi mladine upošteva puberteto kot telesno odraščanje in kulturno tranzicijo kot čustveno in miselno odraščanje. *»Kulture brez biologije ne moremo adekvatno razumeti, vendar pa sama po sebi le malo pojasnjuje.«* (Tomc 1999, 8)

Povezanost biološke in družbene komponente pri opredelitvi mladosti dodaja razločevanje med estetsko privrženostjo in pripadnostjo mladinski subkulturi. *»Moderne kulturne skupnosti se odlikujejo po tem, da skušajo njeni številni pripadniki zbrisati mejo med mladostjo in odraslostjo. Še dolgo po tem, ko so prenehali biti biološko mladi, se še vedno identificirajo z najstniško kulturno usodo in njenimi socialnimi ekstenzijami.«* (Tomc 1999, 12) Suhoparni birokratski kriteriji, kdaj je posameznik mlad, ostajajo rigidno določeni, a občutenja mladosti se spreminjajo, saj niso družbena konstanta, opredelitve so odvisne od vsake posamezne družbe in močno variirajo. Biološka komponenta opredeljevanja mladosti na tem mestu v ospredje pripelje telesno občutenje estetike, ki ima širše družbene implikacije. *»V vsaki generaciji posebej imamo dominantno, večinsko populacijo, ki samo tu in tam prepozna nekaj, kar nastaja v podzemlju, hkrati pa imamo linijo časa, v katerem generacije, ki so nekako med 12. in 22. letom, najbolj natančno izrazijo duha časa, ki ga starejši ne morejo več na enak način.«* Muršič (2017) torej čas mladosti omeji na desetletje adolescence, ko so posamezniki zaradi svojih estetskih preferenc sposobni jasneje in ostreje izražati svoja načela v odnosu do dominantnih kultur. Takrat posamezniki zaradi biološkega odraščanja močneje telesno občutijo pripadnost subkulturi, ki opredeljuje njihovo identiteto. *»Za tistega, ki jo opazuje od zunaj, predvsem kot estetski pojav, je ta primarnost izgubljena. Ker lahko poslušalca le z "glavo", ne pa tudi z "jajci", mu bistvo ostane skrito.«* (Tomc 1999, 11). Kognitivne sposobnosti mladega človeka so torej v času adolescence drugačne, močneje izražene in bolj postavljene v ospredje, vplivajo na

njegovo doživljanje odnosa z dominantnimi družbenimi tokovi v svetu odraslih, kar aktivno soustvarja njegovo načelno pozicijo do ključnih vprašanj, skozi katera se neka skupnost (samo)opredeli kot alternativna.

Mladinski center kot splošen izraz, ki opisuje prostor, v katerem imajo vodilno vlogo mladi, je torej korekten, saj poleg tega, da so mladi številčno najmočnejše zastopani v takih prostorih, upošteva tudi njihovo vlogo pri opredeljevanju načel in vrednot skupnosti v takih centrih. Na drugi strani pa je birokratska raba tega izraza. Uporablja se v različnih opredelitvah javno ustvarjenih prostorov, največkrat zavodov, v prvi vrsti namenjenih mladim. Mladinski centri – javni zavodi pa kažejo drugačne značilnosti od avtonomnih prostorov alternativne kulture: *»formalna pravila delovanja, jasna vodstvena struktura, kohezivnost in fleksibilnost«* (Gril v Muršič 2012, 183). Bistvena je odvisnost njihovega delovanja in financiranja od ustanovitelja, najsi bo to občina (kar je najpogostejši primer) ali katerakoli druga javna organizacija. Ponekod samonikla prizorišča in javni zavodi obstajajo vzporedno v lokalnem okolju, torej drug ob drugem, ponekod najdemo le eno izmed oblik, ponekod v osnovi samonikla prizorišča pozneje postanejo javni zavodi.

Mladinskih centrov – javnih zavodov v tej nalogi ne moremo obravnavati kot prostorov alternativne kulture, saj jim umanjajo nekatere bistvene značilnosti le-teh. Predvsem vodstvene in organizacijske strukture v javnih zavodih delujejo strogo hierarhično, hkrati pa velik demokratični primanjkljaj kažejo pri odločanju o vsebinah – kulturnih, družbenih, družabnih in drugih. Javni zavodi so zaradi svoje odvisnosti od ustanovitelja primorani upoštevati širše sprejete družbene politike, ki se nanašajo na mlade. Po Muršiču (2017) evropska mladinska politika *»temelji na zelo preprostem dejstvu, da mladim odreka kakršno koli možnosti samostojnega delovanja prav pod pretvezo, da v njih vzbuja aktivnega državljana in aktivno državljanstvo. To delajo na podlagi mobilnosti, dodatnega šolstva oziroma neformalnih priložnosti za učenje, prostovoljstva in podjetništva.«* S tem je uporabnikom javnih zavodov odvzeta avtonomija delovanja in odločanja o temeljih skupnosti, prenese se na višjo raven družbenih odločevalcev. Tak princip delovanja seveda ne more pripeljati do ugodnega okolja za razvoj alternativne kulture, mladi tudi ne morejo samostojno opredeljevati lastnih interesov, ampak za to v njihovem imenu poskrbijo drugi. S tem hkrati odpade tudi kriterij nepridobitnih interesov, ki je za prostore alternativne kulture bistven, javni zavodi torej delujejo kot antipod prostorom alternativne kulture na enakem polju delovanja, ampak hkrati ob povsem drugačnih predpostavkah glede financiranja, upravljanja in vrednot delovanja.

Prostori alternativne kulture zaradi svojega načina delovanja tudi redko postanejo izrazito množični in veliki (v smislu številčnosti uporabnikov) centri. »*Specifične mladinske subkulturne enklave so po pravilu izrazito manjšinski pojavi v populaciji mladih.*« (Tomc 1999, 10) Ker delujejo v lokalnih okoljih, širša prepoznavnost ni eden izmed njihovih ciljev, to je neposredno povezano tudi z dobičkonosnostjo. Zaradi načina delovanja, strukture odločanja in specifičnih vrednot nimajo momenta velike privlačnosti za dominantne kulture, te jih prej odvrčajo ali izolirajo. Hkrati se s tem vzpostavi močna pripadnost uporabnikov skupnosti in prostoru, ki jo simbolizira. »*Vedno govorimo o izraziti manjšini, ki se v nekem trenutku sicer postavi na svoje noge in je tako pomembna zaradi ustvarjalnosti, pristopa in fanatičnosti, da preglesi vse drugo.*« (Muršič 2017) Zaradi konfliktov z dominantnimi družbenimi skupinami, skupnih estetskih preferenc in načel delovanja je taka skupnost kljub svoji majhnosti pripravljena braniti interese prostora in svoje identitete, kar omogoča preživetje prostorov alternativne kulture za daljše obdobje.

2.2. Prostori alternativne kulture in konflikti

Prostori alternativne kulture so, kot smo opredelili v prvem delu, nekakšna druga stran tistega, čemur običajno rečemo dominantne ali hegemonске kulture. Razlike so mnogokrat vidne na prvi pogled, včasih se skrivajo le v niansah, v vsakem primeru pa neskladja med interesi različnih družbenih skupin lahko vodijo v konflikte.

Konflikti niso nujen predpogoj za obstoj prostorov alternativne kulture, so pa naravna posledica njihovega obstoja. Ker delujejo na temelju načel in vrednot, ki so najmanj drugačne, če ne celo diametralno nasprotne tistim, ki si jih lastijo dominantne kulture, so konflikti neizbežni, saj obe entiteti ne moreta obstajati brez stikov. Ob teh stikih se različni interesi le redkokdaj lahko uskladijo brez konflikta. Ta dialektika dveh enot, ki (so)bivata pod dežnikom iste kulture, ob konfliktih prikazuje kulturno heterogenost in diverzitetu.

Vzroke za konflikte lahko najdemo že ob samem nastanku alternativnih skupnosti. »*Trdim, da so subkulture pravzaprav poskusi razrešitve kolektivno izkušenih problemov, ki se porajajo iz protislovij družbene strukture.*« (Brake 1984, 17) Posamezniki, ki svojih vrednot in načel ne morejo uskladiti s prevladujočimi kulturnimi smernicami v danem zgodovinskem trenutku in

prostoru, se torej povezujejo v skupnost, ki si deli estetske preference, drugačne od hegemonске kulture. Take skupnosti so nastale kot posledica konflikta, ki se pozneje perpetuira in odraža na različnih področjih. *»Subkulture – njihove prakse, načini estetskega ustvarjanja in bivanja, njihov politični naboj – dominantnim kulturam pomenijo izziv, so opozicija njihovi hegemoniji.«* (Velikonja 1999, 17) Ti izzivi so konstanten generator novih konfliktov. Skozi njih se utrjuje identiteta tako dominantnih kultur kot tudi subkultur ali alternativnih skupnosti, ki jim je izražanje drugačnosti inherentno, konfliktom se ne izogibajo, saj so del njihovega boja za uveljavljanje lastnih političnih in estetskih preferenc. *»Kot take so subkulture le stežka tolerirane in so pogosto izpostavljene institucionaliziranim ali neformalnim nasprotovanjem in pritiskom.«* (Velikonja 1999, 17) Zaradi neizbežnih konfliktov je že sam obstoj prostorov alternativne kulture vedno političen.

Posledice konfliktov so za prostore alternativne kulture različne – po eni strani s konflikti opozarjajo na svoj obstoj in v širšo javnost lansirajo teme, ki tam najbrž same od sebe ne bi našle mesta. Po drugi strani, ki je precej bolj izrazita in pogosta, pa pripadniki in uporabniki prostorov ob konfliktih lahko postanejo žrtve družbenega pregona, demoniziranja in blatenja.

Proces, ki privede do demoniziranja skupnosti v prostorih alternativne kulture, je obravnaval Stanley Cohen, ki v pomembno vlogo postavi množične medije. *»Narava družbenih reakcij je odvisna od vrste informacij, ki so dostopne v javni areni, vključujoč vzroke za deviantnost in opis karakternih in fizičnih značilnosti deviantne osebe.«* (Babić 2016, 29) Vzroki za konflikt torej niso nujno realni, lahko so tudi povsem neobstoječi, a zaradi interesov nosilca diskurza postavijo določeno skupnost v vlogo devianta. *»V trenutku, ko so akterji javno etiketirani kot deviantni, se začnejo dojemati kot odrezane od glavnih sistemov vrednot in zato razvijejo protivrednote, ki še povečajo in utrdijo njihovo deviantnost.«* (Babić 2016, 29) Gre torej za medsebojno oplajanje s predsodki, ki (v nekaterih primerih tudi navidezne) razlike še povečujejo in utrjujejo. Sodobna produkcija množičnih medijev, ki temelji na nizkih stroških dela, želji po maksimiziranju dobička in čim večjem dosegu v javnosti, vedno favorizira konflikt pred ostalimi stanji in procesi v družbi. Ker so množični mediji hegemonски vir informacij za največji del prebivalstva, se konflikt perpetuira. Ta proces Cohen imenuje moralna panika, družbena vloga procesa pa je, da *»dominantna kultura reintegrira lastne vrednote z načrtovano aktivnostjo proti nedopustnemu.«* (Babić 2016, 29)

Težava prostorov alternativne kulture je, da to družbeno »nedopustno« včasih nima nobene osnove v realnosti, ampak pripadniki skupnosti zaradi svoje vloge deviantov in ljudskih hudičev nimajo medijskega prostora in avtoritete, da bi na neskladje predsodkov in realnosti sploh opozorili. Ko jim množični mediji nadenejo etiketo odklonskosti, se ta etiketa ob vsakem nadaljnjem konfliktu reafirmira in okrepi. Mnogokrat te etikete niso povezane s primarno identiteto skupnosti, kot jo ta vidi sama, ampak se nanašajo na obrobne prakse ali posamezne dogodke, ki so temelj za obtožbe proti prostorom alternativne kulture. Največkrat gre pri tem za obtožbe glede drog, seksualnih praks ali celo »kultov in sekt«.

Druga vrsta konfliktov, do katerih neizbežno pride, pa so »svetovnonazorski« konflikti. V prostorih alternativnih skupnosti imajo družbenokritične vsebine pomembno mesto za identiteto skupnosti. Muršič (2017) opisuje, da so v raziskavi samoniklih prizorišč v Sloveniji analizirali vrednote teh skupnosti in raziskava je pokazala, da so se *»med glavnimi vrednotami teh prostorov, v katerih smo bili takrat, pokazali antifašizem, pa ne jugonostalgija, prav dobesedno antifašizem, antirasizem in izrazita težnja k nečemu, čemur se reče solidarnost s tistimi, ki so na družbenem robu.«* V skladu s temi vrednotami se skupnosti odzivajo na dogajanje v družbi in ker njihove vrednote niso usklajene s hegemonskimi, prihaja do političnih konfliktov, protestov in manifestacij. Do takih situacij pogosto pripelje tudi prostorska problematika, ob kateri skupnosti izpostavljajo političnost svojega boja. Nikoli namreč ne gre za prostor »kar tako«, vedno se za prostor borijo na osnovi svojih načel in vrednot, ki jih okolica ne priznava.

2.3. Glasbeno-kulturniška podstat

Prostori alternativne kulture in skupnost, ki jih utemelji, morajo imeti osnovno stično točko, nekakšen trenutek nič, okrog katerega začnejo graditi svojo identiteto. Govorimo torej o privlačni ideji, ki ima zadostno simbolno in mobilizacijsko moč, da za seboj potegne zadostno kritično maso posameznikov, ki so pripravljeni vlagati svoj čas, energijo in sredstva v izgradnjo skupnosti. Biti mora dovolj široka, da se lahko v njej prepoznajo različni posamezniki, in sprožati čustvene odzive, ki spodbudijo aktivno delovanje.

Tak medij je ob formiranju skupnosti, predvsem v zgodnjih fazah, največkrat glasba. *»Mladi od petdesetih let tega stoletja dalje največkrat uporabljajo prav glasbeno estetiko kot tisto*

sredstvo, ki najbolj potentno izraža njihovo specifično občutenje sveta v odnosu do odraslih.» (Tomc 1999, 12) Ob privlačnem estetskem momentu je glasba vedno še nekaj več, je torej platforma, skozi katero formiramo in izražamo svoj pogled na lastno identiteto. Je hkrati gradnik identitete in njeno izrazno sredstvo. Ker govorimo o prostorih alternativne kulture, je ob tem prisoten še konflikt – če je osnovna identiteta posameznika zgrajena na osnovi estetskega izraza, ki v dominantnih kulturah ni splošno sprejet oziroma je v konfliktu z njimi, je posameznik vsaj delno marginaliziran, kar okrepi njegova občutja. *»Ta estetika je popolnoma drugačna, je torej estetika, čutno doživljanje glasbe, ki pa hkrati pomeni celotno doživljanje svojega lastnega bistva, obstoja v tem svetu in orientacije v njem.*» (Muršič 2017) Povezovanje posameznikov, ki so v glasbeno-estetskem smislu marginalizirani, pripelje do izgradnje skupnosti.

Te skupnosti v prostorih alternativne kulture pogosto niso estetsko enotne oziroma homogene. Ne zapirajo se v žanrske opredelitve prostora, edina glasbena ločnica, ki jo strogo upoštevajo, je delitev underground – mainstream. Zaradi zavedanja drugačnosti svojih občutij (drugačnosti v odnosu do dominantnih kultur) so posamezniki tolerantni do drugih, ki so prav tako marginalizirani, čeprav z njimi ne delijo istih glasbenih preferenc. Gre za nekakšno solidarnost v različnosti, drugačnosti. To pripelje do glasbeno zelo raznolikih programov v takih prostorih. Vsaka skupnost sicer po svoje opredeli, kaj je sprejemljivo za njihov koncertni oder, a v vsake m primeru je to eno izmed ključnih vprašanj v prostorih alternative, nikoli to ni prepuščeno inerciji ali naključju – skupnosti o tem aktivno razpravljajo. *»Estetika pomeni čutno izkušnjo v danem prostoru in mi seveda čutno zaznavamo v konkretnih prostorih. V tem smislu so prostori tisti, ki oblikujejo ali scene ali pa občutenja, ampak primarna je pa estetska izkušnja. Torej ne estetika kot nekaj, kar je lepo, ampak estetika kot nekaj, kar mi doživimo skupaj z drugimi v percepciji nekega izražanja umetnosti.*» (Muršič 2017) Skupinskost izražanja teh občutij je bistvena. Ker je prostor nosilec simbolnega kapitala skupnosti, lahko bi mu rekli nekakšna zastava, skupnosti nikakor ni vseeno, kakšna estetika je na njihovi zastavi.

Uporabniki prostorov so pogosto v dvojni vlogi: niso le pasivni odjemalci glasbe, ampak tudi ustvarjalci, člani bendov, didžeji, ozvočevalci ... Prav ti, ki se z glasbo na različne načine aktivno ukvarjajo, so običajno gonilna sila nastanka takih prostorov, njihova aktivnost izvira iz njihovih potreb. Muršič (2017) opredeljuje tri glavne razloge za formiranje skupnosti in prostorov, prvi je: *»Prva stvar, ki jo bend potrebuje za muziko, so prostori za vaje, brez tega enostavno bend ne more obstajati.*» Potreba po ustvarjanju (v tem primeru glasbenem, ni pa to

edini medij) vodi skupine posameznikov, da si zagotovijo sredstva za možnost ustvarjanja. Če je prostor nujen predpogoj in če tega problema ni mogoče rešiti na individualni ravni, je edina pot povezovanje v skupnost. Na tej v bistvu estetski osnovi zgrajene skupnosti vidijo prostor kot temeljno sredstvo njihovega delovanja, zato morajo do njega aktivno pristopati.

Na ravni posameznika je odnos do prostora torej v nekem smislu instrumentaliziran. Če je bistveni element njegove identitete in odnosa do sveta glasbena estetika, je njegovo delovanje usmerjeno v izpolnjevanje estetskih potreb, ki so postavljene na pedestal. V prostorih alternativne kulture taki posamezniki najdejo okolje, ki te njihove potrebe sprejema, razume in jih ne izključuje. Pri posameznikih, ki se v svojih glasbenih preferencah znajdejo na strani undergrounda (v nasprotju z mainstreamom), so prostori alternativne kulture tudi edino okolje, kjer sploh lahko te potrebe izpolnjujejo.

Tako močen odnos do glasbenega izražanja, ki vpliva na posameznikovo identiteto, se odraža tudi v mitologizaciji glasbe – ob razpravah, kje poteka ločnica underground – mainstream, ki so stalnica v prostorih alternativne kulture in opredeljujejo identiteto skupnosti, hkrati skupnosti razvijajo tudi svoje mitologije. To odraža vrednostni sistem vsake skupnosti, torej tisto, kar je videno kot posvečeno, originalno, izvirno, resnično. Nepokvarjeno. Taka videnja postanejo ideal, h kateremu mora skupnost stremeti, da bo lahko potrdila svojo identiteto (tako v odnosu do sebe kot do zunanjega sveta). Od tega je odvisno delovanje prostorov. Če je v dominantnih družbenih skupinah taka mitologija običajno nerazumljena v svojem času, pa včasih v retrospektivi subkulture skupnosti pridobijo mitološko dimenzijo: *»Tudi v Sloveniji gojimo poseben odnos do punka, ki je povzdignjen v mitologijo uporniške subkulture zoper represivni sistem socializma bivše Jugoslavije.«* (Babić 2016, 89) Podoben primer bi bil morda tudi mitološka razsežnost hipijevske subkulture iz konca 60. let, slavljenje »poletja ljubezni« in komercializacija tega simbolnega kapitala. Festival Exit je ob širjenju svoje dejavnosti na štiri festivale na območju bivše Jugoslavije v letu 2017 to poimenoval »Summer of Love«, kar je kraja simbolnega kapitala subkulture skupnosti, ki vsebinsko nima nobene stične točke s skupino festivalov, na katerih prevladuje komercialna elektronska glasba, ki nimajo nobenega subverzivnega potenciala in ne odpirajo družbenih vprašanj, s katerimi bi osmislili izbiro slogana in simbolike. Podobni primeri se dogajajo praktično nenehno, s tem se v prostorih alternativne kulture mitologije pristnosti in izvirnosti še okrepijo, saj skupnosti zavračajo komercializacijo svojih idej, simbolov in estetskih izrazov.

Ločnica underground – mainstream je bistvena še po eni plati – glasbenemu undergroundu inherentno je nanašanje na širše družbene dimenzije. Ker obstoj prostorov alternativne kulture nikoli ne more biti apolitičen oziroma nepolitičen, je underground nujen sestavni del.

Danes, recimo, ni več samoumevno, da je glasba družbeno relevantna, da skriva sama po sebi družbena sporočila, ampak prav v tem je keč. Mi živimo v času antipolitik, apolitičnosti, dobesedno norosti, ki prevzema politiko, in diktature nečesa, čemur se reče prosti trg. Kakšna pa naj bo glasba v času, ki ga opredeljujejo te tri zadeve? Ne more biti drugačna od tiste, ki jo večnima imamo. Imamo pa alternative, alternative tej zblojeni dominanci, v prostorih, kjer se ljudje poskušajo obnašati drugače. (Muršič 2017)

Čeprav na glasbo zunanji opazovalec običajno gleda kot na »kulturni dek« prostorov, je glasba v enaki meri tudi politični del prostorov. Že sama odločitev za underground je politična, načelna, vrednotna. Zapostavljanje te dimenzije je lahko pri zunanjem opazovalcu razlog za napačne interpretacije pomena prostorov alternativne kulture.

To napako (namerno ali ne) delajo tudi zakonodajalci in izvršna veja oblasti na čelu z občinskimi oblastmi, ko opredeljujejo »mladinsko kulturo« v politikah in strategijah razvoja kulturnih dejavnosti. Tak pogled je enodimenzionalen, v isti koš meče ves sadni repertoar, ki je pri roki. Zanika večpomenskost besed »mladina« in »kultura« in običajno odseva le pogled hegemonskih kultur na tako široko področje.

Dejavnim posameznikom in posameznicam v mladinskem nevladju je povsem vseeno, kaj je mladinska kultura, če ta sploh obstaja oz. če ima kakšen pomen. Mladinske kulture ne ločujejo od integralne celote življenja, v kateri vidijo kontinuum ustvarjalnega loka od otroštva in odraslosti do biološke starosti. Tisto, kar je zanje pomembno in značilno, pa se pogosto ne sklada z večinskim mnenjem njihove lastne generacije.« (Muršič 2012, 205)

Kulture ob obravnavanju skupnosti ne moremo ločevati od celote, ji odvzeti drugih širših družbenih implikacij in dimenzij ter jo krčiti le na raven zabave in potrošne dobrine, njena vloga pri formiranju identitet je neločljiva od ostalih procesov, ki v končni fazi pripeljejo do sistema načel in vrednot neke skupnosti.

2.4. Pretočnost identitet in (ne)homogenost skupnosti

Ker bomo v tem poglavju obravnavali subkulture, naj še enkrat ponovim, da skupnosti v prostorih alternativne kulture ne jemljem kot subkulture same zase, ampak kot skupnost različnih subkultur, ki na istem mestu sobivajo, se medsebojno oplajajo in izmenjujejo prakse ter simbole. Skupnost kot celota pa hkrati ohranja nekatere značilnosti subkultur, sploh v odnosih z zunanjimi akterji. Skupnost je navzven homogena prav zaradi zavedanja drugačnosti. Ob tem lahko dodamo, da to ni enosmeren proces – tudi dominantne kulture se zavedajo drugačnosti te skupnosti in jo zato obravnavajo kot zaključeno celoto.

A navznoter je ta skupnost vse prej kot homogena. Zaprte in enotne subkulture ne obstajajo več, prostori alternativne kulture tudi ne nastajajo kot izključna cona le ene subkulture, ampak so utemeljeni kot prostori odprtosti in sprejemanja različnih marginalnih skupin in skupinskih identitet. *»Dandanes je v ospredju nekoliko bolj umirjen subkulturni stil, ki sicer vsebuje nujne subkulturne elemente, a ni tako viden in izstopajoč, jedro glasbenega okusa temelji na izbrani subkultur, a poleg nje subkulturniki priznavajo tudi druge glasbe žanre in v marsikaterem od njih tudi uživajo.«* (Babić 2016, 81) Ne gre le zato, da so stili bolj umirjeni, gre predvsem za to, da se je v teh prostorih izgubila komponenta ekskluzivnosti pri subkulturah – če klasične subkulture niso bile estetsko tolerantne, ampak rigidno zaprte, so pripadniki modernih subkultur bolj sprejemajoči, sploh v okviru prostorov alternativnih kultur, kjer tudi drugim priznavajo pravico do kraja za ustvarjanje in izpolnjevanje estetskih potreb.

Skupnost aktivnih posameznikov v prostorih alternativne kulture, ki smo jo opredeljevali, je v vseh primerih dokaj majhna, gre za največ nekaj deset posameznikov. Nanjo pa se v lokalnih okoljih veže širši krog ljudi, ki se udeležujejo koncertov in prireditev, a ne sodelujejo pri organizaciji dejavnosti in procesih odločanja, so torej pasivni porabniki vsebin, ki nastajajo v takih prostorih. V tem krogu lahko prepoznamo elemente subkulturnih scen. *»Scene so tako vmesen, v postsubkulturni terminologiji pogosto uporabljen izraz »liminalni« prostor, so hkrati presežek subkulture in manj kultura kot celota.«* (Babić 2016, 113) Bistvena razlika je, da koncept scene ne vsebuje elementa upornišтва, da torej ne nosi subverzivnega potenciala, ki ga dominantne kulture vidijo v subkulturah in zaradi katerega jih odrivajo na družbeno margino. *»Subkulturne scene so prilagojene dominantnim kulturam in jih ne napadajo oz. ogrožajo, saj*

so njihov bolj ali manj eksotični kotiček.» (Velikonja 1999, 19) So torej »neškodljive« za temeljne vrednote hegemonске družbe. Dušan Hedl opredeli elemente scene: »Zavest skupnosti, svoje družabno dogajanje, prostori, neodvisnost od zunanjih dejavnikov, bendi, face, produkcija, nosilci zvoka, gibanje.« (Muršič 1994, 23)

Ta krog »simpatizerjev« je za delovanje prostorov alternativne kulture pomemben zato, ker širi prepoznavnost njihovega delovanja, s tem pa tudi načela in vrednote, ki jih zastopajo. Še vedno pa je ločen od skupnosti aktivistov, njihova načela in vrednote prepoznavna in jih ne zavrača, ampak jih tudi ne prevzame za svoje.

2.5. Odprtost in zaprtost skupnosti

Prostori alternativne kulture v javnosti na trenutke kažejo shizofreno sliko – prepoznavajo, da delujejo na drugačnih načelih kot druge primerljive javne institucije, hkrati pa ob konfliktnih niso pripravljeni na kompromise, kadar se ti ne skladajo z njihovimi vrednotami. Opredelil bom torej odprtost notranje organizacije in sistema odločanja v skupnosti ter zaprtost in vzajemno nezaupanje v odnosih z zunanjimi akterji.

Bistveno za analizo tako notranje organizacije kot odnosov z zunanjimi akterji je temeljno načelo delovanja prostorov alternativne kulture, da mora skupnost izboriti in ohraniti avtonomijo delovanja in odločanja ter da v to avtonomijo ne smejo posegati kakršnikoli zunanji interesi. Na podlagi tega se vzpostavljajo procesi odločanja in komunikacije znotraj skupnosti. *»Posamezniki in posameznice se na takšnih prizoriščih organizirajo toliko, kot se jim zdi potrebno. Njihovo delovanje je praviloma egalitarno, tj. nehierarhično.« (Muršič 2012, 20)* Ne gre le za sistem odločanja, gre tudi za to, koliko tega odločanja sploh bo in na kateri ravni se bo to odločanje odvijalo. Če ima skupnost jasno opredeljena načela delovanja, potem imajo pri odločanju tudi posamezniki dokaj široko avtonomijo, če seveda ravnaajo v skladu s temi načeli.

Vsi ti procesi so redko formalizirani. Kanali komunikacije so neformalni, redko so vzpostavljeni sistemi rednega sestankovanja oziroma usklajevanja. *»Dejavni posamezniki in posameznice tudi ne pristajajo na strogo delitev dela, ampak vsak akter, akterka počne vse, kar je potrebno za delovanje prizorišča.« (Muršič 2012, 20)* Ni torej jasno začrtanih vlog znotraj skupnosti, kar rezultira v manj prelaganja odgovornosti in »birokratskega« načina

delovanja – če je torej nekdo zadolžen za organizacijo določenega dogodka, se razume, da je ista oseba odgovorna za to, da bo vse teklo po načrtu, ne da bi več ljudi pokrivalo vsak svoje stalno področje dela in prevzelo le en segment organizacije. Procesi dela torej niso ustaljeni, vloge posameznikov so fluidne in se nenehno spreminjajo, kar od vsakega sodelujočega zahteva širok krog znanj na različnih področjih. Sčasoma se sicer razvije diverzifikacija vlog glede na posameznikova znanja in veščine, a tudi ta delitev je povsem neformalna.

Alenka Gril (2007) je tak model delovanja označila kot »kreativno organizacijsko kulturo«. Pri svojem analiziranju mladinskih centrov (izraz, ki ga uporablja avtorica in obravnava tako prostore alternativne kulture kot javne mladinske centre) je opredelila štiri tipe organizacijske kulture, poleg že omenjenega še pragmatično organizacijsko kulturo, vzgojno organizacijsko kulturo in servisno organizacijsko kulturo.

Kultura se nanaša vzorec skupnih osnovnih predpostavk, ki jih je izoblikovala določena skupina v procesu učenja in reševanja problemov zunanje adaptacije in notranje integracije. Ti skupni načini razumevanja in reševanja problemov so se v zgodovini določene skupine izkazali za dovolj učinkovite, da jih člani te skupine pojmujejo kot veljavne in jih prenašajo na nove člane skupine kot ustrezen način zaznavanja, mišljenja in vrednotenja teh problemov. (Gril 2007, 83)

Katerakoli izmed oblik je odvisna od artefaktov (organizacijskih struktur in procesov), vrednot in osnovnih predpostavk, ki se članom skupnosti zdijo samoumevne. »Osnovne predpostavke se nanašajo na poslanstvo organizacije, načine reševanja problemov, odnos do okolja, odnos do časa in njegove porabe, razumevanje fizične in socialne resničnosti, narave človeka in človeških aktivnosti ter medosebnih odnosov.« (Gril 2007, 83) Vse to skupaj opredeljuje sprejemljiva in nesprijemljiva ravnanja znotraj organizacijske strukture.

Za samoorganizirane skupnosti je najbolj značilen model kreativne organizacijske kulture, ki je neformalizirana, neinstitucionalizirana in se vzpostavlja v konkretnih medosebnih situacijah. »V mladinskih centrih s tako organizacijsko kulturo stremijo k ustvarjanju in promociji novih stvari, iskanju in preizkušanju novih oblik in načinov delovanja ter vpeljevanju novih oblik sodelovanja. Pri dejavnostih se člani dopolnjujejo, menjavajo vloge in preizkušajo se na različnih pozicijah, s čimer nenehno preoblikujejo red medosebnih odnosov v mladinskem centru.« (Gril 2007, 101) Tak princip delovanja odraža enakost med posamezniki in odprto

mišljenje, ki je naklonjeno spremembam, razvoju in ustvarjanju. Iz njega lahko razberemo temeljne vrednote, ki se ustvarjajo znotraj skupnosti in ki take skupnosti delajo drugačne od podobnih javnih ustanov. Ni namreč zaznati nikakršnih vrednot, kot so družbena moč, konformnost, varnost, tradicija, red in spoštovanje avtoritet, ki jih lahko najdemo pri ostalih modelih organizacijske kulture v mladinskih centrih. Ob tem, da je temeljno načelo prostorov alternativne kulture tudi zavračanje komercialne logike delovanja, lahko brez zadržkov trdimo, da gre za povsem različne logike delovanja, ki rezultirajo v med seboj zelo različnih prostorih. Ker pa so oboji namenjeni mladim, kakorkoli neopredeljiva kategorija je to, ni nepomembno, na kakšen način delujejo, ker je skupna značilnost vseh takih ustanov tudi vzgojna funkcija.

Načela odločanja v prostorih alternativne kulture temeljijo na soglasju in izhajajo iz narave nastanka skupnosti v prostorih alternativne kulture. Muršič (2017) opisuje te modele delovanja in notranje organizacije, ki so, kot uvodoma opozarja, teoretične narave – nobenega izmed teh modelov ne najdemo v popolnosti delujočega v praksi, običajno gre za mešanico med njimi, a vseeno izpostavljajo temeljna načela delovanja.

Prvi model je egalitaren, nehierarhičen in spontan način delovanja, ki se običajno oblikuje ob nastanku skupnosti in je najbolj učinkovit. Ni sistematičnega načina urejanja problematike, o ključnih stvareh se dogovorijo in pogovorijo, za posamezne konkretne operative naloge pa je odgovoren tisti, ki si nekaj zamisli. Pri drugem modelu je ključna formalizacija delovanja skupnosti, ki je običajno posledica zunanjih pritiskov. Zaradi izogibanja nenehnim konfliktom se skupnosti odločijo za formalizacijo delovanja, a lahko to formalizacijo jemljejo na različne načine – ponekod vpliva na ustaljene sisteme odločanja in se praktična struktura skupnosti prilagodi formalni, ponekod pa star način delovanja ostane nespremenjen in tip formalnega organiziranja živi le ne papirju zaradi zahtev birokracije in zakonodaje. Tretji model pa je kombinacija formaliziranega in neformaliziranega delovanja. V tem se »na koncu izkristalizira neka oseba, ki je vodilna, ki ima vedno največ idej, največ potreb, največkrat nastopi kot vodilna in ta lahko razvije svojo diktaturo, lahko se zgodi tudi kult osebnosti.« (Muršič 2017) Posledično se izgubi nehierarhičnost kot eden izmed temeljev delovanja takega prostora, ne pa nujno tudi temeljne predpostavke delovanja. Vrednote skupnosti se torej lahko ohranjajo, lahko pa seveda pride tudi do sprememb in prostori spremenijo svoj značaj.

Popolnoma nehierarhično delovanje, ki je možno le v teoriji, ne pa tudi v praksi, se v prostorih alternativne kulture težko razvije že zaradi njihove majhnosti (vsaj v manjših lokalnih okoljih).

Ta jim sicer omogoča lažjo samoorganizacijo in komunikacijo, hkrati pa medosebni odnosi med akterji bolj vplivajo na logiko delovanja. Posamezniki z daljšim »stažem« delovanja v prostorih lahko pridobijo višji družbeni status (seveda ob ostalih predpogojih) in na podlagi tega neformalnega višjega statusa pridobijo tudi višji formalni status, kar lahko rezultira v posameznikovem prevzemanju vodilne vloge v nekem prostoru za daljši čas, torej zgoraj opisanem tretjem modelu upravljanja s prostorom.

Analizirani procesi so predvsem bistveni za notranje delovanje skupnosti in so zaradi tega tudi odvisni predvsem od nje – zunanji dejavniki seveda vplivajo na te procese, običajno predvsem kot sprožilec. A upravljajo jih skupnosti same, na njih je, da se opredelijo do pobud, zahtev, zakonitosti in pristopa do reševanja situacij. Drugostopenjska posledica njihovih odločitev so odnosi z zunanjimi akterji, torej z dominantnimi kulturami in družbenimi formacijami, ki jih obdajajo. Nekatere izmed teh entitet imajo zaradi svojih parcialnih interesov željo vplivati na delovanje skupnosti, največkrat so to občine. Te so največkrat v stikih s prostori alternativne kulture in svoje politike ter interese poskušajo udejanjati prek najočitnejše poti – denarja. Delovanje takih prostorov oziroma vsaj izvedba določenih projektov je nemalokrat odvisna od (so)financiranja s strani lokalnih in/ali nacionalnih proračunov za kulturo. Kot civilnodružbene organizacije so skupnosti ločene od države, kar je eden izmed temeljev demokratične politike. Z nadzorom države naj bi delovale v dobrobit ljudem, država pa naj bi vzpostavila sistem financiranja civilnodružbenih organizacij brez vsebinskih pritiskov. »V Sloveniji se je uveljavil hibridni sistem razmerja med civilno družbo in državo, ki ima tako kontinentalne kot etatične prvine, temelji pa na pretežno ignorantskem obravnavanju nevladja in v trajno gluhem civilnem dialogu, ki je pravzaprav bolj kakor dialogu podoben dvojnemu monologu v različnih jezikih.« (Muršič 2012, 195) Vsebinski pritiski s strani občin so vsekakor prisotni, sploh v manjših lokalnih okoljih, za pridobitev sredstev na razpisih se prostori alternativne kulture včasih znajdejo pred različnimi pogoji, ki niso skladni z načeli njihovega delovanja. To jih postavlja v težaven položaj izbire med ohranjanjem svoje avtonomije in temeljnih vrednot ali nezmožnostjo izvajanja programa zaradi nezadostnih sredstev. Iz takih situacij se razvije antagonizem med predstavniki lokalnih oblasti in skupnostmi v prostorih alternativne kulture, ki lahko vodi v konflikte.

2.6. Prostor kot središčna točka skupnosti

Identiteta skupnosti v prostorih alternativne kulture je kompleksna, opredeljuje jo več dejavnikov, ki medsebojno vplivajo drug na drugega in vsak doprinese košček v mozaik simbolov, vrednot, načel in znakov, značilnih za skupino uporabnikov prostorov. Skupnost sama se vidi drugače, kot jo vidijo zunanji akterji, čeprav komunikacija poteka preko različnih kanalov. Ena izmed stičnih točk med družbenimi entitetami, preko katerih se vzpostavljajo pomeni in predstave, je sam prostor alternativne kulture. Je nosilec simbolov, na eni strani kaže, kako skupnost vidi samo sebe, in na drugi strani gradi podobo skupnosti v očeh dominantnih kultur.

Izraz »prostor« v tem primeru označuje središčno točko skupnosti, torej konkretno zgradbo, del zgradbe ali katerikoli drugačen objekt, ki ga skupnost uporablja za svoje dejavnosti brez nadzora in norm dominantnih družbenih skupin, ki so jim podvrženi v vseh ostalih prostorih in krajih. Prostor postane nekakšno svobodno ozemlje, kjer subkulturne prakse postanejo sprejemljive in se izmikajo represivnim ukrepom zoper njih.

Zaradi omogočanja takih praks so prostori sami, torej fizični prostori, najpogostejši povod za konflikte med dominantnimi kulturami in skupnostmi uporabnikov. Vzroki seveda ležijo v neskladju med načeli in praksami uporabnikov in dominantnih kultur, a prostori kot nosilec simbolnega kapitala skupnosti so očitna točka, pri kateri se morajo le-te boriti za svoj obstoj in možnost delovanja. Subkulture se po Hebdigu *»nahajajo v prostoru med nadzorom in izogibanjem nadzora, dejstvo, da so izpostavljene preiskovanju, spreminjajo v užitek, da so opazovane«* (Velikonja 1999, 16). Zato prostore alternativne kulture običajno lahko prepoznamo na prvi pogled, nosijo distinktivno vizualno podobo, ki veliko razkriva o bistvu delovanja skupnosti. To je sicer tudi sporna točka, zaradi katere prihaja do konfliktov, a obstoj prostorov alternativne kulture je vedno političen, torej bi bilo zakrivanje znakov drugačnosti delovanja simbolična predaja skupnosti v boju za svoja načela in vrednote.

Skupnost mora ta načela izražati tudi navzven, saj niso ozko vezana le na delovanje prostora, ta je le nekakšno osnovno osvobojeno ozemlje, kjer lahko svoje ideje izražajo v praksi, hkrati pa ga jemljejo kot odskočno desko za širitev teh načel v druge družbene entitete. *»Obenem gre za manjšo ali večjo stopnjo izražanja identitete ter uokvirjanje življenjskosti naravnosti. Specifična lokalizacija oz. osredotočenost z vidika prostorske organiziranosti implicira distinktivno simbolno-vizualno podobo in spektakelsko funkcijo prizorišča.«* (Hočevar 2000, 145) Kot so estetske preference v glasbi označevalec za lastno videnje bistva svojega obstoja

pri posamezniku, tako prostor postane označevalec za orientacijo skupnosti v družbi, ki jo obkroža.

Prostore alternativne kulture v manjših, neurbaniziranih krajih opredeljuje predvsem njihova umeščenost v lokalno okolje, torej različnost, ki jo prikazuje v svojem delovanju glede na ostale akterje v tem okolju. Zato tudi prihaja do težav pri poimenovanju teh prostorov. Odločil sem se, da izraz »prostor« predstavja najmanjši skupni imenovalec za preučevane entitete, ki so si, kljub bistvenim povezovalnim značilnostim, med seboj precej različne. Predpostavlja le središčno točko neke skupnosti, na katero se koncentrira moje preučevanje, in ne prejudicira vsebin ali načel njenega delovanja.

Ob tem je pomemben še izraz, ki že sam po sebi nosi določene pomene v povezavi z načeli delovanja skupnosti, to je »skvot«. Označuje prostor, ki ga je skupnost zasedla in ga uporablja za svoje aktivnosti. Tu je izredno pomembna pravna komponenta lastništva prostora, saj beseda skvot izraža, da uporabniki niso tudi lastniki prostorov.

Pravica do zasedbe opuščениh prostorov je bila zapisana že v starorimskem pravu. Temelji na odgovornosti do lastnine, ki takrat ni bila tako nedotakljiva kakor danes. Če ne skrbiš odgovorno za svojo lastnino, je nisi vreden! Kolikor izhajajo iz načel rimskega prava, pravne ureditve zahodnih držav vključujejo pravico do zasedbe opuščениh prostorov, tako bivalnih kot funkcionalnih, čeprav jo v zadnjih desetletjih vztrajno izrivajo iz zakonodaje. (Muršič 2012, 178)

Skupnosti, ki se odločijo za zasedbo določenih prostorov, to dejanje večinoma utemeljujejo z nujno, saj jim pomanjkanje prostorov in neposluh lokalnih oblasti pri zagotavljanju le-teh onemogočata normalno delovanje in izpolnjevanje svojih potreb. Prostori alternativne kulture so pogosto skvoti, ni pa to nujen predpogoj za njihov obstoj.

2.7. Urbana prizoriščnost

Umeščanje v lokalno okolje je eden izmed izzivov, s katerim se morajo skupnosti spoprijeti takoj ob nastanku prostorov alternativne kulture. Odzivi okolja so običajno večplastni, uvodoma običajno vzbujajo odpor in nezaupanje pri dominantnih kulturah, pozneje pa je odnos

odvisen od dejanj in vrednot skupnosti ter okolice. V vsakem primeru pa prostori alternativne kulture zaradi svojega značaja ne ostanejo neopaženi, sploh v manjših lokalnih okoljih zbujejo veliko pozornosti.

Po Hočevarju (2000) bi lahko prostore alternativne kulture umestili med postmoderna urbana prizorišča. *»Značilna družbena funkcija postmodernih urbanih prizorišč je dogodek - dogodkovna oz. prireditvena dejavnost (event, happening), ki je časovno in fizično-prostorsko specifično osredotočena - lokalizirana in vsebinsko prirejena (arranged).«* (Hočevar 2000, 144) Dogodkovnost oziroma prireditvenost je značilnost, ki jih ločuje od moderne industrijske prizoriščnosti – to je opredeljevala srečevalnost, v središču te so bile ulične promenade kot kraji naključne interakcije. Fokus se je torej preselil. *»Dogodkovna dejavnost vključuje različne načine in oblike prostorsko-časovno osredotočenega "razstavljanja in pozicioniranja prisotnosti" (exhibiting presence) akterjev, individualnih in skupinskih.«* (Hočevar 2000, 145) Dogodkovna funkcija se torej prenaša na izražanje identitete, lastne prizoriščem. Prek tega skupnosti opozarjajo na svoj obstoj in načela.

Prizoriščnost v mestih se je torej spremenila. Če se je dogodkovna funkcija prizorišč v preteklosti nanašala predvsem na izjemne, a vseeno ustaljene priložnostne epizode, torej na praznovanja, shode ali zборе, je hkrati vključevala tudi družbeno stratifikacijo prizoriščnosti, prehajanja je bilo bistveno manj. Sodobna prizoriščnost vključuje večjo dinamičnost družbenih tokov. *»To pa posledično vpliva na destratifikacijo – demokratizacijo – prizoriščnega dogajanja oz. na krepitev različnosti, ki ne pogojuje hkratno krepitev oblik neenakosti.«* (Hočevar 2000, 146) Ta demokratizacijski potencial prostori alternativne kulture izražajo preko odprtosti, odsotnosti strukturnih ločnic med uporabniki prostorov in vsebinske raznolikosti, ki nagovarja različne družbene skupine. Tako delovanje spreminja naravo kraja/četrti/mesta ter odpira javni in skupnostni prostor za kreacijo novih idej in življenjskih slogov.

Tudi posamezni uporabniki prostorov alternativne kulture zaradi svojega delovanja pridobijo prepoznavnost v lokalnem okolju in potencialno lahko izkoristijo tudi subkulturni kapital, ki so ga pridobili s svojim delovanjem. *»Znotraj širše klubske kulture uživajo veliko spoštovanja organizatorji dogodkov, tonski tehniki, lučkarji pa tudi nosilci glasbene in druge distribucije, ne samo zaradi visoke stopnje subkulturnega kapitala, temveč tudi zaradi vloge, s katero ta kapital sploh definirajo in kreirajo.«* (Babić 2016, 84) Ta subkulturni kapital in znanja, ki so jih pridobili med ustvarjanjem in delom v prostorih alternativne kulture, jim na neki točki lahko

omogoči pridobitev zaposlitve ali posla. Ta pretvorba subkulturnega v ekonomski kapital ni zanemarljiva niti za lokalne skupnosti, ki s tem pridobivajo posameznike z znanjem, ki ga ne bi mogli pridobiti nikjer drugje. Načela delovanja prostorov alternativne kulture (aktiven pristop, ohlapna delitev dela, neformalizirani odnosi, ki spodbujajo ustvarjalnost) torej kreirajo razmere, v katerih lahko posamezniki razvijejo spretnosti, ki imajo veliko veljavo tudi v dominantnih kulturah in družbi, ki obdaja posamezne skupnosti.

3. Klub ljubiteljev glasbe

3.1. Družbene okoliščine pred nastankom

Kranj je v 60. in 70. letih 20. stoletja doživel preobrazbo v razvito industrijsko mesto. Bilo je eno najhitreje razvijajočih se mest v Jugoslaviji. Z razvojem in gradnjo novih industrijskih obratov Save, Iskre, Planike, Tekstilindusa, Ibija in drugih podjetij je pridobivalo gospodarsko moč in se tudi pospešeno urbaniziralo. Zaradi potrebe po novi delovni sili so v mesto prihajali priseljenci iz vse Jugoslavije, posledično so nastajala nova blokavska naselja na vseh straneh mesta, dvignile so se stolpnice na Planini in Zlatem polju, zraslo je Šorlijevo naselje. Ugasnile so še zadnje kmetije v mestnem jedru, nastala sta za Kranj zdaj ikonična veleblagovnica Globus in hotel Creina. Osrednji del Kranja je svojo zdajšnjo podobo dobil prav v tistem obdobju.

Mesto je postajalo urbani center Gorenjske, gospodarsko ene najrazvitejših regij Jugoslavije. Urbanizaciji so morali slediti tudi družbeni in kulturni procesi preobrazbe. Dobremu gospodarskemu položaju ni takoj sledil tudi razvoj družbenih institucij mesta, torej tistih, ki definirajo moderno urbano družbo. *»Skupno bi bolj rekel, da je bil Kranj zaspano industrijsko mesto v tem duhu,«* povzema kulturno ozračje Gojo Bremec (2017), poznejši predsednik Kluba ljubiteljev glasbe. *»Teško bi rekel, da se je na tem področju mesto spreminjalo, mislim, da je ostalo na istem nivoju, kertudi glede kulture je bilo slabo, ker bili so samo recimo pevski zbori, Prešernovo gledališče pa kino. In to so bile glavne stvari, ki so v tem stilu takrat delovale.«* Družabno življenje mladih je temeljilo na treh komponentah: športu (v Kranju so bili dobro

razviti vaterpolo, plavanje, košarka, nogomet, tenis in drugi športi), barih in lokalih ter druženju na stadionu.

Družbena stratifikacija glede na premoženjsko stanje ali socialni status je bila majhna. *»Ne, ne, tega ni bilo, tudi tisti, ki je bil iz revne družine, ali pa bogati, so se skupaj družili. Bolj je bilo, kaj je kateremu pasalo, kot pa da bi se na to delilo. To je bilo čisto pomešano.«* (Bremec 2017) To je odsevalo značaj mesta, ki je doživljalo skokovito preobrazbo. Še ob začetku 50. let je v strogem mestnem jedru delovalo nekaj kmetij, dvajset let pozneje je ogromna večina prebivalcev delala v tovarnah in prišli so delavci iz drugih republik, kar je povsem spremenilo ustaljen družbeni red. Stara kranjska aristokracija je izgubila veljavo s prihodom socialistične družbene ureditve in nacionalizacijo premoženja, razlike v dohodkih so bile relativno majhne. Ob koncu 60. let je sledila tudi sprostitvev politične klime in delna liberalizacija.

Mladi so se znotraj družbenopolitičnih institucij povezovali predvsem na ravni krajevnih skupnosti. *»Od 68. leta so se stvari zelo spremenile, pa zelo liberalizirale, tako da se je dalo takrat veliko stvari tudi na novo postaviti. Tako da tisti, ki se je hotel udeleževati, je lahko bil aktiven, sploh moja generacija je že bila.«* Bistvena komponenta povezovanja mladih na ravni krajevnih skupnosti pa so bili – prostori. *»Ker vse te krajevne skupnosti so imele svoje prostore, se pravi prostore za druženje noter, da so se lahko srečevali, tako da glede tega je bilo idealno, če se tako, v navednicah, reče.«* (Bremec 2017) Ti prostori so bili dostopni vsem, bili so javni in skupnostni prostori. Ustvarjeni so bili torej pogoji za razvoj interesnih skupin na mikroravni. V enem izmed takih prostorov, v kleti krajevne skupnosti Vodovodni stolp pod vrtcem Janina, je leta 1976 nastal Klub ljubiteljev glasbe.

V začetku je bil KLG ideja štirih posameznikov s podobnimi glasbenimi estetskimi preferencami. *»Prvenstveno je šlo bolj za alternativno glasbo. Se pravi ni bilo toliko klasike, jazz je bila osnova, to je treba vedeti,«* osnovni koncept opisuje Gojo Bremec, ki ni bil eden izmed ustanovnih članov, vendar se je aktivnosti udeleževal že od začetka delovanja. Klub se je formalno organiziral kot društvo in si izbral članstvo v Zvezi kulturnih organizacij, kar jim je omogočilo pridobiti prostor za delovanje - ob ponedeljkih in sredah so lahko po eno uro uporabljali prostore krajevne skupnosti. *»KLG je bil prvenstveno zato, da je združeval ljudi z enakimi pogledi na muziko in pa to, da se je dalo poslušati različne muzike, ker takrat je bil problem hifi opremo dobiti, takrat pri nas ni bilo revij, ki smo jih morali dobivati iz Anglije pa iz drugod.«* (Bremec 2017) Nastala je torej prva »samonikla« skupnost v Kranju, ki je svojo

identiteto utemeljila na alternativni glasbi. Ni šlo za klub kot prostor, šlo je za formiranje skupnosti okrog ideje, svoje delovanje pa so formalizirali, da so lahko vstopili v pogajanja z zunanjimi akterji kot enakovreden partner in si zagotovili osnovne pogoje za svoje delovanje.

V osnovi klub ni nosil ideje upora proti dominantnim kulturam ali družbenopolitičnemu sistemu, njegove dejavnosti so se v začetnem obdobju osredotočale na organizacijo tematskih glasbenih večerov, komentiranje, izmenjavo in skupinsko poslušanje glasbe in skupinske odprave na koncerte. »*Osnova je bila muzika, nič drugega.*« (Bremec 2017)

Koncertov v Kranju, če izločimo gostilniške glasbene skupine, še ni bilo, segment skupinskega doživljanja glasbe (katerekoli, ne le alternativne) je bil zelo bazičen in nikakor ne reden. »*Kar je bilo koncertov, so v bistvu šele z nami prihajali ti normalni koncerti. Da se je dalo slišati tudi različne stile, od jazza, klasike, okrog 77. leta, ko je punk začel furat, to se je najbolj poznalo.*« (Bremec 2017) V prvih letih delovanja, preden je KLG dobil svoje prostore, torej v Kranju ponudbe ni bilo, edina možnost je bila Ljubljana. »*Ko so bili jazz koncerti v Grad hotelu Union v Ljubljani, je šel iz KLG-ja cel avtobus ljudi, to se pravi, je šlo 45 ljudi na koncert.*« (Bremec 2017) Potreba po stiku z drugačno glasbo torej je obstajala vsaj pri omejenem krogu ljudi, čeprav v Kranju ni bilo nikakršnih kulturnih institucij, v katerih bi lahko ustvarjali ali vsaj spremljali tako kulturo.

3.2. Osrednje vsebine delovanja

Klub ljubiteljev glasbe je svoje delovanje začel širiti, ko so leta 1978 pridobili svoje prostore. Tovarna Sava jim je v kleti Stare pošte poleg Globusa, torej v središču Kranja, brezplačno in brez kakršnih koli pogojev odstopila okrog 30 kvadratnih metrov velik prostor, ki je bil sestavljen iz hodnika in ene sobe. »*To so nam dali in mi smo potem to vse sami opremili, noter te zračnike dali, iz enega kluba smo dobili stole in mize, potlej smo si sami tudi opremo hi-fi nabavili, imeli smo časopise tam notri, tako da vsak, ki je dol hodil, je vedel, zakaj je tudi prišel, pa da se je lahko družil.*« (Bremec 2017) Vse v prostoru je torej izražalo osnovno identiteto skupnosti, ki se je povezala na temelju glasbe, njej nedostopne kjerkoli drugod. Centralno mesto v prostoru je zasedala glasbena oprema in plošče. »*Vse je bilo, od punka do jazza. Recimo ravno Manfred Mann's Earth Band, tega smo največkrat poslušali, sploh ne vem, kje smo ta bend dobili pa kdo ga je poslušal, ampak prav štos je bil, da je bil zmeraj ta.*« (Bremec 2017) Skupnost je okolico na svoj obstoj opozorila z velikim napisom na zunanji steni pred

vhodom v klub, s tem so pridobili nekakšno osebno izkaznico in izstopili iz zaprtega delovanja ozkega kroga posameznikov s podobnimi estetskimi preferencami.

Ob pridobitvi lastnih prostorov je KLG začel širiti svojo dejavnost tudi na koncertno področje. Tudi v tej dejavnosti se je odražala raznolikost glasbenih stilov, ki so jih v ospredje postavljali člani skupnosti. Kriteriji za izbiro koncertnih vsebin niso bili strogo določeni. *»Mi smo gledali, če je recimo kdo v tistem času novo ploščo izdal ali ima nekaj za povedati. Mi smo na te stvari gledali, nismo nikoli računali, koliko bo ljudi.«* (Bremec 2017) To kaže na temeljno povsem nekomercialno usmeritev delovanja kluba, finančna komponenta ni bila nikoli odločilna, programske odločitve je skupnost sprejemala na podlagi estetskih preferenc. Vsak zainteresiran posameznik (ne nujno član KLG) je lahko predlagal izvedbo koncerta. *»Je kdo prišel, lej, jaz bi pa lahko tega pripeljal, tako smo dobili ene Avstrijce. Je rekel eden: Imam en dober band, a lahko pride? Pripelji. Tako smo dobili Šarlo Akrobata, v tistem času so bili oni, to je bilo začetek 80-ih ali 82-ga, ful velik band, ne.«* (Bremec 2017)

Žanrska raznolikost je bila torej ne le sprejemljiva, ampak celo zaželena, seveda v okviru temeljnih izhodišč – dati priložnost glasbenikom, ki drugače ne bi imeli odra ali priložnosti za nastopanje v Kranju. *»Se pravi ni bilo nič: tega ne bomo pa tega ne bomo poslušali. Edino kar bi lahko rekel, disca pa res nismo poslušali, ker so imeli svoje. Vse ostalo pa, kar je bilo takrat, ta underground muzika, to smo vse dali skozi, to smo vse podpirali.«* Tudi Gojo Bremec (2017) torej uporabi pojem »underground«, ki vedno implicira širše družbene dimenzije, ne le razumevanje zvoka. KLG se je torej na ločnici mainstream – underground postavil na stran glasbe, ki se zaveda družbenega okolja in ga tudi lucidno analizira. To so prepoznali tudi drugod. Rajko Muršič, ki sicer nikoli ni imel neposrednega stika z delovanjem KLG, opisuje pogled na to skupnost od daleč: *»Vedeli smo pa za dve stvari: prvo je, da je šlo za poznavalce glasbe, ki so zelo dobro poznali glasbo. Ena struja recimo teh ljudi iz tega kluba je potem zavila v hi-fi, /.../ druga je pa tista, ki je bila meni na nek način bližja, to so ljubitelji bolj avantgardnih glasb. To pomeni, takrat v 70-ih letih je šlo za avantgarden jazz. Mislim, da so tudi kar nekaj koncertov organizirali.«* (Muršič 2017) KLG je torej skozi svojo koncertno dejavnost odpiral kulturni prostor, ki je bil do tedaj v Kranju še neviden, spreminjali so glasbeno krajino mesta, ki je šele postajala moderna urbana družba.

Časovno je začetek njihove koncertne dejavnosti sovpadel z začetki punka v Sloveniji. Ker je šlo za odprto skupnost, so prepoznali pomen novega glasbenega žanra in razvijajoče se

subkulture. »Takoj. Bili so določeni mladci, če tako rečem, ki so bili od mene 4 ali 5 let mlajši, ki so se za punk zanimali in oni so posredno pol tudi to notri privlekli. Ker pri nas so se eni samo za jazz, eni samo za to in smo izmenjavali ta mnenja. Recimo, mi smo imeli to srečo, ker je bil v klubu Sašo Novak in njegov brat, in onadva sta začela punk propagirati.« (Bremec 2017)

Tak odprt sprejem punka v neki skupnosti ni bil samoumeven, punk je s sabo prinašal subverzivni potencial, ki so ga dominantne kulture zavračale. »Punk širi prostor avtonomnega delovanja za svoje pripadnike. Poudarek ni na izgradnji pravičnejše družbe, temveč na večji realni svobodi.« (Tomc 1985, 10) Taka načela v družbenopolitičnem okolju socialistične Jugoslavije niso bila sprejeta z ideološko dobrodošlico, o čemer je že takrat pisal Tomc (1985, 10): »V državi, v kateri je zelo malo prostora predvidenega za sistemsko nepredvideno in nepredvidljivo, vidim pomen punka v širjenju avtonomnega javnega prostora za svobodno delovanje in ustvarjanje. Gre za tisto delovanje in ustvarjanje, ki se pojavlja mimo države in njenih transmisijskih institucij in ki krepi to, čemur bi lahko rekli civilna družba.« S »posvojitvijo« punka je KLG, kljub temu, da se je vedno samoopredeljeval le kot glasbeno združenje, zavzel aktivno pozicijo tudi na ideološkem področju.

Vloga KLG-ja na punk sceni ni bila obrobna.

Ko je tudi punk prišel, ker je bilo to zelo problematično, recimo Pankrti, smo si ploščo prej poslušali, govorili o tudi tem, kaj oni družbeno pomenijo v tistem času, proti komu imajo to gibanje, kako je to v Angliji. Ker mi smo v tistem času, ne vem, če je bilo pol leta razlike, ko so se v Angliji ravno začeli Clashi pa Sex Pistolsi, so bili pri nas že Pankrti pa Paraf pa Šarlo Akrobata, ki smo jih mi vse imeli v klubu, tako da mi smo imeli pogled tudi na cel jugoslovanski punk. (Bremec 2017)

Punka torej niso jemali le kot še enega od glasbenih žanrov, zavedali so se naboja, ki ga je nosil s sabo v takratnih družbenih razmerah, in ga aktivno reflektirali.

Da se je KLG zavedal pomena punka, kaže tudi to, da so redno organizirali koncerte Pankrtov kot najbolj izpostavljenega benda na sceni ob izdaji nove plošče. »Pankrti, oni so bili dejansko zelo in, a ne. In so tudi vedeli, katero stvar izpeljejo, mi smo imeli pa še to srečo, da oni katerokoli ploščo so izdali, so zmeraj v Kranj prišli, so rekli, če tam stvar spelje, imamo mi dobro ploščo, lahko gremo kamor koli hočemo igrati.« (Bremec 2017) Ti koncerti so v Kranju

imeli svojo publiko, ki je spremljala dogajanje na sceni in se koncertov tudi udeleževala. Največji tak koncert je KLG organiziral v veliki dvorani Delavskega doma, ki so jo najemali za koncertno dejavnost. Na odru so bili Buldožerji in Pankrti. *»Oni so samo to naredili (kretnja z roko, o.p.), 700 ljudi je začelo skakati. In 700 ljudi je bilo utrganih, pa nič se ni zgodilo, ampak tako so »sfural«. Jaz drugače koncerta nisem videl, ker sem moral biti ves čas na varovalkah, ker je hišnik rekel, da bo odklopil. To je bilo, meni se zdi, 81. ali 82. leta. To je bilo takrat noro.«* (Bremec 2017) Tak odziv publike kaže na to, da je KLG z odpiranjem glasbenega in koncertnega prostora v Kranju sprožil kulturne premike, ki so presegli okvir skupnosti aktivnih članov, s svojim aktivnim pristopom je zaznal duha časa in ga uspel pretvoriti v konkretno delovanje, ki je naletelo na posluš in pozornost.

A punk je bil le del koncertnega repertoarja, ki ga je v Kranj pripeljal KLG. Svoj program so gradili iz glasbenega prostora, ki se je odpiral izven mainstreama in ki je rasel tako po obsegu kot po veljavi, ki jo je pridobival na jugoslovanskem glasbenem prizorišču. *»Po Sloveniji smo pa itak vse imel, te, ki so karkoli pomenili – od Na lepem prijazni do Janija Kovačiča, se pravi vse te skupine, ki so sploh samo takrat obstajale, pa smo jim mi dali možnost, da so lahko nastopali.«* (Bremec 2017) Ni šlo torej le za povsem marginalne glasbene skupine, prihajali so cenjeni glasbeniki, ki pa niso posegali na popularno sceno in drugače kot prek KLG-ja ne bi mogli dobiti priložnosti za nastopanje v Kranju. Šlo je za različne glasbene žanre – folk, rock, blues, country, avantgardno kantavtorsko glasbo in podobno. Nastopali so Lačni Franz, Pankrti, Buldožer, Jani Kovačič, Kladio, konj in voda, Na lepem prijazni, Srp, Begnograd, Bojan Drobež in skupina Orehek, Sedmina, Brecej in Volarič, Sončna pot, Quatebriga, Miladojka Youneed, Jože Žvokelj, Gestalt, Aleksander Mežek, Tomaž Domicelj, Laibach, Osumljeni, Lublanski psi, Paraf, Ekaterina Velika, Šarlo Akrobata, Električni orgazam, Kongres, Drago Mlinarec in drugi.

Organizirali so približno en koncert na mesec, včasih tudi več, odvisno od priložnosti, ki so se ponudile. *»Mi smo bolj tako gledali, kot klub brez sredstev, katerega smo lahko dobili recimo, smo navezali stik.«* Do glasbenikov so pristopali z enostavnim vabilom, s formulo, ki je med glasbeniki postala prepoznavni znak kluba. *»V tistem času smo bili mi eden najbolj popularnih. Po odbitku stroškov, se pravi plakatiranje, dvorana, oprema, smo razdelili 80-20. Jasno, ni bilo skoraj nikoli tako, ker tisto, kar je bilo, smo vse bendu dali potlej.«* (Bremec 2017) Za koncerte so najemali različne prostore po Kranju, največkrat koncertno dvorano v Delavskem domu, ki je sprejela okrog dvesto obiskovalcev, kar je bila nekakšna normalna, najpogostejša

udeležba. Za primerjavo – danes, ko je koncertna ponudba v Kranju precej bolj pestra, je na koncertih pop in pop rock izvajalcev v manjših klubskih prizoriščih obisk le redko takšen; na koncertih, ki bi jih lahko uvrstili v underground, pa bistveno manjši. *»V tistem času ni bilo problem 200, 300 ljudi dobiti na koncert, ker danes je to v Kranju skoraj nemogoče, razen če je Gibonni.«* (Bremec 2017)

Manjši del koncertnega repertoarja so predstavljali tudi tuji (torej nejugoslovanski) izvajalci. Največ so jih v Kranj pripeljali preko sodelovanja z organizatorjem koncertov in radijskim novinarjem Dragom Vovkom, ki je koncerte skupin organiziral drugod po Sloveniji, KLG pa je pristopil, da se je turneja finančno izplačala. Nastopili so denimo Tannahill Weavers, Stu Luckley in Vin Garbutt, Jenny Beeching, torej večinoma folk izvajalci. Ker v tem primeru KLG ni mogel uveljavljati svoje formule 80-20 po odbitju stroškov, so naredili precejšnjo finančno izgubo, ki jim jo je pomagala pokriti Zveza kulturnih organizacij, kar kaže na to, da so prepoznavali njihovo dejavnost kot upoštevanja vredno in pomembno za kulturni prostor Kranja.

Zaradi te svoje edinstvene vloge so pozornost namenjali tudi lokalnim glasbenikom, čeprav iz Kranja v tistem obdobju ni izšlo nobeno izmed velikih imen punka ali novega vala rocka, vseeno pa je obstajalo nekaj manjših lokalnih skupin. *»Spodbujali smo pa te, recimo Gestalt in Osumljeni, smo jim omogočili, da so lahko nastopili. Tudi dve sta prišli z violončelom igrat klasiko, da bi prav ostali pa ni bilo takrat takih bandov.«* (Bremec 2017) Načelen odnos do lokalne scene so vseeno imeli in se zavedali pomena njenega obstoja in delovanja, a ker niso imeli svojih koncertnih prostorov, so se na tej točki znašli pred prepreko, ki jo izkusi večina skupnosti in je običajno povod za nastanek prostorov alternativne kulture. *»Mi smo bili veseli, da smo imeli koga, da mu daš možnost, da se predstavi, ker mi smo vedno govorili, da najslabše je, da nimajo nikjer prostora, da se lahko predstavijo, ne. Pa za vaditi in to.«* (Bremec 2017) Svojih prostorov, ki bi bili primerni za take dejavnosti, do konca delovanja niso pridobili, čeprav so bili glede njih v stiku s takratnimi oblastmi.

Drugo glasbeno področje, na katerega se je delovanje KLG osredotočalo že od začetka, pa je bil jazz. Ta takrat ni več veljal za subverzivno ali družbeno sporno glasbo, a vseeno ga ne bi mogli uvrstiti v mainstream, sploh ne nekaterih bolj avantgardnih izvajalcev na slovenski sceni. *»Mi smo imeli recimo začetek 80. let enega boljših, ali pa skoraj edini klub v Sloveniji, jazz klub, ne. V kadalnici Prešernovega gledališča, vsak torek, tam so kot hišni bend nastopali Tone*

Janša, Petar Urgan, Ratko Divjak pa Čarli Novak. Oni so imeli potem še svoje goste, ki so jih zraven privlekli.» (Bremec 2017) Ti gosti so bili nekateri izmed najbolj eminentnih jazz glasbenikov v Jugoslaviji, večinoma iz mlajše generacije, ki je takrat pridobivala prepoznavnost. »Ko je Boško Petrović prišel, je bilo notri v tistem prostoru 400 ljudi, mi smo pri 250 zaprli vrata. Ker notri nismo več spustili ljudi, je eden odprl okno, ki je tam, in je bilo notri kar naenkrat toliko ljudi po štengah, da so se vsi za glavo držali, kako gre to vse noter.« Jazz klub je deloval približno tri leta, zaradi kakovostnega programa je postal prepoznaven po vsej jazz sceni v Sloveniji. »Tako da so na koncu popizdili igralci, ker zvečer niso mogli iti na pijačo, da se je potem to nehalo.« (Bremec 2017)

Ob koncertih so ves čas delovanja kluba prirejali tematske glasbene večere, ki so bili namenjeni ožjemu krogu članov kluba in so se orientirali na posamezna glasbena področja ali celo posamezne izvajalce. *»Na tematske večere smo pa vodili od Staneta Sušnika do Andreja Šifrerja do Tomaža Domicelja in potem, ko smo to skozi dali, ko smo videli, kako oni to pripravljajo, ko so nam določeno zvrst glasbe predstavili, smo potem sami člani pripravljali. Kdor je imel kakšne stvari, je rekel tole ploščo, gremo, smo se usedli, poslušali, tekst je povedal, tako da smo bili osveščeni od razne glasbe.« (Bremec 2017)* To kaže na poglobljen odnos do glasbe, torej zaznavanje njene širše estetske in družbene vrednosti, ne zgolj površno hedonistično percepcijo. Hkrati je v okviru KLG delovala tudi hi-fi sekcija, ki se je ukvarjala s tehnično platjo izkušnje zvoka, na tem področju izobraževala ostale člane in svetovala glede opreme, ki je bila v tistem času dostopna le v omejeni meri, hkrati pa je bilo tudi gradivo o tej tematiki težko dobiti, tako da so si ga člani izmenjevali med seboj. Šlo je torej za skupnost, ki je imela izdelan večplasten odnos do glasbe, ta je bila veliko več kot le izgovor za druženje.

3.3. Glasilo Kluba ljubiteljev glasbe kot širše prepoznaven element delovanja

Vizualni materiali so eden izmed komunikacijskih kanalov, preko katerih se skupnost v prostorih alternativne kulture predstavlja dominantnim kulturam, odražajo identiteto skupnosti. KLG je vizualije obravnaval resno – imeli so svoje standardizirane plakate, s katerimi so napovedovali koncerte in druge dogodke, stilizirane članske izkaznice, priponke in vstopnice, vse to so oblikovali člani sami. Najširše prepoznavno pa je bilo Glasilo KLG, ena izmed temeljnih dejavnosti kluba.

Glasilo je izhajalo ves čas delovanja kluba, a ne povsem redno (načeloma naj bi izšlo 5 števil na leto) in mnogokrat z zamudami zaradi finančnih težav. V začetku so ga tiskali s ciklostilom, pozneje kopirali, bazo naročnikov pa so imeli po vsej Sloveniji – Glasilo KLG je imelo na neki točki okrog 600 naročnikov. Cena je bila simbolična – od 5 do 20 dinarjev (poština je v tistem času znašala 5 dinarjev). Vizualno se je glasilo spreminjalo, ni imelo enotne oblike ves čas izhajanja, na naslovnica so bile fotografije koncertov, avantgardne risbe, slike zvezdnikov progresivnih glasbenih žanrov ali provokativne fotografije pripadnikov subkultur. Naslovnice so torej odražale identiteto skupnosti, vedno so bile povezane z glasbo, hkrati pa so oblikovno kazale drugačno podobo kot ostali mediji v tistem času.

Eden izmed razlogov za prepoznavnost Glasila je bil nedvomno vsebinski. V njem so poročali o vseh dogodkih, ki jih je prirejal KLG, s tem, da ni šlo za običajna poročila, ampak poglobljene vsebinske glasbene analize, ki so obravnavale tako estetsko izkušnjo kot umeščenost glasbe oz. izvajalca v širši družbeni in glasbeni okvir. Glede na to, da so bili nastopajoči na koncertih v organizaciji KLG tudi najbolj progresivni izvajalci svojega časa v Jugoslaviji, je Glasilo vsebinsko zapolnjevalo prostor, s katerim se niso poglobljeno ukvarjali drugi mediji, oziroma so take vsebine v Stopu, Anteni in nekaterih podobnih medijih prišle do izraza le kot del ostalih vsebin. Hkrati so v Glasilu KLG pisali o aktualnih dogajanjih na glasbeni sceni v tujini, se odzivali na večje dogodke, umeščali glasbene smernice v prostor in čas ter spodbujali bralce k odzivom.

Tak medij je bil na alternativno-glasbenem področju edinstven v svojem času, tako vsebinsko kot po odprtosti delovanja. V uvodnikih so bralce spodbujali, naj jim »pogumno« pošiljajo prispevke, ker jih bodo »prav radi objavili«. Največji del vsebin (tako vizualnih kot tekstovnih) so sicer ustvarili člani KLG. »Notri se je vse pisalo, kar je kdo recimo kakšno ploščo slišal, da je bil na kakšnem koncertu, v bistvu od vseh stvari, ki so ga zanimale, je lahko poslal, pa je pisal in to smo člani večinoma sami, tudi urejali smo sami ta časopis.« (Bremec 2017) Pri pripravi vsebin so imeli torej vsi povsem proste roke, edina uredniška politika je bila, da morajo biti vsebine povezane z glasbo. Da je Glasilo pridobilo široko prepoznavnost in status znotraj kluba, je tudi posledica takega načina delovanja. »Mikromediji, ki so dandanes sestavni del vsake subkulture (fanzini, letaki, brošure), lahko svoj razmah pripišejo ravno subkulturi punka, ki je zagovarjala načelo naredi sam (DIY), ki promovira lastno produkcijo, brez tržnih posrednikov in pomoči izvedencev ali profesionalcev.« (Babič 2016, 95) Tak pristop je ubral tudi KLG; preko načela odprtega delovanja in neodvisnosti od zunanjih dejavnikov, kar je bilo

problematično zaradi financiranja izdaj, si je Glasilo pridobilo status relevantnega medija na svojem področju.

3.4. Vsebinska umestitev v okolje

Če je Klub ljubiteljev glasbe v lokalnem okolju ustvaril povsem neprecedenčne prakse, povezane z doživljanjem glasbe, koncertnim dogajanjem in vzpostavljanjem urbane skupnosti, pa je na pozornost zaradi načina delovanja naletel tudi drugod. V Sloveniji ni bilo podobnih skupnosti. *»Je bil mladinski klub v Celju, smo se tudi združevali. V Ljubljani je bil recimo FV Disko, potlej je bilo v Študentu, se pravi taka prizorišča, ki so bila podobna, tako kot pri nas, ampak oni so bili bolj enostranski, a ne.«* (Bremec 2017) Širine delovanja KLG, ki je izdajal svoje glasilo, organiziral tematske večere, se ukvarjal z glasbeno tehniko, na teh podobnih prizoriščih ni. Osredotočala so se običajno le na eno izmed teh komponent delovanja.

Ob svojem delovanju so se člani kluba aktivno udeleževali koncertov po Sloveniji, sodelovali pri jazz festivalih, spremljali so glasbeno periodiko, v tistem času predvsem Stop in Anteno, ki sta ponujala tudi njim zanimive vsebine, saj medijev, podobnih Glasilu KLG, ni bilo. Prepoznavnost so dobili med slovenskimi in jugoslovanskimi glasbeniki. *»Recimo tudi v Beogradu so vedeli, kdo je KLG, ker tudi v njihovih teh mladinskih časopisih se je pisalo od KLG-ja, so bili članki noter postavljeni. Ker mi smo z vsemi temi sodelovali, kot so Stane Sušnik, Tomaž Domicelj, in so oni tudi naprej povedali in oni so nas priznavali.«* (Bremec 2017) Inovativnost delovanja KLG je bila prepoznana predvsem na scenah, ki so se razvijale v podobnih okoljih vzpostavljanja modernih urbanih družb in so bile pod vplivom prispelega punka in novega vala jugoslovanskega rocka.

3.5. Uporabniki prostorov in njihov stil

V začetku je bila skupnost, ki je oblikovala Klub ljubiteljev glasbe, majhna skupina ljudi. Zainteresiranih članov, ki so se redno udeleževali dogodkov, je bilo le od 10 do 15. Ta ozek krog pripadnikov je združevala glasbena identiteta, ki je temeljila na drugačnosti od mainstreama, močnem odnosu do glasbe in tudi glasbene tehnologije. Vsebine delovanja so bile namenjene članom kluba, niso imeli ambicij odpirati delovanja ali postati pomemben akter

na glasbeni sceni. Tako delovanje sta spremenila dva dogodka, ki sta se zgodila skoraj sočasno – pridobitev lastnih prostorov in prihod punka.

Z začetkom koncertne dejavnosti in prostorov, ki so klubu prinesli prepoznavnost zaradi svoje centralne lokacije v mestu, se je baza članstva razširila – klub je največ članov dosegel v letih 1983 in 1984, ko je bilo članov, ki so plačevali članarino, med 250 in 300. Aktivnih posameznikov, ki so redno sodelovali pri dejavnostih kluba, je bilo manj, okrog 20, torej je jedro skupnosti ostalo majhno in s svojo aktivnostjo generiralo rast števila privržencev. V analizi se bom osredotočil na to manjšo skupino aktivnih članov.

Člani skupnosti so bili stari med 16 in 30 let, večina jih je bila torej rojena v zgodnjih 60. letih, torej v času, ko se je gospodarstvo Kranja hitro razvijalo in je bila zaposlenost v družbi polna, socialne razlike pa relativno majhne. Družbeni razred ali premoženjsko stanje v skupnosti nista zasedala pomembnega mesta, nista bila torej dejavnika, na katerih bi skupnost gradila identiteto. Večina aktivnih članov je obiskovala Gimnazijo Kranj, ki je takrat veljala za najbolj zahtevno srednjo šolo v Kranju. *»Ko smo imeli s policijo problem, oni niso zastopili, da v klub hodijo samo te, ki imajo v šoli pošlihtano, ki so dobri učenci. Ker tisti, ki hoče karkoli še dodatno narediti, ni tisti, ki je luzer v šoli.«* (Bremec 2017) Ni šlo torej za posameznike z družbene margine, kvečjemu obratno – združevali so se na podlagi estetskih preferenc. To je bil v bistvu edini pogoj za vključevanje v skupnost, ki se ni opredeljevala kot kontrakultura ali postavljala upornišva na piedestal. Drog niso uporabljali, alkohola v prostorih skupnosti ni bilo. Ni bil prepovedan, a člani ga niso videli kot del njihovih dejavnosti. Na koncertih, ki so jih prirejali v Delavskem domu, je bilo (sicer zaradi slabega prezračevanja) prepovedano celo kajenje.

Svoje občutke do družbe in dominantnih kultur so izražali skozi glasbo. Ker je šlo za skupnost, ki ni imela estetsko monolitnih preferenc, kot posamezniki tudi vizualno niso razvili stila, ki bi jih ločeval od okolja, ki jih je obdajalo. *»Ko smo šli po mestu, nismo nič izstopali, razen ta Novak, ker on je bil pa res punker, s frizuro, z usnjem pa to. Ampak mi smo njega čisto normalno jemali, sploh ni bilo važno to, pač je svojo muziko »teral« in mi smo mu to dovolili, mislim dovolili, še spodbujali smo ga.«* (Bremec 2017) Ni šlo torej za klasično subkulturno skupnost, so pa bili nekateri člani pripadniki subkultur. Ker je bil Kranj v tistem obdobju šele nastajajoče moderno urbano okolje, tudi raznolikosti subkulturizacije še ni bilo, zato so taki

posamezniki poiskali svoje mesto v skupnosti, ki je bila do drugačnosti in samobitnosti odprta in sprejemajoča.

Videnje te skupnosti v dominantnih kulturah pa je bilo precej drugačno – sprejemali so jo predvsem kot skupnost, ki spodbuja in promovira punk, torej zvrst glasbe, ki je bila še povsem nova, prinašala povsem novo glasbeno estetiko in z besedili odpirala politične teme, ki so se prej zdele nedotakljive. Največ težav so imeli tisti posamezniki, ki so tudi prek videza sporočali svojo pripadnost punk subkulturi, in ti so bili tudi v središču pozornosti policije. *»On je bil panker, tako napravljen, in po njega so pa večkrat prišli, mi smo takrat tudi urgirali prek Zveze mladine, da naj ga pustijo na miru. Mlad delavec, ki je začel službo, kako se počutiš, da te pridejo kar policaji iskat med šihom. To ne deluje dobro.«* (Bremec 2017) Opisujejo tudi fizično nasilje policije nad takimi pripadniki, metoda je bila vožnja s policijskim avtomobilom po klancu gor in dol, da je »potnike« v zadnjem delu avtomobila premetavalo naokrog. Izstopajoči posamezniki so torej bili družbeno stigmatizirani, kar odražajo tudi poteze represivnega aparata, ki pa vendarle svojih ukrepov ni razširil na celotno skupnost.

Skupnost je bila zaradi stika s punkom deležna precejšnjega nezaupanja s strani dominantnih družbenih skupin. Starejše generacije so zaradi nepoznavanja materije, ki je temeljno opredeljevala skupnost, torej alternativna glasba, ob začetku delovanja KLG do skupnosti razvile negativen odnos. To se kaže predvsem v opisu odnosa staršev do udejstvovanja njihovih otrok v klubu. *»Ena članica je rekla, da je mama takoj živce zgubila, samo da je omenila, da gre dol. Recimo Leona mami ni pustila dol hoditi, pa smo se enkrat v avtobusu srečal, pa mi je mami predstavil, pa pravi, no, to je naš predsednik. Pravi mama, no, potem pa lahko dol hodiš. Take stvari so bile.«* (Bremec 2017) Mladi so s svojim delovanjem izražali duha časa na način, ki je bil starejšim nesprejemljiv, nedoumljiv in posledično sumljiv. Med svojim delovanjem je bila torej skupnost primorana dokazovati, da se ne ukvarja z nelegalnimi dejavnosti (pogost očitke so bila mamila) in da stigme, ki jim jih je nadela dominantna družba, ne držijo.

Druga institucija, ki je na delovanje KLG gledala z nezaupanjem, pa je bila šola. Negativen odnos se je ponovno vzpostavil zaradi punka. *»Recimo, ko so ugotavljali na gimnaziji, kaj punk pomeni, je ravnatelj ugotovil, da je to kratica, ki pomeni Pomozite Udruženju Naroda Kosova. To je bil ravnatelj Pivk. Recimo učitelji so ugotovili v zbornici, da je 70 odstotkov gimnazijcev mamilašev. Potem smo pa mi rekli, ja, kako pa ste vi to ugotovili, a ni to malo veliko? Tisti, ki je nosil kaj vijoličasto, tisti je bil mamilaš.«* (Bremec 2017) To kaže na to, da okolje ni dobro

sprejemalo inovativnega družbenega pojava, kot je bil KLG. Za mesto, ki je spreminjalo svojo identiteto in šele opazovalo nove urbane skupnosti, ki jih niso mogli primerjati z nobeno do takrat obstoječo družbeno formacijo, je bil pojav skupine mladih, ki poslušala povsem drugačno glasbo, prevelik odklon, da bi ga lahko ovrednotili kot sprejemljivega.

3.6. Notranja organiziranost

Klub ljubiteljev glasbe je bil v osnovi majhna skupnost, ki si ni prizadevala za široko bazo članov, saj so bile njene temeljne vrednote povezane z glasbeno identiteto, ki je bila v tistem času daleč od širše prepoznavnosti ali priljubljenosti. Čeprav je svoje delovanje formalizirala takoj ob nastanku in se vključila v širše interesne institucije (Zvezo kulturnih društev), je njeno notranje delovanje odražalo neformalne odnose in demokratičen skupnostni način odločanja.

Pridružil se je lahko kdorkoli, nikomur ni bilo treba opravljati iniciacijskih obredov, edini pogoj je bil, da si prišel v prostore KLG, česar si po besedah članov marsikdo ni upal, zato so del svojega delovanja preselili na ulico, da bi pokazali odprtost. *»Vsak, ko je dol prišel, eden je recimo samo plakate lepil, eni so recimo zvočnike naredili, eden je kaj napisal, tako da je vsak nekaj sodeloval, da se je čutil pripaden klubu, ne samo tisto, da plača članarino pa na koncerte hodi.«* (Bremec 2017) Za člana skupnosti je bil edini predpogoj aktivnost, drugi estetski, ideološki ali vizualni kriteriji niso bili pomembni. Klub je sicer imel vse institucije, ki jih mora imeti formalizirana organizacija, torej statut, zbor oziroma skupščino, predsednika, podpredsednika, blagajnika. Predsednikov mandat je trajal dve leti, znotraj kluba pa so organizirali sekcije, v katerih so člani delovali, a ta delitev je bila prav tako bolj formalne narave. Vsak član je plačeval članarino, ki je bila določena s ceno ene vstopnice za kino. Letna članarina je torej stala toliko kot kino, ker so predpostavljali, da si to lahko privoščijo vsaki.

Na to, ali je nekdo član kluba ali ne, pri sprejemanju odločitev skupnost ni gledala kot na relevantno dejstvo. *»Mi smo se usedli, tam ni bilo nič pomembno, ali si ti predsednik ali si samo tako prišel. Kdor je kaj predlagal, se nam je zdelo v redu, okej, sprejmemo, ni bilo nič, da bi bilo, a si član a nisi član. Če se nam je fino zdelo, smo naredili, pač. Tako, da glede tega smo bili zelo demokratični.«* (Bremec 2017) Tak sistem zanemarja formalizirane procese odločanja, formalna funkcija vsakega člana pa ne vpliva na njegovo odločevalsko moč. Prav tako niso bile formalizirane vloge ob dogodkih, pogosto so se spreminjale in odvisne so bile

bolj od znanja in spretnosti članov. »15 do 20 nas je bilo najbolj aktivnih članov, vsak se je vedelo, kaj ima. Ko je koncert, ima un to za narediti, un bo karte prodajal, un bo spredaj redar, un bo pogledal, za kaj bi bilo to dobro. Časopis je recimo uredniški odbor, ki se je našel, kar je dobil takrat, da se je potem to naredilo.« (Bremec 2017) Gre za nehierarhičen ustroj delovanja, ki v temelju zanika formalizacijo vlog in spodbuja njihovo fluidnost. Tak ustroj spodbuja kreativnost, nabiranje novih znanj in aktivno vlogo posameznika, ki s svojo dejavnostjo lahko vpliva tako na proces odločanja kot na končni output kreativnega procesa.

Formalizirana pa je bila ena funkcija, ki hkrati odraža tudi temeljne vrednote KLG. »Dežurni je bil zmeraj, on je tudi za ves hi-fi skrbel, ker je bilo treba lepo očistiti, ploščo dol spustiti pa menjati. Ni mogel kar eden priti pa zdaj bom pa jaz pa kar vlekel.« (Bremec 2017) Vsak dan je bil v funkciji dežurnega drug član skupnosti. Tak sistem kaže na to, kako pomembna je bila glasba in glasbena oprema za skupnost. Zaradi občutljivosti materialov (gramofonov in plošč), ki so se ob nepravilni rabi lahko uničili, je moralo biti rokovanje z njimi nadzorovano, formalizirana funkcija je predvidevala osebno odgovornost dežurnega in bila je tudi jasen signal vsem v prostorih, kaj je tam najpomembnejše in glede česa ni razprave.

3.7. Odnosi in konflikti z oblastmi

Klub ljubiteljev glasbe se sam ni opredeljeval kot politična organizacija ali skupnost, ki bi ji bil lasten upor proti sistemu dominantnih vrednot, ampak kot organizacija, katere osnovni namen je seznanjanje ljudi z vsemi vrstami glasbe, kot so se opredelili v zapisniku srečanja s policijo leta 1981. Ker je bila v to opredelitev vključena tudi glasba, ki je bila za takratne oblasti sporna, torej punk, je to pripeljalo do mestoma ambivalentnih odnosov.

KLG je bil že od samega nastanka vključen v Zvezo kulturnih organizacij Kranja, ki je sicer združevala kulturne organizacije vseh vrst (pevske zборе, gledališča, folklorne skupine ...). Prek ZKO je bilo organizirano tudi financiranje kulturnih društev, kar je bil največji vir prihodka za Klub ljubiteljev glasbe. Dodelitve sredstev jim nikoli niso pogojevali z vsebinskimi zahtevami, ob nekaterih priložnostih so jim pomagali tudi pokriti izgubo, ki je nastala s koncertom. »Oni so bili veseli, da se ena taka stvar dogaja in oni so tudi hodili k nam, tako da smo imeli te redne kontakte in to, glede tega smo imeli podporo dobro.« (Bremec 2017) Povezati so se morali tudi z Zvezo socialistične mladine, ki se za njihovo delovanje ni zanimala

in niso imeli rednih stikov, in ustanoviti Zvezo komunistov znotraj kluba. *»Smo unim rekli, pogledjte, mi smo zaradi kulture, mi nimamo nič z ZK-jem, mi nimamo nič z Mladino, ne, ampak smo pač takrat mogli biti tako umetno. Ampak to je bilo tako, narediš zapisnik, pa smo oddali, pa je bila stvar rešena.«* (Bremec 2017) Gre torej za postopek umetne formalizacije delovanja zaradi zahtev zunanjih deležnikov, torej za omogočanje normalnega delovanja skupnosti, kar pa ne pomeni, da taka umetna formalizacija vpliva na temeljna načela delovanja in vrednote skupnosti.

S policijo je imela skupnost redne stike, čeprav na dogodkih, ki jih je organizirala, niso imeli težav. *»Mi smo imeli svojega policaja, Stojaković se je pisal, on je bil za nas zadolžen. In on je redno hodil dol k nam, redno smo z njim tudi debatirali, ali pa na koncerte, in on je ugotovil, da nismo problematični in mi z njim nismo imeli nikoli nič problemov.«* (Bremec 2017) Bolj konfliktno odnose s policijo so imeli nekateri posamezniki znotraj kluba, predvsem pripadniki punk subkulture, vendar sankcij policija ni razširila na celotno skupnost. Bolj poglobljeno obravnavo je skupnost doživela ob dveh dogodkih. Prvi je bil pojav grafitov v Kranju ob koncertu Srebrnih kril, ki ga ni organiziral KLG, vendar so predstavniki policije za grafite osumili člane KLG in zahtevali sestanek, na katerem so govorili tudi o *»punk gibanju«*. Drugi povod za pristop policije do predsednika KLG pa je bil plakat, naslovljen Desant na Beograd, ki je nosil datum 7.4. Šlo je za koncert slovenskih skupin (Srp, Begnograd, Pankrti, Jani Kovačič, Brecej in Volarič), ki so se odpravljale v Beograd predstaviti svoje ustvarjanje. *»A boš ti to hodil pa zraven plakata stal pa tistim ljudem to govoril, čisto jim je mrak na oči padel [na občini in policiji], in takrat so uni čisto znoreli zaradi tega plakata.«* (Bremec 2017) Plakate so morali odstraniti, kar je bila edina sankcija proti klubu, ki jo je uvedla policija.

Odnos je bil torej ambivalenten, ker se KLG ni ukvarjal s političnimi aktivnostmi in posledično niso bili percipirani kot potencialno subverzivna skupnost, torej niso bili stalno nadzorovani. Policija ter oblasti niso skušale omejevati, prekinjati ali zatirati njihovega delovanja. V stalnem delovanju skupnosti policija ni zaznala vedenja ali stališč, ki bi jih problematizirala. A ker so kot skupnost del svojega estetskega izraza našli tudi v punku in drugih glasbenih žanrih, ki jih lahko uvrstimo v underground, in so jim torej inherentni aktiven odnos do družbenopolitičnih vprašanj ter jasen odnos do sveta dominantnih kultur, je posledično moralo priti tudi do konfliktov. Te so razreševali na osebni ravni, ne prek institucij in formalnih sankcij, in (neformalne) sankcije niso vplivale na redno delovanje kluba. Kljub sporadičnim konfliktom oblasti na dejavnosti niso skušale vplivati ne prek pritiskov, povezanih s financiranjem, niti

prek oteževanja najema dvoran za koncerte ali z drugimi oblikami mehkega pritiska. Njihov negativen odnos do punka so občutili le posamezniki, ki so se aktivno identificirali kot pripadniki punk subkulture, sankcije pa se niso razširile tudi na raven skupnosti.

Ker je KLG ustvaril okolje, kjer so se lahko kot enakovredni člani skupnosti uveljavili tudi posamezniki, katerih vrednote se niso skladale s prevladujočimi v družbi, je bil torej njihov obstoj inherentno političen, kar je rezultiralo v nadzoru s strani policije, čeprav se sami niso opredeljevali drugače kot na temelju glasbene identitete.

3.8. Zapuščina

Najbolj aktivno obdobje delovanja KLG se je končalo okrog leta 1985, čemur je sledilo še obdobje zatona, na koncu katerega je eden izmed članov v prostorih celo živel. Prostori so v začetku 90. let v postopku denacionalizacije dobili novega lastnika, ki jih je izpraznil in pozneje preuredil, tako da danes niso več dostopni. V devetdesetih letih je sledilo nekaj poskusov oživljanja kluba, društvo Novi KLG (ki obstaja še danes) je dlje časa organiziralo tematske glasbene večere in posamezne manjše koncerte, vendar svojega delovanja niso nikoli razširili na nekdanjo raven.

Nekdanji predsednik KLG Gojo Bremec ocenjuje, da je do zatona prišlo zaradi menjave generacije in posledične izgube energije za delovanje brez plačila. *»Dokler je šla ta volonterska stvar, je stvar dobro tekla, ko ni bilo več pripravljenosti zastoj delati, ni bilo več.«* (Bremec 2017) Del članov je pozneje začel delovati v okviru Zveze socialistične mladine, kjer so pripravili prve festivale Teden mladih (ti v spremenjeni obliki obstajajo še danes). Ob štiridesetletnici ustanovitve KLG so bivši člani pripravili koncert skupine Sedmina in v elektronski obliki izdali vsa Glasila KLG, leto pozneje pa pripravili tudi pregledno razstavo o delovanju kluba.

Neposredno zapuščino KLG je težko konkretno ovrednotiti, a dejstvo je, da je bila to prva skupnost, ki je v Kranju delovala kot moderna urbana skupnost in prva pripravljala koncertni program, ki ni služil le kot ozadje za družabne plesne večere, in da je spremenila kulturno okolje v mestu in postavila temelje za nadaljnji razvoj prostorov alternativne kulture, ki je sledil konec devetdesetih let.

4. Izbruhov kulturni bazen

4.1. Družbene okoliščine pred nastankom

V 70. letih, pred nastankom KLG, je bil Kranj kot industrijsko mesto v vzponu, širil se je tako gospodarsko kot prostorsko in demografsko. Dvajset let pozneje je bila slika obrnjena. Sprememba političnega in gospodarskega sistema v začetku 90. let je povzročila zaprtje nekaterih tovarn (Tekstilindust, Ibi, Planika ...), zmanjšanje proizvodnje v drugih (Iskra, Sava ...) in posledično hitro rast števila brezposelnih. Nekateri industrijski in skladiščni deli urbanega območja so postali mesta duhov – opuščene proizvodne hale, skladišča in transportna infrastruktura so nudili veduto industrijskega mesta, ki propada.

Oblasti za obsežna degradirana območja niso imele aktivnega načrta prenove in ponovne uporabe. Hkrati so za mnoge od teh objektov tekli denacionalizacijski postopki, ki so ovirali določitev kakršnihkoli konkretnjših strategij upravljanja s prostorom. Podoben zaton se je zgodil tudi na kulturnem področju. Po prenehanju delovanja KLG je alternativna oziroma underground glasba le še sporadično dobivala priložnosti za javno predstavitev svojega ustvarjanja, kontinuiranega programa takih vsebin ni imela nobena izmed kulturnih institucij, koncertna dejavnost je bila po preureditvi Delavskega doma omejena na lokale, krajevne skupnosti in odprte prostore, saj koncertne dvorane Kranj ni več premogel (in je še danes nima).

A Kranj kot četrto največje mesto v Sloveniji se je že razvil v urbano družbo. Podobno kot v Ljubljani so bile subkulturne skupnosti živahne, opisuje Darjan Kruševac (2017), eden izmed ustanovnih članov tako AKD Izbruh kot SubArta: *»Bendov je bilo ful, a ne, se pravi od metalcev je bilo sigurno nekih pet, šest bendov, s strani punka tudi ene pet, šest, se pravi, če si to gibanje vse skupaj združil, to bi bilo nekih 100 + ljudi, a ne.«* A glasbene skupine in celotne skupnosti so se ukvarjale s klasičnim problemom - pomanjkanjem prostorov za vaje, delovanje in koncerte. Nekateri posamezniki so se pridružili dejavnostim društva Rov v Železnikih, kjer je bil tudi edini prostor alternativne kulture na Gorenjskem v 90. letih. Ob koncu desetletja so se pripadniki punk subkulture začeli združevati in leta 2000 najprej zasedli eno izmed praznih

propadajočih proizvodnih hal v Kranju, Klavnico ob vznožju Mohorjevega klanca. Tam je začela nastajati skupnost, ki si je za cilj zadala pridobitev prostorov, primernih za javne prireditve.

Skupnost je k cilju pristopala na treh ravneh. Najprej so ustanovili društvo Alternativno kulturno društvo Izbruh, s čemer so zunanjim akterjem, v prvi vrsti občini, dali konkretnega sogovornika v pogovorih za pridobitev prostorov. Prvi predstavnik je bil Andraž Šulc: »*Hotel smo pa na vsak način, da bi preden se karkol zasede, preden se karkol skvotira, da ne bi šli na juriš v eno bajto, ampak gremo do občine: tko pa tko je, v Kranju se nič ne dogaja, mladina nima nobenih placov, nč, un tret četrt, in bi blo fajn, če bi občina najdla kakšen plac za nas, da imajo bendi vaje, pač za to alternativno kulturo.*« (Šulc 2017) S takim pristopom so želeli občini pokazati, da v njih ni potrebno videti sovražnika, ampak družbeno skupino, ki potrebuje okolje za svoje delovanje, sploh ker je bilo primernih praznih objektov v Kranju takrat dovolj.

Naslednja stopnja delovanja je bilo iskanje podpornikov in somišljenikov v lokalnem okolju. Z organizacijo okrogle mize o ustanovitvi mladinskega kulturnega centra so k pogovoru povabili različna društva in akterje v Kranju, ki so se spopadali s podobnim problemom pomanjkanja prostorov za delovanje.

K smo se začel borit za plac že, smo povabl zraven društva, še celo študente, čeprav sem bil js totalno proti, ampak že zanalšč, sej smo vedl, da ne bojo šli zraven. Vse kranjska društva, kulturna, un tret četrt, da bi skupej šli pač v ta boj, ampak si noben ni upal, ane, čist jim je blo to neznano, bolano, ne vem kva vse. Tko da smo pol rekl: prav, gremo pa sami. (Šulc 2017)

V tem, da niso našli podpore med ostalimi združenji, se kaže osnovno nezaupanje okolja do skupnosti z drugačnimi načeli, vrednotami in tudi pristopi, torej skvotiranjem. V tistem času se je skupnost že morala izseliti iz Klavna skvota, saj je ta dobil novega lastnika.

Tretja raven doseganja cilja pa je bil organiziranje javnih prireditev, predvsem okroglih miz in koncertov, ki so vsi nosili provokativne in politične naslove (Kam naj se damo?, Ulica, to smo mi!, Živila bodo živela, kultura je oplela!!!) in so se odvijali na prostem, na trgih. Nastopali so lokalni alternativni bendi, oder je bil manjši tovornjak. S tem so na svoje potrebe opozarjali

širšo javnost in izvajali pritisk na občino in župana Mohorja Bogataja, ki pa ni imel posluha zanje:

Takoj k sem js gor pršu, je župana kr fuknl tri metre nazaj, k se me je ustrašu, pizda un bedak Mohorjev, pizda, to je bil čist prizadet, to je bil pa tko prfunken, ejga, že prej mi je bil čist przadet, ampak ja. Tko sicer se je pol začel zgovarjat, sem js vidu, da bo to težka, smo začel hodt k njemu, tko da si se prjavu in pol čez dva tedna si šel k njemu, ampak smo se vsak teden prjavl, tko da smo bli vsak teden pr njemu. Sam to je blo džabe, to je blo brez veze, mislim, brca v temo. (Šulc 2017)

Oblasti torej niso imele interesa pomagati skupnosti pri iskanju prostorov, odnos je bil izrazito negativen in sovražno nastrojen, zato je tudi skupnost začela sama iskati primerne prostore.

Za najprimernejšo lokacijo se je izkazal zapuščeni zimski bazen v Savskem logu, torej na otoku na Savi, ki je bil zapuščen od leta 1995. »*Not so pa džankiji bli, pa pobiral une kable ven, svinarija totalna, v bistvu propadal je, pa pokali so bli še od Plavalne zveze ... Ampak plac pa drugač fenomenalen ane, pa stran od ljudi, na samem, d best.*« (Šulc 2017) V bližini je stalo tudi zaprto Sejmišče, hokejsko dvorano so ravno podirali. Šlo je torej za povsem degradirano območje. Septembra 2001 so na parkirišču organizirali koncert in po koncertu zasedli stavbo, ki je s tem postala Izbruhov kulturni bazen. »*V bistvu v vojno smo šli z napovedjo. Nismo napadl kr tko nekej, ane. Bil je namen čist pošten.*« (Šulc 2017)

Ker je bila stavba v slabem stanju, so najprej »*spodili džankije*« in začeli z delovnimi akcijami, čiščenjem in urejanjem prostorov, kar jim je 21. 12. 2001 omogočilo izpeljavo prvega koncertnega dogodka z naslovom *Dost mamu!!!*. Čez dober mesec se je odzval občinski Zavod za šport, zadnji upravitelj objekta, in zazidal vhode. Skupnost se je na to potezo, ki so jo spremljale obtožbe o jemanju mamil, nečistoči in kaosu, odzvala s koncerti in sporočili *Bolj nas jebete, močnejši smo, Ni betona, ki bi nas ustavil!, Reggae against the law, Ni vse droga, kar ni šport!*. Po tem dogodku ni bilo več poskusov prisilne izselitve, Izbruhovci so nadaljevali z obnavljanjem prostorov in deli, pripravljali so delovne akcije in občasne javne prireditve, kar je pripeljalo do vse večje prepoznavnosti in novembra 2004 je Bazen prvič obiskal tudi kranjski župan.

Ves ta dolgotrajen proces pridobivanja novega prostora, v katerem bo alternativna kultura prvič v Kranju dobila možnost za izvajanje vseh svojih aktivnosti, torej tudi koncertov in večjih javnih prireditev, česar denimo KLG ni imel, je bil nekakšen testni teren za vzpostavitev odnosov med različnimi akterji v lokalnem okolju. Ti odnosi so ostali precej nespremenjeni do konca delovanja Bazena – občina je zavzemala pasivno vlogo, pri tem procesu ni sodelovala, a ga tudi ni skušala preprečiti ali minirati, ostala kulturna društva so stala ob strani in z nejevero gledala, kaj se sploh dogaja, skupnost Izbruhovcev pa je z veliko mero nezaupanja dostopala do vseh, s katerimi so transparentno želeli sodelovati, a od njih niso dobili podpore. A prostor, ki je nudil dovolj prostora za prostore za vaje, eno manjšo in eno veliko prireditveno dvorano (ta lahko sprejme do 1000 obiskovalcev), je bil pripravljen na aktivno delovanje.

4.2. Osrednje vsebine delovanja

Skupnost, ki je ustanovila AKD Izbruh, je še pred pridobitvijo prostorov za delovanje z aktivnostmi na javnih površinah v mestu pokazala, kakšen je njihov vsebinski program, torej kakšno bo ogrodje njihovega delovanja. *»In s tem, da je alternativa itak širok pojem, ampak zato smo v statut prav napisal: alternativa, res una ALTERNATIVA, ne Nick Cave, k je zvezda pizda, pa ga majo za alternativo, ane. /.../ A je loh en plac, k je čist, pizda, k je čist, ne da je po tleh pomit, ampak da je čist alternativen, pizda.«* (Šulc 2017) Ko so iskali prostor alternativne kulture, so se zavedali, da je programska opredelitev takega prostora odvisna od skupnosti in ne nekakšne zunanje vsevedne entitete, ki bi krovno določila, kaj je v skladu z načeli skupnosti in kaj ne. V začetku so samoopredelili program kot povsem drugačen od česarkoli drugega, kar je na voljo, torej namenjen le glasbenemu undergroundu. V vmesnem obdobju se je to spremenilo, vsebinsko se je prostor odprl, delovati je začel bolj vključujoče, zato lahko v istem prostoru primerjamo dva različna pristopa k delovanju.

Uvodoma je koncertni program sledil že preizkušenim smernicam, ki so jih zastavili s prireditvami na prostem, šlo je torej za večinoma majhne lokalne skupine in bende, ki so prišli prek povezav z drugimi podobnimi prostori v Sloveniji. *»Največ je blo punka, zato k že punk bendi so veseli, če dobijo par pirov, pa tud če sami bencin plačajo, ane. Bil je metal, valda. Muska je bla od do, rock, ni blo pop rocka, ni blo pop scene, tud jazz je bil, alternativa v pravem pomenu besede. Odfukanci.«* (Šulc 2017) Gradnja identitete prostora se je torej začela v undergroundu, absolutnem podzemlju, do katerega luč dominantnih kultur nikoli ne prodre.

Skozi tako glasbo je skupnost predstavljala svojo identiteto okolju in jo hkrati še notranje poglobljala ter utrjevala.

Hkrati je bil tak program zaradi pomanjkanja sredstev nekako normalna posledica, saj skupnost ni imela denarja za plačevanje večjih bendov (tudi, če bi to želela), underground bendi pa tudi sami delujejo na takih načelih, da jim komercialna uspešnost koncertov ni vodilo. *»Že ta program, pa bendi pa to, so pa itak v temu smislu delovali. V bistvu smo se več al manj zmenil: potni stroški, vstopnina, kar bo, itak je vse vaše. Naše stroške smo kril iz svojih žepov.«* (Šulc 2017) Šlo je torej za alternativno-kulturni finančni fairplay, Andraž Šulc je tak modus delovanja označil za »minusprofiten«. V prvem obdobju delovanja skupnost tudi ni pridobivala sredstev iz javnofinančnih virov. *»Brez ministrstva za kulturo, brez občinskih sredstev za kulturo, k v bistvu, jst osebno sem jemal ta plac in prireditve bolj kokr orožje.«* (Šulc 2017) Z zavračanjem javnega denarja so želeli ohraniti predvsem avtonomnost odločanja o programu. Ker je ta skozi glasbo izražal nasprotovanje vrednotam dominantnih kultur, niso želeli dopustiti, da bi te lahko na kakršenkoli način vplivale na programsko izbiro.

Avtonomnost je bila za skupnost središčnega pomena, niso je hoteli ogroziti niti na račun konstantnih finančnih težav, ki so oteževale delovanje. Deloma so avtonomnost programske izbire prepustili drugim akterjem le, ko je šlo za vrednote, ki so jih imeli za svoje. Primer takega delovanja je pomoč Tomu Križnarju, ko je zbiral sredstva za pomoč Darfurju, in so mu v ta namen odstopili prostor za organizacijo dobrodelnega koncerta. *»So pršli, ojoj grozn, so bli taki čudni bendi not, da me je sram. Ampak smo se takrt pač odločil, za Darfur gre, to je point, pa naj stopjo tud cepci v ta Bazen, da bojo vidl ane, kako pa se mi gremo, pa kašni čudaki smo. Prov.«* (Šulc 2017) Edino odstopanje od začrtanih programskih smernic je bilo v začetnem obdobju delovanja lahko povezano le z višjim ciljem, ki je v tem primeru opravičeval sredstva.

Na enak način, kot so pristopali k slovenskim skupinam, torej brez vnaprejšnjih finančnih dogovorov, so pristopali tudi do tujih bendov, ki so jih imeli priložnost dobiti za nastop. *»Bli so po Sloveniji, bli so frej, največkrat med tednom, k je itak ful mal folka, ampak je frej, pa ti pride tud, sam da je za prespat, pa za kkšnih sto evrov, če je mal boljši, ane.«* Večkrat so na Bazen prišle tudi večje underground skupine iz tujine, ker se je glas o nenavadnem prostoru z odrom dobesedno v bazenu razširil na sceni. *»Uni, k so pa hotl pač bajne vsote, enostavno se jim je rekl: če bo tok folka, vstopnina je tok pa tok, ker ne mormo dat vstopnine višje, zarad naših članov ne. Ker smo člani, k smo delal, smo plačval vstopnino. In to loh ponudmo. Zdj pa*

pridete, al pa ne.» (Šulc 2017) Skupnost torej ni pristajala na kakršnokoli komercialno logiko delovanja, ki bi bila podobna sistemu, po katerem deluje večina koncertnih prizorišč. Če se skupine niso hotele prilagoditi njihovi logiki, pač (po njihovem videnju) to niso bile skupine, ki bi spadale v Bazen. Ta je bil povezan z določenimi načeli in skupine so morale ta načela priznavati.

Hkrati s povečevanjem števila koncertov in prireditev so Izbruhovci na Bazenu začeli organizirati tudi festivale. Že ob zasedbi prostorov se je začel Dost mamó, punk festival, nekaj let pozneje so se mu pridružili še Metal festival, Surf rock festival in Balkanika core, torej vsi žanrski festivali, na katerih so nastopile v glavnem neveljavljene skupine iz lokalnega okolja ali drugih manjših scen. Največjo veljavo in prepoznavnost tudi v tujini je dobil Balkanika core, na katerem so nastopale tudi svetovno znane hardcore skupine. Izbruh festival je bil edini večžanrski festival, na katerem so se predstavljale v glavnem lokalne skupine z različnih delov spektra underground glasbe.

Tudi festivali so rasli v obdobju, ko se je Bazen začel odpirati več različnim zvrstem glasbe, organizirati tudi koncerte večjih in bolj znanih izvajalcev. V letu 2005 je Bazen zapustil eden izmed najbolj aktivnih v kampanji za pridobitev prostorov Andraž Šulc, na mestu predstavnika skupnosti ga je zamenjal Darjan Kruševac. *»Prej smo več ali manj bolj za eno stvar, mogoče dve od teh subkulturnih plemen delovali, metal, punk pa to, kasneje se je pa potem to bolj odprlo, potem so se tudi technoti začeli delati, tako da smo še ta pleme subkultur zadovoljili, in tudi druge večje, manjše koncerte.*» (Kruševac 2017) Princip delovanja se je torej spremenil, med nastopajočimi niso bili več le strogo underground neveljavljeni bendi, ampak so na oder stopale tudi bolj znane skupine, ki so pod oder v bazen privabile tudi večje število ljudi. To še vedno niso bile skupine, ki bi jih lahko oklicali za pop, pop rock ali nasploh mainstream bende, a premik je bil vseeno opazen. Prvič je mesto v Bazenu dobila tudi elektronska glasba, Interpartyji s tehnom so bili praviloma eden izmed bolj obiskanih dogodkov. Je bilo pa glede tega znotraj skupnosti precej nestrinjanja o tem, ali to sodi v prostore alternativne kulture ali ne. A tak princip delovanja je trajal 4 leta in ime Bazena razširil k novim družbenim skupinam mladih v Kranju, ki se prej niso odločale za obisk prostorov.

Program je bil obsežnejši kot v prvih letih delovanja, ko se je skupnost še precej ukvarjala s prenovno prostorov. Večal se je tudi obisk prireditev. *»Recimo prve štiri leta bazena, dobro, je bilo to tako, smo bili sami, potem naslednja štiri leta smo že malo folk toliko razvadili s tem,*

ko smo odprli stvari za vse, a ne, da so enostavno začeli hoditi ven, vsak petek, soboto in so rabili nekaj dogajanja, ker takrat smo bili mi edini v mestu, ki smo delali konstantno neke dogodke, koncerte,« opisuje Darjan Kruševac (2017). Druge kontinuirane koncertne dejavnosti v Kranju ni bilo. Lokali so sporadično organizirali posamezne koncerte, spomladi in poleti je v mestu nekaj festivalov, a stalnega koncertnega programa ni bilo nikjer drugje.

Najodmevnejši domači in tuji bendi, ki so v času delovanja nastopili v Bazenu, so Pankrti, Niet, Elvis Jackson, Laibach, The Strojmachine, Marko Brecelj, Metal Steel, Zmelkoow, Aktivna propaganda, Gužva u bajt, Bitch Boys, C.Z.D., The Tide, KulturShock, New York SKA Jazz Ensemble, Extreme Noise Terror, Varukers, Disorder, Discharge, Bambi Molesters, Hell Star, Rotting Christ, Municipal Waste, Ratos de Porao, Zabranjeno pušenje, Orkestar Bobana i Marka Markoviča, Divlje Jagode, Edo Maajka, Radikal Dub Kolektiv, Los Fastidios, B.R. Stylers in drugi.

Glede programske usmeritve sta se medtem v skupnosti ustvarili dve struji, ena je zagovarjala vrnitev k bolj alternativnemu modusu delovanja, torej vrnitev k manjšim koncertom lokalnih skupin, druga pa nadaljevanje odprtega pristopa. Po letu 2009 se je delovanje preusmerilo nazaj k izvirnemu principu, del članov se je odločil zapustiti AKD Izbruh. Nekateri izmed teh, ki so takrat zapustili Bazen, še zdaj delujejo v Trainstation Squatu. Predstavnika društva AKD Izbruh sta takrat postala Andraž Šulc in Mak Sever.

Za lokalno okolje je bila ena najpomembnejših dejavnosti Bazena tista, ki je tekla ves čas delovanja. Takoj ob zasedbi stavbe so tam dobili prostore za vaje bendi, ki so bili prej brez priložnosti za pridobitev prostora, vsaj ne po dostopnih cenah. *»Ja dol je mel ene devet, deset, enajst, dvanajst, sedem bendov, kokr je blo. Vaje so ble dol. Plac za vaje je bil, prispevkov se ni plačeval.*« (Šulc 2017) Vsak bend je moral le v prostor prinesiti toliko nafte za agregat, kolikor jo je porabil med vajami. V glavnem so bili to punk in metal bendi, neuveljavljene lokalne skupine, ki so ravno začenjale z delovanjem. Po pravilu so imele vse te skupine tudi svoje prve nastope v mali dvorani Bazena.

Koncertna in glasbena dejavnost je bila v Bazenu vedno v ospredju in najbolj izpostavljena, a ob njej so v prostorih delovali tudi drugi vizualni umetniki, grafitarji, kiparji ... Del programa so bile vedno tudi družbenokritične prireditve, ki so odražale osnovna načela delovanja, torej odpiranje prostora za drugačnost, stremljenje k pravičnejši in sprejemajoči družbi, v kateri se

drugačnost ne bi razumevala kot deviacija. »In ta kultura je bla v bistvu orožje, s kermu smo mi pol lohka govoril na občini, zakva rabmo plac, ane. In da se bojo noter dogajale razno razne diskusije o protestih, o organizacijah, anarhističnih, družbeno kritičnih, istospolno usmerjenih, bla bla bla bla bla, tega je celo morje, ane,« povzema logiko delovanja Andraž Šulc (2017). Identiteto skupnosti so torej izražali skozi kulturne dejavnosti, te so bile le kazalec vsebine, ki je stala za odločitvami o programu, načinu delovanja in videzu prostorov. »Namen tega placa je bil prostor, v katerem se bo razvijala ena družbenokritična mladina, k bo začela razmišljat s svojo glavo, se uprla oziroma podprla tiste ta najbl zatirane, zatrte, oškodovane ...« (Šulc 2017)

4.3. Uporabniki prostorov in njihov stil

Skupnost poznejših uporabnikov Bazena kot edinega prostora alternativne kulture v svojem času v Kranju se je formirala kot interesna skupina, hkrati pa tudi kot skupnost posameznikov s skupnimi estetskimi preferencami. Ni bila torej združena le okrog enega cilja, torej pridobitve prostorov, ampak tudi okrog načel in vrednot, saj so jo sestavljali skoraj izključno pripadniki punk subkulture. Ti so v potencialnih prostorih videli priložnost za izpolnjevanje svojih potreb, torej kot prostor za vaje bendov in koncertni program, in hkrati tudi priložnost za uresničevanje želje po okolju, ki ne bo izključevalno, ki bo delovalo v skladu s principi enakosti, nehierarhičnosti in svobode misli.

Ta skupnost je pred zasedbo prostorov vsa ta načela, želje in potrebe jasno predstavila vsem akterjem v lokalnem okolju, občinskim oblastem, kulturnim društvom in tudi širši javnosti. Že na začetku so pokazali, da ne želijo le gole strehe nad glavo, ampak da želijo prostor, ki bo deloval na podlagi drugačnih predpostavk kot vsi ostali podobni prostori. Cikel festivalov, ki so jih naslovili Drugačnost je svoboda, je to postavil v prvi plan in sporočal: tako vi (torej dominantne kulture) kot mi (pripadniki subkulturnih skupin) se zavedamo, da je nastajajoča skupnost drugačna, a to ni slaba stvar, ni deviacija, ki bi jo bilo treba sankcionirati, ampak le drugačnost, ki ima prav tako pravico obstajati v tem okolju, čeprav je niste vajeni.

V primeru skupnosti, ki je zasedla Bazen, lahko govorimo o dokaj klasični punk subkulturi. Kazala je podobnost navznoter (prek glasbenih preferenc, videza, vrednot) in razliko navzven, imela je natančno določen kulturni fokus. Bila je tudi estetsko izključujoča, sploh v nenehni

sporih z metalci, čeprav se je zavedala, da v primeru iskanja prostorov mora sodelovati tudi z drugimi marginaliziranimi skupinami, ki imajo podobne interese. Panksi in metalci, torej dve najštevilčnejši in najmočnejši subkulturni skupini ob koncu 90. let v Kranju, so bili v tem primeru eden drugemu najljubši sovražniki.

Njihov odnos z dominantnimi kulturami pa je bil povsem neprijateljski. *»Prvič smo bli narkomani, čeprav smo narkomane izgnal iz Bazena, oni so govoril tud, da smo sekto ustanovil ane, v bistvu vse je blo v strahu, kva zdj to bo, ane,«* razlaga Andraž Šulc (2017). *»K sem šel jst čez Kranj, so se za mano obračal vsi pa s prstom name kazal, jst sem rajš po stranskih ulcah hodil v lokale, da me je čim manj folka vidl, ker so me dobesedno pljuval. Ker sem imel irokezo, ker sem bil zelen v glavo, ker sem bil tak, kakršn sem bil.«* Drugačnost je veljala za odklon, nanjo so se vezali predsodki, povezani z drogami in drugimi družbeno nesprejemljivimi dejanji, čeprav za to ni bilo konkretnega razloga. *»S cajtom so oni vidl, pač ja, smo drugačni, smo un, smo odfukani, smo tud prbiti vsake tolk, ja, tud travo kadimo, ja, sej nikol nismo rekl, da je ne. Dankijev, narkomanov so vidl, da jih ni.«* (Šulc 2017) Po nekaj letih delovanja Bazena, ko se je uvodni šok zaradi neprecedenčnega dejanja zasedbe stavbe pomiril, se je tudi odnos drugih družbenih skupin začel umirjati. *»Po tem, ne morem verjet, na žalost morm rečt, da sem bil pozitivno presenečen. Dokazal smo, da delamo, da pizda, sam rabmo en mejhn konc placa, da bomo loh ustvarjal, da bojo mel loh bendi vaje, da bomo loh delal prireditve, koncerte, pizda razstave, da bomo mislili s svojo glavo, pa na konc koncev bomo šli tud za župana kandidirat, ane.«* (Šulc 2017) Če je odnose med dominantnimi kulturami in skupnostjo v Bazenu na začetku definiral strah in nezaupanje, se je skozi delovanje prostora alternativne kulture pokazalo, da je tudi sobivanje brez napetosti mogoče, da drugačnost lahko sobiva z dominantnimi kulturami tudi v majhnem lokalnem okolju. Tudi pozneje je sicer še vedno prihajalo do sporadičnih konfliktov, eden od njih je bil na festivalu Balkanika Core, ko je okrog Bazena šotorilo nekaj sto ljudi in je policija po nekaj dneh prekinila festival zaradi pritožb občanov. Večjih ali konstantnih napetosti pa ni bilo več.

Odnos do svoje drugačnosti pri skupnosti uporabnikov ni bil nereflektiran. Zavzemali so aktivno pozicijo glede tega, kako naj bi se po njihovem drugačnost vključevala v lokalno okolje, ter predvsem glede načel svojega delovanja, torej glede tega, kaj je alternativa in alternativno. *»Zato, ker je tko zlorabljena, nedefinirana je totalno, mislim, je definirana, ampak se je ne uporablja v ta namen, ane.«* (Šulc 2017) Bili so torej pozorni na to, s kakšno glasbo bodo predstavljali identiteto skupnosti in kateri kulturni in politični pomeni se vežejo nanjo.

Že sam obstoj prostora alternativne kulture je političen, a skupnost je to političnost tudi nenehno izpostavljala in kazala, da je za glasbeno identiteto še precej več. *»V bistvu sem jst hotu individualističen anarhističen princip delovanja vzpostavt, to je: mislš s svojo glavo, brez vlad, brez vodij, brez parlamentov in ne vem kerga še vse, da mislš s svojo glavo, ampak da s tem, kar mislš in delaš, ne škodiš drugim ane.«* (Šulc 2017) V mikrookolju so transparentno skušali uveljaviti drugačen način odločanja in delovanja, to so ponazarjali tudi z grafiti in političnimi napisi v prostorih. To političnost delovanja so izpostavili tudi s kandidaturo Andraža Šulca za župana, v kateri se je zavzemal za ustanovitev avtonomne mirovne cone v Kranju. *»Mi vzamemo vojsko ven, policaji ne bodo več mel uniforme, tko kot slovenski, ampak bodo napravljeni v telebajske in bodo otrokom prijazni.«* (Muršič 2012, 152) V temelju se je sicer njegova kandidatura vrtela okrog Bazena in zagovarjanja pravice skupnosti do obstoja. Prejel je 1 odstotek oziroma 217 glasov v prvem krogu lokalnih volitev leta 2006 (Državna volilna komisija 2006).

Čeprav je bila Šulčeva kandidatura za župana bolj provokacija kot resen poskus politične ga udejstvovanja v lokalnem okolju, je vseeno opozorila na probleme skupnosti in načela njenega delovanja. *»Mogoče je dovolj že, da te nekaj ljudi sliši, da obstaja tudi neka alternativa temu sistemu, da ni vse pohlep, kapitalizem, izkoriščanje ljudi, da lahko živimo tudi brez marsikakšnega kapitala in brez sovraštva, v bistvu smo ves čas zagovarjali mir in svobodo za vse, take in drugačne.«* (Grilc 2011a) Tudi sicer so se z dogodki pogosto odzivali na dogajanja na političnem prizorišču na lokalni, državni in globalni ravni. Naslovi dogodkov so bili provokativni, protikapitalistični, antifašistični in anarhistični. Taka gesla so bila popisana po vsej zgradbi, postavili so tudi skulpture. *»Andraž Šulc je predstavil spomenik presti. Bila je edina, ki se je upala zoperstaviti velikemu predsedniku Bushu, saj bi se z njo kmalu zadavil. Zato so ji v spomin Izbruhovci v svojih prostorih postavili spomenik.«* (Brun 2003) S takimi performativnimi političnimi akcijami je sicer skupnost delovala že od začetka obstoja. Političnost so znali vplesti tudi v obstransko delo, ne le v programsko shemo. *»K je bil že projekt postavljanja odra, za streho, za ljudi, je trajal od zjutraj, pa k smo še tonsko delal, so še šraufal, ta konstrukcija je bila ogromna, za to streho. In je bil že to en performans v bistvu, ane. Nimamo placa, si ga bomo naredl pač tle, ane.«* (Šulc 2017) Sporočilnost so vpletli v konstrukcijo odra, na katerega so postavili drugo, do takrat nevidno stran kulture Kranja.

4.4. Notranja organiziranost

Skupnost, ki se je razvila kot neformalna skupina somišljenikov s podobnimi estetskimi in prostorskimi potrebami, je svoje delovanje formalizirala že precej zgodaj predvsem zaradi enega razloga: da so v pogovore z občino lahko vstopali kot enakopraven partner, kot interesno združenje, ki je tudi pravna oseba. Ta formalizacija delovanja ni spremenila načel delovanja skupnosti, je pa zadostila zunanjim zahtevam zaradi organizacije prireditev, prevzemanja odgovornosti in birokracije.

Najizrazitejše načelo delovanja je bila nehierarhičnost. *»To je blo tud tko, da smo se že od začetka zmenil. Vodja in predsednik je samo na papirju, ker mora bit odgovorna oseba. /.../ Ne vem, vrač al ne vem kdo, sam ne predsednik al pa kej tazga, ane.«* (Šulc 2017) Odločitve se torej niso sprejemale na vrhu formalne hierarhije v društvu, ampak v čim širši skupini posameznikov. *»Načeloma smo se odločil na sestankih ja, če se je temu rekl sestanek. Dobil smo se, zmenil, ni bil to sestanek. Lej, dejmo se dobit jutr zvečer, v soboto je akcija, kva se rab, kva un, kva bo kdo kej naredu in je blo to to.«* (Šulc 2017) Odločitve so se sprejemale glede na praktične potrebe za delovanje prostorov in skupnosti. Vsakdo je lahko predlagal teme, ki so bile potrebne obravnave, to je bil normalen proces in enakih pravic vsakega posameznika se ni prevpraševalo.

Takega načina delovanja ne gre idealizirati - če je bil načeloma sistem odločanja res nehierarhičen in skupnosten, pa so vseeno nekateri posamezniki imeli pomembnejšo vlogo od drugih. *»Pač društvo, tisti, ki je več delal, je imel tudi več pravoglasanja. Nekaj takega.«* (Šulc 2017) To se je odrazilo tudi v spremembi vsebinskih odločitev po menjavi na mestu predstavnika društva AKD Izbruh, ker se je oder odprl za širši spekter glasbenih zvrsti in žanrov. Še vedno pa ta neformalna moč ni bila pretopljena v formalna pooblastila, niti skupnost ne bi odobravalasamovoljnih potez posameznikov. Princip delovanja je ostal demokratičen, vodstvo se je spreminjalo in odločitve so se sprejemale na ravni skupnosti, ne pri posameznikih.

V začetnem obdobju delovanja, torej predvsem v prvih treh letih, je pomemben del aktivnosti skupnosti zavzemalo urejanje prostorov. Te so dobili v zelo slabem stanju, po šestih letih nenadzorovanega čakanja in neuporabe. *»V bistvu, to je blo tok vse v pizdi, to so bli trami v streh za zamenat, pol nam je še en džanki streho ukradu, k je bla aluminijasta, in to ponoč k smo spal. /.../ Džankiji so kable vse ven pobral.«* (Šulc 2017) Temelj dela pri prenovi Bazena

so bile delovne akcije, spontane in bolj načrtovane. »Ble so tud take, prov delovna akcija, k se je napovedala ne vem, za dva, tri tedne naprej, pa so nam pršli pomagat tud iz Ljubljane, pa iz Železnikov, pa iz Kopra, pa ne vem kje. Kdor je mel pač cajt, pa kdor je mel voljo delat, sploh, če se ga bo loh pol zvečer zaston naklestu.« (Šulc 2017) Tako kot vse delo so bile tudi delovne akcije povsem neplačane, temelj je bilo prostovoljsko delo v dobro skupnosti. Del punk subkulture je tudi načelo DIY – naredi sam. V tem duhu je potekala tudi obnova stavbe.

Obnovo so sami tudi financirali. Tudi če odštejemo nepripravljenost občine na kakršnokoli sodelovanje pri obnovi in vztrajno zatiskanje oči pred tem, da se tam sploh kaj dogaja, je bila odločitev za to načelna, vanjo niso bili prisiljeni. Želeli so zgraditi prostore, ki bodo lahko delovali avtonomno, zato jih niso želeli zgraditi z denarjem sistema, proti kateremu so ostro nastopali. »V glavnem, plac za marginalce, pizda, za ljudi, k niso ovce temu sistemu, tej družbi, pizda, nekej več k en alternativen center za alternativno kulturo, k bo vse klapal, k bomo dobil dnar od občine, od države.« (Šulc 2017) Niso se torej hoteli postaviti v pozicijo odvisnosti od zunanjega vira financiranja, saj bi, kot je v navadi, ta začel prej kot slej pogojevati tudi s programskimi zahtevami.

Želeli so torej pravila postavljati sami, seveda ob predpostavki, da bi jih bilo čim manj, saj je prostor moral omogočati svobodo. Skorajda edino pravilo je bilo povezano z drogami. »Lej, narkomanom smo itak prepovedal vstop, ni šans, džankijov ne, hvala, adijo, pober se. Travo smo kadil, ja, ampak zunej, zmeram. Loh si ga notr zvil, ampak kadit smo pa vsi hodil ven, in to zmeram.« (Šulc 2017) Razlog so bili seveda pogosti in nenapovedani obiski policije, zato je bilo to pravilo nekakšen preventiven ukrep proti dajanju argumentov nasprotnikom Bazena v taki obliki. »Proti pravilom smo bli kar se da proti, če ne škodiš drugemu, ampak določena pravila smo pa mel za ta plac, k ga pač takrt nismo hotl zgubit in smo hotl, da ta plac ostane za zmeram.« (Šulc 2017)

4.5. Pomen na državni ravni

V Sloveniji je delovala (in še vedno deluje) mreža prostorov, ki so vsebinsko vsaj podobni Izbruhovemu kulturnemu bazenu. Z njimi je skupnost sodelovala, v začetku so od aktivistov dobivali pomoč v delovnih akcijah, pozneje so sodelovali na programskem področju. »Bende smo si itak izmenjeval. Kokr se je dal, smo se poklical: tle mammo en bend, a loh pr vam špilajo,

al smo pa mi kakšne druge. Mislim, ne vem, men se je zdel dost normaln ane, ampak s čim bolj podobnimi klubi. Pa ne, da smo to izbiral ane, ampak že namen delovanja je pač drugačn.» (Šulc 2017) Pri iskanju povezav z ostalimi prostori alternativne kulture so bila ključen dejavnik sorodna načela delovanja, ki so posledično olajšala programsko sodelovanje, saj so tudi drugi prostori podpirali bende in umetnike, ki so vsebinsko spadali na oder Bazena.

Ta je na sceni v Sloveniji nekaj veljal. Bil je eden največjih zasedenih prostorov v državi, prizorišče je bilo nenavadno in nudilo je specifično vzdušje, ki so ga prepoznavali tako obiskovalci kot nastopajoči. *»Ljudje so prihajali iz vsepovsod, iz Ljubljane, iz cele Slovenije, tudi Hrvaške, Avstrije, Italije, tako da je bilo kar močno središče.»* (Šulc 2017) Prostor je bil glede na velikost Kranja neproporcionalno velik, sploh če upoštevamo, da večina prostorov alternativne kulture v majhnih lokalnih okoljih ne razpolaga z velikimi objekti in imajo pogosto prostorske stiske. *»Dvorana je bila tako velika, s tako kapaciteto, ki se je v Sloveniji lahko primerjala s Kinom Šiško ali pa gor v Mariboru Pekarno in v Ljubljani Cvetličarno.»* (Šulc 2017) Ni pa šlo le za velikost, pomembna za pomen na sceni sta bila tudi konstantnost in obseg delovanja. V desetih letih delovanja so na oder stopile praktično vse bistvene underground zasedbe iz Slovenije in mnogo skupin iz tujine.

Nastanek in delovanje Bazena pa lahko umestimo tudi v širši okvir podobnih procesov, ki so se ob koncu devetdesetih let dogajali v Sloveniji. *»Za tistim prehodom v zgodnjih 90. letih, ki je bil zelo hiter in hkrati neopazen, se je zgodilo to, da naenkrat, kar je bila prej mladinska organizacija, ki je skrbela za to, da so se vendarle organizirali koncerti v različnih na različnih lokacijah, je naenkrat vse izginilo.»* (Muršič 2017) V taki zanki se je znašel tudi Kranj, ki hkrati tudi ni imel javnega mladinskega centra (in ga še vedno nima), ki bi poskrbel za kontinuiran program. *»Kakšni dve leti prej pa smo imeli zasedbo Metelkove in Pekarne. Kranj pa vendarle ne more ostati nekje v ozadju, ne. /.../ Skratka, teh impulzov je bilo več, kranjski Bazena pa moram reči, da je še ena od teh nujnih, mislim, danes se nam zdi nujnih, teh dogodkov, ki so se zgodili po 90. letu.»* (Muršič 2017) Podobni procesi v drugih mestih, ob tem lahko omenimo še delovanje društva Rov v Železnikih, ki je imelo na kranjsko dogajanje velik vpliv, so pokazali skupnosti v Kranju, da se z aktivnim pristopom lahko doseže delovanje prostorov alternativne kulture.

4.6. Odnosi in konflikti z oblastmi

Odnosi med skupnostjo v Izbruhovem kulturnem bazenu in mestnimi oblastmi (s tem mislim občinski upravni aparat in policijo) so bili najintenzivnejši na dveh ključnih točkah: ob zasedbi prostorov in ob njihovem zaprtju. V vmesnem času so se največ gibal v prostoru med ignoranco in nerazumevanjem.

Pred zasedbo prostorov leta 2001 je občina večinoma skušala odriniti skupnost na rob in se ni ukvarjala s težavami, na katere so opozarjali. Po zasedbi se to ni spremenilo, občina se ni odzvala, prvi odziv je prišel z Zavoda za šport, ki je na neki točki zasegel lastnino AKD Izbruh in zazidal vhode v Bazenu. Pozneje so se pogovori med občino in skupnostjo največ vrteli okrog infrastrukturnih zadev, predvsem okrog dostopa do elektrike. Te namreč na Bazenu ni bilo. *»Edin takrat, k ni blo elektrike, k smo gor hodil, težit pizda, da majo v Afriki, tam v Namibiji, v Namibu noter v puščavi majo elektriko, ejga, če ne družga vsaj uno na sonce, kurba, mi smo pa tlele sred enga mesta, k nimamo elektrike ane in so nam dal pol 200, 300 eurov, polovico za en rabljen, zjeban agregat, to je blo od občine. Pol je itak crknu kmal.«* (Šulc 2017) A z agregatom niso mogli celostno rešiti težav z elektriko, deloval je na vsakodnevni bazi in poleg tega so imeli veliko stroškov tudi z nafto. Zato so začeli uporabljati elektriko iz javnega omrežja. *»Štrom je šel mim nas, ane. Ja in pol, če je že plac tak, da nočeš nč, da je od države pa un, pa če je že naša zemlja, zakva ne bi ... Sam vzameš ane, to je tko k gobo v gmajno, sam odtrgaš, pa je to to.«* (Šulc 2017) Tudi ta vir jim je občina večkrat prekinila in vrnila, tako da so pogovori o dostopu do električnega toka trajali praktično do zaprtja prostora. Kažejo na to, da se je občinski aparat raje ukvarjal z manjšim infrastrukturnim problemom (namerno uporabljam glagol ukvarjal, ne reševal), kot da bi pogledal na širšo sliko in se sistemsko ukvarjal z umestitvijo Bazena v lokalno kulturno okolje. Nепrepoznavanje potenciala prostorov alternativne kulture je bilo tudi posledica birokratske logike ukvarjanja z malenkostmi in zavračanja pomena, ki ga je tak prostor imel za razvoj lokalnih glasbenikov in drugih umetnikov ter za izobraževanje mladih na različnih področjih.

Aktivnejši pristop je ob zasedbi pokazala policija. Glavni akterji zasedbe, torej punkerji, so imeli pogoste stike s policijo že prej, tudi v prvem zasedenem prostoru, torej Klavnici, in ob prireditvah na prostem. Ob zasedbi Bazena je policija pogosto obiskovala prostore, predstavniki društva so morali večkrat na informativne sestanke v prostore Policije.

Jah, policaj je, sej veš ane, kako je policaj, ane. Pizda, po zakonu je tko pa tko, ane, to je tko k pes, pizda. Tlele je ograja, zj če si poštar, te bo nahrulu k norca, ker misl, da te more, ane, pa čeprov mu en paket pasje hrane prneseš, pizda. Ja, zbegani so bli, uni, k so nas poznal, k so tud dol okol Klavnce hodil, so nas na en način podpiral, ane, pol so bli pa uni, k so bli pa pizde, so nas pa hotl zjebat, ane. (Šulc 2017)

Že jezik opisa odnosov s policijo nakazuje na večni antagonizem med policijo in punkerji, ki so ta represivni organ vedno dojemali kot grožnjo njihovi svobodi delovanja. Aretiran zaradi dejavnosti v Bazenu sicer ni bil nikoli nihče, a negativen odnos je ostajal.

4.7. Prisilna izselitev

Zadnja epizoda v delovanju Izbruhovega kulturnega bazena je bila povezana z denacionalizacijskim postopkom, ki je trajal ves čas delovanja Bazena. Gre za zapletene birokratske in sodne postopke, ki niso neposredno vplivali na delovanje same skupnosti v Bazenu, zato jih ne bom podrobneje razčlenjeval, šlo pa je za konflikt interesov občine, skupnosti in dedičev družine Majdič (zastopal jih je Vitomir Gros, tudi župan Kranja v 90. letih), ki je bila lastnica, v času pred nacionalizacijo nepozidanega, zemljišča.

»Postopek se je končal leta 2008 z dogovorom med občino in dediči, po katerem je zemljišče z Bazenom pripadlo dedičem,« opisuje Mak Sever, takrat predstavnik društva AKD Izbruh. *"Znano je, da je bil vzrok za vse skupaj prenova gradu Kiselstein in pridobljena evropska sredstva. Ker je bivši župan Gros mejaš, bi lahko projekt ogrozil, in tako je občina enostavno dovolila, da je dobil nazaj zemljišče na Majdičevem otoku in s posebno pogodbo dodala še marsikaj ugodnega za družino Gros."* (Šubic 2011) Šlo je torej za dogovor mimo skupnosti, katere interesi so bili očitno povsem brezpredmetni za občinske oblasti, ki so se odločile izpeljati infrastrukturne projekte v starem mestnem jedru tudi na račun prostorov alternativne kulture.

Po tem, ko je občina sklenila dogovor z dediči, je ob tem sklenila še najemno pogodbo za 57.323 evrov na leto (do leta 2011), tako da uporabniki prostorov niso bili izseljeni takoj, ampak šele marca 2011. *»Rekl smo tud, da nočemo, da Gros služi na naš račun take ogromne dnarje, da je to, mislm, s tem da smo obnovil plac, da smo ne vem kva vse za njega naredl in*

da ne.« (Šulc 2017) Celotna zadnja epizoda razkriva odnos takratnih občinskih oblasti do delovanja Bazena. Njegov obstoj v taki obliki se jim ni zdel pomemben za lokalno kulturo, čeprav je bil edino koncertno prizorišče s konstantnim programom, in kljub odsotnosti kakršnekoli druge koncertne dvorane v Kranju so ga bili pripravljene žrtvovati, ne da bi sploh razmišljali o možnih drugačnih prostorskih rešitvah za uporabnike Bazena.

Odgovorne občinske oblasti bi morale v dobro družbe dopuščati nevladnim organizacijam samostojno delovanje, in ustvarjati okolje za njihov razvoj ter trajnostno financiranje. Kranjske oblasti so ne le uničile pogoje za delovanje skupnosti, ki je tudi finančno želela delovati čim bolj neodvisno, ampak so hkrati za lastne interese unovčile tudi sadove 10 letnega dela na stavbi in ustvarjanja desetih aktivistov in privržencev skupnosti, le-to pa pustile na cesti brez kakršnega koli načrta za njeno nadaljnje delovanje. Ta je potem, ko je izgubila temelj svoje identitete, torej prostore, v katerih so ustvarjali, tudi efektivno razpadla in se ni bila več sposobna organizirati ter pridobiti novih prostorov. *»Pol je blo pa premal folka pa tud volje, da bi se še enkrat, ker smo tolik enga dela, dnarja svojga in ne vem kva še vse not vložil, da bi se še enkrat takega podviga lotil.«* (Šulc 2017)

4.8. Zapuščina

Zapuščina Izbruhovega kulturnega bazena je – Bazen. Novi lastniki v stavbi po nekaj infrastrukturnih posegih nadaljujejo s koncertno dejavnostjo, ki pa se jasno bistveno vsebinsko razlikuje od tiste, ki je prej potekala v istih prostorih. Pod imenom Bazen tam zdaj deluje povsem komercialni program, v prostoru, kjer je bila nekdanja mala koncertna dvorana, je zdaj kavarna, pred objektom je prehranski obrat, kjer pečejo burgerje. *»Zasebnik je naredil v bistvu potezo, s katero je, kako se temu reče, ukradel je simbolni kapital no, dobesečno, kar ponavadi naredijo občinarji, skratka, župani in njihova administracija, on je pa kot zasebnik dobesečno ukradel ime, strukturo, lokacijsko ...«* (Muršič 2017) Šlo je za klasičen postopek prisvajanja ne le prostorov samih, ampak ob tem še njihovega slovesa, pomena, priložnosti in dela zgodovine, ki je sploh naredila ta prostor tak, kakršen je. In vsega tega novi lastnik niti ne zanika. *»Lahko bi rekli, da smo program prilagodili prostoru, v katerem se odvija, delno smo se tudi oprli na preteklo dogajanje. Če se pogovarjamo o koncertih in elektronskih zabavah, Bazen Kranj v tem trenutku obiskovalcem ponuja bogate, »pol underground« vsebine, ki pomenijo mešanico med strogo alternativo in komercialo.«* (Bazen Kranj 2017) Poleg vse

nesmiselnosti citiranega izseka lahko dodam še, da niti ni resničen. Vsebinskih stičnih točk praktično ni, zunanja podoba stavbe je povsem spremenjena, struktura obiskovalcev je povsem drugačna, bivši uporabniki prostorov z novim Bazenom nimajo povezav.

A Izbruhov kulturni bazen je v desetih letih delovanja pustil svojo sled v kulturnem okolju Kranja. Zapolnil je praznino, ki je nastala v 90. letih letih po zatonu bolj živahnega dogajanja v osemdesetih, in prinesel nove prakse, ki jih Kranj ni videl še nikdar prej. Zasedba prostorov, delovanje po povsem svojih načelih in vrednotah, ki so jih dominantne kulture ostro zavračale, ampak pozneje zaradi vztrajnosti in dobrega dela skupnosti tudi sprejele. To jim je uspelo v okolju, kjer so jih lokalne oblasti v najboljših časih ignorirale, na koncu pa enostavno – prodale.

Vsaj posredno je bil Bazem zaslužen za prodor velikega števila manjših lokalnih skupin, ki so v njem imele edino zatočišče, prvo priložnost in odskočno desko. Številne izmed njih delujejo še vedno. Ena izmed neposrednih posledic takega prostora alternativne kulture je tudi Trainstation Squat, ki ga je zasnoval del nekdanjih uporabnikov Bazena. Čeprav sta si prostora različna, ne le po zunanosti, ampak tudi po načelih delovanja, lahko v obeh najdemo nekatere podobne prakse, ki so se izkazale za uspešne, in so spremenile logiko delovanja kranjske kulturne scene, ki je bila ob propadu Bazena precej bolj pestra in delujoča kot ob njegovem nastanku.

5. Trainstation Squat

5.1. Družbene okoliščine pred nastankom

Leta 2011 je bil Kranj bistveno drugačen kot pred prelomom tisočletja. Mesto, ki je po gospodarskih in družbenih strukturnih spremembah moralo na novo poiskati identiteto, se je iz industrijske družbe pretvorilo v postindustrijsko, vse več ljudi je bilo zaposlenih v storitvenem sektorju, število dnevnih migrantov v Ljubljano se je precej povečalo. Kulturno okolje, predvsem za mlade, ki je bilo v desetletju poprej naslonjeno na delovanje in program Bazena, je pridobilo nekaj novih prizorišč v starem mestnem jedru, ki so delovala redno tudi na

koncertnem področju, poleg tega so nekateri lokali začeli vsakotredensko organizirati prireditve.

Še vedno pa ni bilo javnega koncertnega prizorišča, v katerem bi imeli različni organizatorji priložnost izpeljati dogodke. Hkrati je po zaprtju Bazena nastala ogromna praznina na področju undergrounda in alternativne kulture, opisuje Darjan Kruševac. *»Potem so pa to pač zaprli in folk je spet posedal po gostilnah in dolgčas, pa v Ljubljano hodil, ne.«* (Kruševac 2017) Kulturno-vzgojna funkcija, ki jo je nosil Bazeni, je umanjala, hkrati tudi ni bilo prave širine glasbene in druge ponudbe, ker so vsa preostala prizorišča delovala po podobnih komercialnih načelih delovanja.

Potreba po novem prostoru, ki bi omogočal delovanje skupnosti z drugačnimi načeli in estetskimi preferencami, je bila še vedno prisotna, občinske oblasti pa ponovno povsem nepripravljene na reševanje te problematike. A skupnost, ki se je zavzemala za pridobitev prostorov, je že obstajala. Med spori o načinu in načelih delovanja Bazena se je nekaj let prej skupina članov odločila ustanoviti svoje društvo. *»Na koncu smo imeli res dobro ekipo, ki je znala speljati dogodek na profesionalni ravni. Tako, da potem ta ekipa smo pač ustanovili društvo SubArt pa smo šli naprej delati, a ne.«* (Kruševac 2017) Društvo so, podobno kot Izbruhovci desetletje prej, ustanovili, da so imeli pravno možnost organizacije dogodkov. Pri ustanovitvi obeh društev je sodeloval Darjan Kruševac, predstavnik skupnosti, ki je začela novo misijo iskanja prostorov, saj bendi ponovno niso imeli primernih prostorov za vaje, subkulturne skupnosti pa ne prostorov za delovanje in ustvarjanje. Najprej so najemali prostore nekdanjega kluba U-bahn, kjer so prirejali dogodke in opozarjali na prostorsko problematiko, potem za to niso več imeli denarja. Po koncu delovanja Bazena je sledilo pol leta zatišja brez kakršnih koli prostorov v Kranju.

Ker posluha občine ni bilo, so se ponovno odločili za zasedbo prazne stavbe. Našli so nekdanje skladišče v bližini železniške postaje, torej v središču najbolj degradiranega območja v Kranju, ki je obkroženo s samimi napol zapuščenimi nekdanjimi industrijskimi poslopji in ki zaradi svoje sivine ter (na prvi pogled) nikakršne prihodnosti kaže podobo umirajočega mesta. Lastnika stavbe ni bilo, v zemljiško knjigo je bila vpisana kot javno dobro občinskega pomena.

V tej stavbi je bila, zgrajena mislim, da za neko skladišče, najprej so imeli neka semena pa te stvari za kmetijstvo, kmetijsko dejavnost, potem je bila oljarnica Gea, ta iz Britofa,

je imela tukaj skladišče, potem vmes je še pol stvari imel Mercator tukaj diskontne prostore, potem pa nekje od 98-ga do 2001, tam enkrat, je bilo zaprto, je samevalo, mislim, da je bilo nekih dobrih 10 let, da je bilo prazno. (Kruševac 2017)

18. junija 2011 je skupnost prostore zasedla in v njih pripravila prvi dogodek. Prostorji so bili za dejavnosti skupnosti zelo primerni, zgradba je sestavljena iz treh prostorov – glavne dvorane, ki lahko sprejme okrog 200 ljudi, tam sta oder in šank, zaodrja, kjer so urejene tudi spalnice za gostujoče bende, in še enega precej velikega prostora. *»Te prostore smo dobili, pač ta dvorana, kjer so koncerti, je takšna, kakršna je, mi smo postavili sam oder pa tam šank malo uredili pa to. Ostalo zadaj pa smo mogli vse sami, prirediti pa zgraditi pa to in očistiti.«* (Kruševac 2017) Pogoji za ustvarjanje so bili torej dobri. Ker je bila stavba, ki je dobila ime Trainstation Squat, vpisana kot javno dobro, je to nudilo tudi dobro izhodišče za pogovore z občinskimi oblastmi.

A drugače kot Bazen, ki je bil povsem osamljen na Savskem otoku, je imela tu skupnost v okolici tudi nekaj stanovalcev, ki na nove aktivnosti v prej zapuščeni stavbi niso gledali kot na pozitiven proces. *»Na začetku je bila težava glede teh okoliških prebivalcev tukaj, pač logično, kaj je zdaj tukaj bav bav pa muzika vsak petek pa hrup, tako da so klicali policijo, policija je prišla, poskušala prekiniti stvari, pa jim ni uspelo.«* (Kruševac 2017) V prvih nekaj mesecih delovanja je policija prekinila praktično vsak dogodek, skupnost pa se je branila z izmikanjem identifikacije odgovorne osebe. Policija ob obisku ni mogla najti posameznika, ki bi mu lahko naložila finančno kazen ali druge sankcije, zato so zaradi hrupa nekajkrat oglobili kar člane nastopajočih bendov ali didžeje. V pogovorih s sosedi so nato kmalu sklenili dogovor, da bodo stavbo čim prej zvočno izolirali, in posledično policija ni več tako pogosto obiskovala prostorov.

Skupnost je ob uvodnem urejanju prostorov torej vzpostavila stike z lokalnimi prebivalci, s policijo in občinskimi oblastmi. Zavedali so se, da je komunikacija o razlogih za zasedbo in načelih, po katerih bodo delovali prostori, ključna, če se želijo izogniti družbenim in pravnim sankcijam. V skladu s tem so začeli spreminjati tudi zunanost stavbe, prvi grafit na najbolj izpostavljeni steni, ki gleda na glavno cesto, je sporočal: *»Rent is theft!«*. Začeli so organizirati tudi redne dejavnosti. *»Drugače pa ni bilo težko, pač na Trainstation, a ne, vse te dejavnosti sem preselili, ker so vse te dejavnosti že delovale v Bazenu in pač potem na koncu ni bilo prostora in se je pač vse sem preselilo, ne.«* (Kruševac 2017) Šlo je za nekako samodejen

proces, vzpostavitev novih prostorov alternativne kulture je bila magnet za dejavnosti, ki so bile prej vsaj kratko obdobje v ozkem lokalnem okolju brezdomne in spregledane.

5.2. Osrednje vsebine delovanja

Skupnost v novih prostorih je svoje delovanje utemeljila na drugačnih predpostavkah kot tista, ki je deset let prej ustvarila Bazen. Če je bil prvi prostor v izhodišču političen in natančno opredeljen kot ideološko in kulturno alternativen ter torej estetsko zaprt in izključujoč zaradi ohranjanja te alternativnosti, so bili novi prostori utemeljeni predvsem na odprtosti in svobodi iniciative. *»Če ni placa, ni nič. Je nujni pogoj. Naj se odvija tisto, kar ljudje hočejo. Ne bi preveč govoril o alternativni. Ajde, nekih bendov tipa Pop design tukaj ne bo, ali pa takih, ki hočejo ful keša. Ne bi zdaj tukaj postavljaj neke meje, kaj je alternativa in kaj ni. Je pa vsekakor tole nekaj novega.«* (Grilec 2011b) Izhodiščni cilj je bil torej zagotavljanje osnovnih pogojev za delovanje aktivnosti, ki niso imele priložnosti dobiti prostorov nikjer drugje. Skupnost je predpostavljala nekomercialno logiko delovanja, pridobitništvo ni bilo ne vrednota ne cilj, a te nekomercialnosti ni strogo povezovala z estetskimi kriteriji alternativnosti in undergrounda.

V grobem lahko dejavnosti, ki potekajo v Trainstation Squatu, razdelimo na tiste, namenjene javnosti, in tiste, ki izhajajo iz potreb skupnosti same. Javne prireditve se odvijajo v veliki »dvorani«, ki ob koncertih lahko sprejme okrog 200 ljudi. Glasbene aktivnosti, ki so bile v ospredju že ob nastajanju skupnosti, obsegajo približno 60 odstotkov vseh dejavnosti v prostorih. To so seveda javno najbolj izpostavljeni dogodki, preko katerih skupnost predstavlja svojo identiteto dominantnim kulturam in lokalnemu okolju. Preko glasbene identitete lahko prepoznamo raznolikost skupnosti, ki se žanrsko ne omejuje na posamezne glasbene smeri, ampak ravno nasprotno – svoj program želijo čim bolj razširiti. *»Se pač nekako zmenimo, kdaj bo kdo kaj imel, gledamo tako, da se ne odvija ravno vsak teden punk ali pa vsak teden metal ali pa to, tako da je nekako to porazdeljeno, da vsako pleme subkulture ima nekako enkrat na mesec nek dogodek, ne.«* (Kruševac 2017) Že uporaba izraza »pleme« kaže na to, da se tudi skupnost sama nima za homogeno ali monolitno formacijo, ampak za skupek posameznikov z različnimi estetskimi preferencami, ki si vzajemno priznavajo različne potrebe, skupna pa jim je pravica do prostorov, v katerih lahko te potrebe udejanjajo.

Zaradi te notranje raznolikosti tudi »alternativnost« programskih izbir ni več postavljena na piedestal kot glavni kriterij, na podlagi katerega skupnost sprejema odločitve.

Včasih kakšen band je ful znan, ki ga tukaj pokličemo, ampak vseeno spada sem, recimo bili so Hladno pivo, a ne, in taka jajca, recimo bili so S.A.R.S. tudi tukaj, ko še niso bili tako popularni, kakor so zdaj. Tako, marsikateri bandi tukaj igrajo prvič ali pa smo mi tisti, ki jih v Kranj pripeljemo prvi, pa potem čez nekaj časa oni tako zrastejo, da so že tako komercialni, popularni, da jih mi nikdar ne bomo več tukaj delali. (Kruševac 2017)

Alternativnost glasbenega izraza, estetike in sporočilnosti je torej zamenjal drug kriterij – odpiranje prostora za skupine, ki v Kranju drugje ne bi mogle dobiti priložnosti za nastop in predstavitev svojega ustvarjanja. Ta dva kriterija se v večini primerov prekrivata in nista izključujoča, a na nekaterih točkah, ko prideta v konflikt drug z drugim, so vrednote skupnosti tiste, ki odločijo o prevladujočem načelu. V teh odločitvah se delovanje Trainstation Squata in Bazena bistveno razlikujeta.

Dodaten razlog za tak način sprejemanja programskih usmeritev je tudi bolj raznolika koncertna ponudba na drugih prizoriščih, torej spremenjeno kulturno okolje v Kranju, ki v preteklosti še nikoli ni bilo tako aktivno. »To vsekakor je, zdaj, ko je v Kranju toliko prostorov, kjer se lahko koncerti odvijajo, da se pač tudi mi med sabo malo povezujemo, da recimo ne vem, če je to neka etno akustična zadeva, gre to v Layerjevo hišo, a ne, če je to nek Jan Plestenjak, gre v Khislstein, neki gre v KluBar, tako da mi vseeno ostajamo tam bolj underground pa alternativa.« (Kruševac 2017) Alternativnost Trainstation Squata se kaže predvsem v odnosu do programa drugih prizorišč, ki zaradi komercialne logike delovanja zavračajo določen spekter vsebin, in prav na tej točki se kaže ena izmed razsežnosti pomena delovanja prostora alternativne kulture.

Druge javne prireditve, ki jih ne moremo uvrstiti v okvir glasbenega delovanja, so redne filmske projekcije, pri teh gre običajno za filme neodvisne produkcije ali dokumentarne filme, ter občasna predavanja in okrogle mize. Obiskane so precej slabše kot glasbeni dogodki, tudi skupnost vanje vlaga precej manj energije.

Velik del dejavnosti pa poteka v zaodrju, to je tisti del, ki izvira iz potreb skupnosti. Največja skupina ljudi uporablja prostore za vaje bendov, kar je bil tudi eden izmed glavnih razlogov za

zasedbo prostorov. *»Glasbeni studio, kjer je prostor za vaje bandov, trenutno nekih 60 članov šteje, in v tem prostoru je potem tudi še nek studio, kjer se lahko tudi snema, tako da snemamo tudi bande in v studiu tudi učimo kakšne tehnike, ozvočevati pa to.«* (Kruševac 2017) Cilj torej ni le dati prostorov na uporabo komurkoli, ampak zraven tudi izobraževati posameznike na različnih področjih, povezanih z glasbeno tehniko, in to po principu povsem neformalnega učenja, torej prenosa izkušenj. Hkrati v prostorih deluje tudi precej različnih profilov ljudi. *»Potem drug prostor je atelje, kjer je spodaj neka sitotiskarnica, zgoraj so pa neki računalniki, mize, pač prostor za umetniško ustvarjanje.«* (Kruševac 2017) Prostori za skupnost so nekakšna vsota različnih interesov in pristopov k ustvarjanju.

Prvič pa se je delovanju prostorov alternativne kulture v Kranju pridružila tudi subkulturalna skupnost, ki svoje primarne identitete ne vzpostavlja na podlagi glasbe. Velikost prostorov je namreč omogočila skejterjem in rolkarjem postavitev rampe. *»Imajo poligon za rolkat, za skejtat, pa neka rampa je notri, program imajo tak, da učijo tudi mlade rolkat, mislim mulce, pa občasno kakšne skate sešne delajo, no.«* (Kruševac 2017) Predvsem je za skupnost pomembno to, da imajo zdaj priložnost nadaljevati z aktivnostmi tudi v zimskih mesecih. Prej jim je to onemogočalo vreme, saj v mestu ni drugih pokritih prostorov, namenjenih skejtanju ali rolkanju.

Trainstation Squat je torej vzpostavil infrastrukturo in prostore, ki omogočajo različnim profilom ustvarjalcev in celo športnikov, da nemoteno in kontinuirano izpolnjujejo svoje potrebe in pripravljajo aktivnosti. To so naredili na način, ki je združil zelo široko skupnost na zelo majhnem skupnem imenovalcu, na želji po ustvarjanju in prostoru, ki omogoča ustvarjalno svobodo.

5.3. Uporabniki prostorov in njihov stil

Programska diverziteta Trainstation Squata se odraža tudi v raznolikosti skupnosti uporabnikov. Ob nastanku je majhna skupina ljudi, ki je pripravila zasedbo stavbe, vsebinsko utemeljila njeno nadaljnje delovanje na način, ki je pokazal odprtost za zbiranje različnih idej na enem mestu, in tak pristop k utemeljevanju prostorov je rezultiral v izgradnji skupnosti, ki ne kaže kakršnekoli estetske enotnosti.

Aktivnih uporabnikov, ki redno delujejo v prostorih in ustvarjajo programske vsebine, je okrog 30, stari so večinoma do 29 let, nekateri so tudi starejši, predvsem tisti, ki so prej že delovali tudi v Bazenu. Ti imajo višji status znotraj skupnosti. *»Potem smo pa še mi stari, ki to vse kontroliramo pa urejamo.«* (Kruševac 2017) Ta višji status je posledica pridobljenih znanj in izkušenj z delovanjem prostorov alternativne kulture in ni formaliziran, vendar se odraža v odnosih znotraj skupnosti.

Člane skupnosti bi zaradi raznolikosti estetskih preferenc in dejavnosti, s katerimi se ukvarjajo, težko postavili na kakršenkoli skupni imenovalec, a okolica jih po njihovem opažanju vseeno zaznava kot alternativce. *»Ja, to nas sprejema, ja, ker smo pač, ker take dogodke, ki jih mi delamo, ravno ne sodijo v mesto ali pa v vsako gostilno, ne. Mi pa ravno nasprotno, mi pa ravno takim bendum dajemo večjo pozornost kot pa tistim, ki so bolj popularni, a ne. In mi si upamo iti delati dogodke, kjer pride 5, 10 ljudi pa tam na šanku ne dobimo nič, na vstopnini tudi bolj švoh in potem band še iz svojega žepa plačamo, ne.«* (Kruševac 2017) Ne gre torej le za zunanji izgled prostorov, ki z barvitimi stenami, polnimi grafitov, vidno izstopajo iz okolja sivih industrijskih objektov, ampak tudi za vsebinske odločitve, ki jih sprejema skupnost. Te pripadniki dominantnih kultur prepoznavajo kot drugačne in posledično enako oznako pridobi tudi skupnost.

Čeprav so glasbene dejavnosti vedno tiste najbolj izpostavljene, pa niso edine, za katere skupnost uporablja prostore, in prav to je pri zunanjih opazovalcih največkrat spregledan vidik delovanja prostorov alternativne kulture. Ena komponenta delovanja jih sicer bistveno opredeljuje, a vseeno ostale dejavnosti dodajajo širino pomena delovanja take skupnosti. V ateljeju, ki so ga uredili in opremili umetniki sami, deluje več posameznikov in skupin. *»Poskušamo tam tudi dejavnost v ateljeju malo bolj razviti. Imamo zdaj eno punco arhitektko, ki je tam vsak dan pa riše, potem so tam tisti, ki imajo ta časopis Scena, imajo tam prostore. Ni nobene ovire, predstavi se, kaj hoče delati, se zmeni za ključke pa urnike pa kdaj je frej in to je to, a ne.«* (Kruševac 2017) Tak prostor torej uporabljajo ljudje, ki prav tako kot glasbeniki nimajo drugih javnih prostorov, ki bi jim omogočali ukvarjanje z njihovimi dejavnostmi, torej imajo precejšen emancipatorni potencial za posebne profile kulturnih delavcev in umetniških ustvarjalcev.

Skupnost se občasno odziva tudi na aktualna dogajanja v družbi in lokalnem okolju s predavanji, okroglimi mizami in različnimi aktivističnimi akcijami. *»Izbiramo neke teme pa se*

potem pogovarjamo o tem, se pravi, imeli smo migrantsko krizo, pa smo imeli župane, ki so se predstavili, a ne, pa take stvari. Itak so pa več ali manj, 90 odstotkov nastopajočih, so družbeno kritični v samih besedilih.» (Kruševac 2017) Predvsem z vzpostavitvijo odločnega stališča v podporo beguncem ob krizi, ki je v Kranju vzbudila veliko polemik zaradi potez različnih akterjev, je skupnost pokazala, da ni le interesna, ampak tudi vrednotna in načelna skupnost, da njen način delovanja odslkava temeljne vrednote, okrog katerih so poenoteni kljub diverziteti estetskih preferenc.

5.4. Notranja organiziranost

Kljub temu, da je del pripadnikov skupnosti deloval že na Bazenu, se zdi, da je prav notranja organiziranost skupnosti tista točka, kjer se ta dva prostora alternativne kulture najbolj razlikujeta med seboj. Če se je skupnost, ki deluje v Trainstation Squatu, oddaljila od načel izbire glasbenega programa, ki so bila v veljavi ob začetku in koncu delovanja Bazena, se je tudi samoorganizirala na drugačen način.

Opazna je precej bolj jasno razmejena porazdelitev vlog in dela, ki ga opravljajo posamezniki. Darjan Kruševac tako opisuje način delovanja skupnosti: *»Programski vodja sem jaz, pač nekako smo porazdeljeni, kaj kdo kej fura, ker je toliko tega. /.../ Program sestavljamo nekih 6 ljudi, v glasbeni sobici je en vodja, ki za to skrbi, pa atelje sta dva, rolkarji so svoje društvo.» (Kruševac 2017) Pretočnost med različnimi vlogami je torej majhna, v skupnosti so se za tak sistem odločili zaradi obsežnosti programa in dejavnosti, kar jim olajšuje organizacijo dela, a hkrati zmanjšuje pomen izobraževalne komponente znotraj skupnosti – zaradi manjše pretočnosti posamezniki pridobivajo ožji spekter znanj na različnih področjih.*

Kljub bolj strukturiranemu načinu razdelitve delovnih obveznosti pa se način sprejemanja odločitev na osnovni ravni še vedno kaže kot dokaj nehierarhičen. Ob zasedbi prostorov so se glede ključnih vprašanj, povezanih z delovanjem in odnosom do zunanjih akterjev, aktivisti odločali na plenumih oziroma skupščinah, ki so bile odprte za javnost in predvsem za vse zainteresirane za delo v novih prostorih. *»Kar se tiče samega vodenja, bi rekli, da lahko tudi tukaj nekako velja nek anarhistični sistem sestankovanja in tega, tako kar furamo, tudi v tem pogledu bi bili lahko alternativa, a ne, ker nismo tako hierarhični.» (Kruševac 2017) Glede dostopnosti za nove uporabnike še vedno velja pravilo odprtosti, vsakdo, ki izrazi potrebo po*

uporabi prostorov, se s skupnostjo dogovori povsem neformalno. Prispevek za prostore plačujejo le člani bendov, ki vadijo v prostorih, znaša 5 evrov na mesec, kar pokriva stroške delovanja glasbenega studia.

Skupnost na mesec izpelje med 5 in 25 dogodkov, v to so zajete vse javne prireditve, ne pa tudi interni dogodki. Večina, sploh tisti neglasbeni dogodki, ni namenjena množicam, to tudi ni eno izmed meril, na podlagi katerih skupnost sprejema programske odločitve. *»Je super, če pride čim več ljudi, ampak nekako se tudi mi izogibamo, da bi imeli tukaj vsak teden 300 ljudi, potem tudi to zajema večjo odgovornost, več rediteljev, več je dela, ne, tako no, bolj so nam všeč manjše stvari, nekje do 50/100 ljudi, ki pridejo in se vsi med sabo poznajo in je to neka taka družina smo potem vsi.«* (Kruševac 2017) Društvo upošteva merila, ki veljajo tudi za vse ostale podobne (koncertne) ustanove, torej glede varnosti na dogodkih, načina organiziranja prireditve (vključno z izdajanjem računov) in dovoljenji. S tem se vsaj delno izgubi avtonomija delovanja prostora alternativne kulture, skupnost je namreč pristala na umestitev v institucionalni okvir birokratskih zahtev za delovanje, da bi olajšala oziroma pridobila pogoje za izpeljavo programa, torej dostop do javne infrastrukture (elektrike, vode ...) in skladnost z zahtevami inšpekcij.

Skupnost je že pred zasedbo prostorov formalizirala delovanje zaradi birokratskih zahtev, povezanih z organizacijo prireditev, in pogajanj z občino o statusu prostorov. *»Formalno je to društvo SubArt in pač moramo delovati po raznih teh pravilih državnih in to je to.«* (Kruševac 2017) V začetku je bilo njihovo delovanje povsem nelegalno, elektriko je zagotavljal agregat, skupnost se je pred obiski policije branila z zakrivanjem identifikacije odgovorne osebe. Pozneje so delovanje na nek način »legalizirali«, po pridobitvi lastništva prostorov so uredili pogoje za delovanje v skladu z zakoni. To pa je prineslo tudi nove potrebe. Z legalizacijo delovanja in širjenjem programa so se pojavili številni birokratski postopki, ki jih s prostovoljnimi delom društvo ni več obvladovalo, in uredili so svoje finance na način, da so omogočili zaposlitev dveh posameznikov, enega za polni delovni čas in enega za 65 odstotkov delovnega časa. *»Ravno zato, da to štima, ker če država zahteva, ne moreš reči, danes pa nisem imel časa tega oddati, ampak moraš, ne. In pač to je zdaj že toliko enih stvari pa toliko dejavnosti, da ne moreš drugače kot pa da sta za tem, da on to ureja in to je to, to je njegovo delo, da to štima, ker denarja za kazni nimamo. Pač taka je Slovenija, jebi ga, toliko je stvari, da ne gre drugače.«* (Kruševac 2017) Legalizacija delovanja je torej za prostore alternativne kulture dvorezen meč – na eni strani omogoča lažje pridobivanje financ in osnovnih sredstev

za delovanje, na drugi strani pa prinaša postopke, ki takim skupnostim niso lastni, niti niso vključeni v načela in načine njihovega delovanja, zato morajo skupnosti poiskati način, kako lahko z njimi upravljajo. To pa prinaša vse večje prilagajanje zahtevam zunanjih akterjev in vsaj delno izgubo avtonomije delovanja.

Bolj kompleksen je tudi način upravljanja s financami. Sredstva za dva zaposlena dobivajo od občine, ki je društvu podelila status delovanja v javnem interesu in prek tega prejemajo proračunska sredstva. Druga javna sredstva pridobivajo od Ministrstva za kulturo (za programske aktivnosti) in od Urada za mladino (za izobraževalne dejavnosti). Vsa ta sredstva skupaj znašajo približno tretjino denarja, s katerim upravlja skupnost, ostalo pridobivajo prek običajnih poti (vstopnina, pijača ...) in drugih dejavnosti. Kot pravijo, morajo izgubo, ki se mnogokrat naredi na koncertih manjših skupin, ki so slabo obiskani, pokrivati s pridobitno dejavnostjo. *»Oddajamo opremo, ozvočujemo dogodke, nabavili smo tudi kombi in delamo produkcijo drugim bendom, ki so na turneji, potem nekaj tudi s sitotiskom, tako da nekako razvijamo neko produkcijsko skupino, ki poskrbi za band, za vse, kar rabi.«* (Kruševac 2017) Tu se kaže precej kompleksen način upravljanja z denarjem znotraj skupnosti, upravljanje s financami ni prepuščeno naključju in je premišljeno ter načrtovano bolj dolgoročno, kar kaže na to, da je skupnost privzela način delovanja akterja na trgu, a se vsebinsko ne oddaljuje od prvotno začrtanih programskih smernic. Je pa zaradi pridobivanja denarja iz javnofinančnih virov bolj odvisna od zunanjih akterjev, kar potencialno lahko vodi do vsebinskih pritiskov, o katerih sicer zaenkrat še ne poročajo.

5.5. Odnosi in konflikti z oblastmi

Odnosi med skupnostjo in lokalnimi ter drugimi oblastnimi strukturami so bili v začetku precej konfliktni in nedorečeni. Občina se na samo dejanje zasedbe ni odzvala, podobno kot ob ustanovitvi Bazena, ni je skušala ne podpreti ne preprečiti. Ob stalnih obiskih policije v prostorih (praktično na vsakem dogodku v prvih mesecih delovanja) zaradi prijav okoliških stanovalcev, so skupnosti grozile finančne sankcije, ki jih ne bi mogla pokriti, zato so se branili s kolektivnostjo, brez izpostavljanja imen in odgovornih oseb.

Priznavamo – kršimo vsa pravila. Na drugačen način pač ni mogoče doseči ničesar. Lahko bi samo čakali, da župan kaj naredi. Ampak medtem bi se že vsi preselili v

Ljubljano in spet ne bi bilo nič. Če bi se nekdo izpostavil, bi potem vse prijave in kazni letele nanj. Zdaj tega ni, ker ni odgovorne osebe. Če bi bila, bi Szas pošiljal položnice, ukinili bi šank, ker ni vode, inšpekcija bi takoj zaprla vse. (Kruševac v Grilc 2011b)

Po začetni fazi je skupnost navezala stike s sosesko in dosegla dogovor, obiski policije so se ustavili, z občino pa so po izkazani odločnosti, da nadaljujejo s programom v zasedenih prostorih, navezali dialog.

Bistveni element pogovorov je bila ureditev lastništva prostorov, ki so bili javno dobro občinskega pomena. Najpomembnejša pri tem je bila možnost dostopanja do javne infrastrukture, torej elektrike, vode in ostalega. Občina je zato prostore izvzela iz javnega dobra in prenesla lastništvo nase. *»In ker potem občina ni, ne vem, imela niti denarja niti, malo preveč zakomplicirana je bila stvar to legalizirati, oni pa ne morejo kar tako delati, je bilo potem na koncu tako, da so nam morali to prodati ali pa gremo ven.«* (Kruševac 2017) Društvo SubArt je zato po simbolični ceni odkupilo prostore, a s tem nase preneslo še breme urejanja dovoljenj za obratovanje. V drugi polovici leta 2015 je to pripeljalo do začasnega zaprtja Trainstation Squata, saj je po prenosu lastništva v prostorih obstajala odgovorna oseba in upravljalec. Po nalogu Inšpektorata za okolje in prostor so morali zapreti prostore, ker namembnost ni bila ustrezno spremenjena iz skladišča v objekt za kulturo in razvedrilo. *»To potegne pač za sabo vsa ta dovoljenja pridobiti pa še neke določene, ogrevanje, prezračevanje, a ne, vse to, tako po zakonu uštimiti, da bo lahko to se še naprej tukaj dogajalo. Tako da to prinese za sabo tudi ful enega denarja, ful enega časa, ker vsak tak postopek traja, a ne.«* (Kruševac 2017) Po krajšem obdobju nedelovanja so od inšpekcije dobili odlog in pet let časa za urejanje vseh potrebnih dokumentov. Če po tem obdobju objekt ne bo v skladu z zahtevami, bo moral zapreti svoja vrata. Skupnost je torej zdaj v položaju, ko mora zadostiti zahtevam zunanjih akterjev, da bi preprečila svoje uničenje. Z načinom delovanja, za katerega so se odločili, torej z legalizacijo prostorov in pridobitvijo lastništva, kar je bila na določeni točki edina možnost za nadaljevanje dejavnosti, so vstopili v okvir institucionalnih zahtev in se odrekli delu avtonomije. Tega procesa sicer niso spremljali konflikti z občino, ki skupnosti ni odrekala legitimnosti delovanja. To je vsaj delno tudi posledica delovanja Bazena, ki je v desetletju aktivnosti pokazal, da v Kranju potreba po stalnem kulturnem centru obstaja. Veliko podpore so ob poskusu zaprtja v skupnosti dobili tudi s strani glasbenih skupin iz vse Slovenije in tujine, podobnih skupnosti in celo množičnih medijev, ki so o zaprtju poročali večinoma s predpostavko, da gre za prostore, ki so izjemno pomembni za lokalno kulturno okolje.

Tudi konfliktov s policijo nimajo več, odkar so uredili odnose s sosesko in dodatno zvočno izolirali stavbo. *»Potem so tudi oni mir dali, saj v bistvu nas razumejo, nismo problematični, ni pretepov, vse je v redu, tako da nimamo nobenih problemov, ne oni z nami ne mi z njimi.«* (Kruševac 2017) To je tudi posledica manj konfliktnega delovanja, kot ga je vodil Bazen, ki je bil bistveno bolj povezan z določenimi političnimi načeli in anarhističnimi principi delovanja, pogostejše so bile provokacije na politični ravni in delovanje bolj avtonomno, kar je rezultiralo v večji konfliktnosti. Ker Trainstation Squat svoje delovanje bolj utemeljuje na priložnosti za raznolikost estetskega izražanja in odprtosti, tudi redkeje pride do konfrontacij vrednotnih sistemov, ki bi rezultirale v sankcijah.

5.6. Aktualno delovanje

Trainstation Squat je po šestih letih aktivnosti svoje delovanje na nek način stabiliziral, uredili so prostore, da so primerni za široko paleto aktivnosti, in v njih deluje razvejana in za lokalno okolje dokaj številčna skupnost, ki lahko zadosti svojim estetskim potrebam in ustvarjanje predstavlja tudi širši javnosti.

Hkrati skupnost še naprej razvija izobraževalne dejavnosti za pripadnike in zunanje uporabnike prostorov. *»Mi jih poskušamo uvajati, tako da je nekaj mladih, ki bi to lahko furali naprej, mi jim bomo pa pomagali ja, seveda. /.../ Pa tudi učimo jih, kako vse to sfurati, cele dogodke, in to se tudi pozna.«* (Kruševac 2017) Največ izobraževanja poteka prav na osnovnem področju delovanja – torej v povezavi z organizacijo dogodkov, upravljanjem z glasbeno tehniko in ozvočevanjem. Pomen takih dejavnosti prepoznava tudi Urad za mladino, kot izpostavlja direktor Peter Debeljak: *»V tem prostoru zelo dobro naslavljajo specifične publike – torej mlade z manj priložnostmi, brezposelne in podobno. Tovrstne iniciative so izjemno dragocene.«* (Grlic 2015) Delovanja takega prostora alternativne kulture ne moremo jemati enodimenzionalno, torej le kot odra s pripadajočo infrastrukturo, treba ga je vstaviti v širši okvir omogočanja mladim, da s skupnostnim delom pridobivajo nova znanja in izkušnje.

Za prihodnost delovanja prostorov se poleg ukvarjanja z birokracijo in zadoščanjem standardom povezujejo tudi z drugimi akterji v lokalnem okolju, tudi s šolami. *»Recimo en moj predlog je bil, da bi dali izbirne vsebine, možnost kakšnim mladim, da pridejo in jih oddelajo*

tukaj. Ne vem, ali prirejanje dogodkov ali pa udeležba na samih dogodkih, kakšna predavanja, filme, kakšne take stvari.» (Kruševac 2017) Opažajo namreč, da se mladi med 15. in 20. letom ne vključujejo več toliko v aktivno delovanje skupnosti. Udeležujejo se večinoma dogodkov z elektronsko glasbo, s takimi pobudami jih skušajo usmeriti v aktivnejši pristop.

Ker je skupnost uredila odnose z lokalnimi oblastmi in okoliškimi prebivalci, ji trenutno ne grozi prekinitve delovanja. Znotraj lokalnega okolja so pridobili močan pomen kot prizorišče, katerega program se bistveno razlikuje od ostalih kulturnih prizorišč in nudi priložnosti za nastope skupinam, ki drugače nikjer v Kranju ne bi mogle stopiti na oder. Javne koncertne infrastrukture v mestu še vedno ni, zato je obstoj takega prostora ključen za raznolik razvoj lokalne kulture v različne smeri brez pogoja komercialne vzdržnosti dejavnosti.

6. Diskusija in sklepi

V uvodu v to delo sem si zastavil dve ključni raziskovalni vprašanji. Prvo je: Ali je bilo delovanje prostorov alternativne kulture prednostno glasbeno-kulturno ali politično? Lahko potrdim tezo, da teh dveh vidikov delovanja skupnosti ni mogoče razločevati po nekakšni jasni ločnici, ker sta se izkazala za neločljivo prepletena. Glasbeno-kulturni vidik delovanja je bil ob nastanku vseh treh prostorov v ospredju, bil je ključen za nastanek skupnosti, ki se brez take povezovalne komponente ne bi mogla vzpostaviti kot celota s skupnimi, jasno opredeljenimi cilji. Glasba pa je bila tudi medij, skozi katerega se je pokazala političnost skupnosti. Vsi trije analizirani prostori so bili zaradi svojih estetskih preferenc tudi politično umeščeni na mesto izven okvira dominantnih kultur, čeprav je bila ta umeščenost pri nekaterih bolj, pri drugih pa manj hotena in izzvana.

Prav s to namernostjo (ne)političnega delovanja je povezan tudi odgovor na drugo raziskovalno vprašanje: Kakšen vpliv imajo prostori alternativne kulture na lokalno okolje in kakšni so njihovi odnosi z oblastnimi strukturami ter dominantnimi kulturami tega okolja? Tudi v tem primeru lahko potrdim tezo, da je vsak izmed njih v svojem obdobju predstavljal edino alternativo množičnim in hegemonskim kulturam v lokalnem okolju, a ta pozicija ni bila enako načrtovana in namerna pri vsakem izmed njih. Vpliva seveda ni mogoče meriti, a vsekakor je bila prisotnost prostorov alternativne kulture pomembna za razvoj lokalnega (kulturnega) okolja, kar kažejo tudi stalni odzivi tako oblasti kot dominantnih kultur na njihovo delovanje. Stopnja konfliktnosti se je razlikovala pri vsakem izmed njih, KLG in Trainstation Squat nista spodbujala konfliktov, a je do njih ob posameznih dogodkih vseeno prišlo, Izbruhovalni kulturni bazen je konflikte namerno izzival, saj so prek njih opredeljevali svoje mesto v družbi. Tudi način komuniciranja z okoljem ni bil enak, so pa vsi ti procesi pripeljali do podobnega rezultata – torej družbene zaznave drugačnosti vsakega izmed teh prostorov.

Analiziral sem tri prostore alternativne kulture v Kranju, torej v istem lokalnem okolju, vsi trije izmed njih so stopili na isto mesto izven dominantnih družbenih struktur, torej na mesto edine opozicije množičnim kulturam. Kljub temu je primerjava med njimi skoraj nemogoča. Ne le zato, ker so delovali vsak v svojem časovnem obdobju in torej v različnih družbenih okoliščinah, temveč tudi zato, ker so se skupnosti v teh prostorih ustvarjanja nove realnosti

lotile vsaka s povsem drugačno vizijo tega, kar naj bi ta prostor predstavljal. Vsaka skupnost je po svoje izstopila iz okvirov »normalnega«, »pravilnega« in »sprejemljivega« po dojemanju dominantnih družbenih struktur.

KLG je to mejo prestopil skoraj nevede, brez vnaprejšnjih vzvišenih ciljev in nekako naravno, mestoma, se zdi, tudi nereflektirano, kot prva skupnost ponudil Kranju drugačnost in izbiro, kar je bilo prelomno in brez precedensa. To ni bil vnaprej premišljen političen projekt, ki bi želel vzpostaviti nove družbene razmere v lokalnem okolju, a je na koncu nekako potihoma postal prav to. Bil je prvi temeljni kamen za izgradnjo moderne urbane družbe v Kranju, vsaj skupnosti uporabnikov, s tem pa je neizbežno tudi zunanjemu okolju pokazal, da uniformnost kulturnih praks ni nuja in »naravno stanje«.

Izbruhov kulturni bazen je že od samega nastanka kazal povsem drugačen pristop – svojo pozicijo izven okvirov dominantnih kultur je zavzel zelo premišljeno, z dvignjeno zastavo ter vojno napovedjo. Skupnost si ni želela le svojih prostorov, kjer bi lahko ustvarjala, ob tem je želela okolici tudi pokazati ogledalo in iztegnjen sredinec. Izražanje političnih prepričanj ni bilo nekaj, kar bi skupnost subtilno skušala vplesti v svoje kulturno delovanje, bilo je trdno v prvem planu in neločljivo povezano s kakršnokoli dejavnostjo, ki so se je lotili. Niso se izmikali konfliktom, zdeli so se jim normalna posledica po njihovem degenerirane in dekadentne kranjske družbe ob začetku tisočletja, katere del niso želeli biti. Pozicija, ki so jo zavzeli, in zasedba oziroma osvoboditev stavbe sta bili v Kranju še nikoli prej videno dejanje, ki je nakazovalo prihod novih akterjev, ki bodo spremenili kulturno okolje. Ta proces je bil boleč za vse vpletene, a vsaj deloma uspešen – desetletje delovanja enega vizualno in vsebinsko najbolj neverjetnih prostorov alternativne kulture v zgodovini le-teh je prineslo nove kulturne prakse in pokazalo, da lahko delujejo.

Trainstation Squat je ubral spet drugo pot. Brez želje po konfliktu z dominantno družbo, če ji bo ta priznavala pravico do obstoja, je skupnost hotela prikazati, kaj pomeni prava in iskrena odprtost za raznolikost. Pod eno streho je želela zbrati vse tiste, ki svojega estetskega ali političnega izraza ne morejo umestiti v lokalno okolje, ne da bi bili onemogočeni, marginalizirani ali sankcionirani. Je prostor priložnosti, a kljub svoji estetski nedorečenosti še vedno jasno umeščen na drugi pol množične kulture, tisti mnogokrat spregledani in zavrženi.

Kako torej primerjati tri tako različne entitete? Je katera izmed njih bolj »prava«, bolj »resnično alter« ali bolj iskrena od drugih dveh? Seveda ne, vsaka so se v svoj čas in prostor naselile na način, ki se jim je zdel optimalen za izpolnitev njihovih potreb in je po njihovem najbolje odgovarjal na družbene izzive. S tem je vsaka prinesla nove prakse in vrednote, hote ali nehote so vplivale na okolico, ki je tudi po njihovi zaslugi spremenila značaj. Morda se to zdi samoumevno, nenazadnje so od nastanka prve skupnosti minila štiri desetletja. A vse družbene spremembe morajo imeti lokomotivo, ki jih vleče naprej, in vsi trije analizirani prostori si lahko brez slabe vesti prilastijo zasluge za to vlogo.

7. Literatura

1. Aleksić, Jelena. 2002. Urbani strahovi, postmoderna tveganja. Necivilnost urbanih prostorov in iskanje izgubljene skupnosti. *Teorija in praksa* 39 (2): 182–194.
2. Babić, Jasna. 2016. *V vrtincu subkultur*. Ljubljana: Sophia.
3. Bavčar, Ivan in Tomaž Mastnak, ur. 1985. *Punk pod Slovenci: zbornik*. Ljubljana: Republiška konferenca ZSMS in Univerzitetna konferenca ZSMS.
4. *Bazen Kranj*. Dostopno prek: <http://www.bazen-kranj.si/o-bazenu/> (18. september 2017)
5. Bibič, Bratko in Marko Hren, ur. 1999. *Metamorfoze Agore Metelkove*. Ljubljana: Društvo za razvijanje preventivnega in prostovoljnega dela.
6. Brake, Mike. 1984. *Sociologija mladinske kulture in mladinskih subkultur*. Ljubljana: Univerzitetna konferenca ZSMS.
7. Bremec, Gojo. 2017. Intervju z avtorjem. Golnik, 8. junij.
8. Brun, Alenka. 2003. Aktivni izbruhovalci bazen. *Gorenjski glas*. (2. december)
9. Bulc, Gregor. 2004. *Proizvodnja kulture: vloga in pomen kulturnih posrednikov*. Maribor: Subkulturni azil.
10. Converse, Jean M. in Stanley Presser. 1986. *Survey Questions: Handcrafting the Standardized Questionnaire Sage University Papers Series. Quantitative Applications in the Social Sciences*. Iowa City: Sage Publications.
11. Debeljak, Aleš, Peter Stanković, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur. 2002. *Cooltura: uvod v kulturne študije*. Ljubljana: Študentska založba.
12. Državna volilna komisija. 2006. *Rezultati lokalnih volitev v Mestni občini Kranj*. Dostopno prek: http://www.dvk-rs.si/arhivi/1v2006/rezultati/obcina_kranj.html (18. september 2017)
13. Forbici, Goran, Tina Divjak, Borut Osonkar, Vesna Dernovšek in Matej Verbajs. 2010. *Skupaj za skupnost: priročnik o sodelovanju med občinami in nevladnimi organizacijami*. Ljubljana: Zavod Center za informiranje, sodelovanje in razvoj nevladnih organizacij CNVOS.
14. Gril, Alenka. 2007. *Družbene predstave organizirane mladine*. Ljubljana: Pedagoški inštitut.

15. Grilc, Jan. 2011a. Izbruhov kulturni bazen. *Tribuna* (april).
16. --- 2011b. Rent is theft!. *Tribuna* (december 2011)
17. --- 2015. Zaprtje središča alternativne kulture na Gorenjskem. *Val 202* (11. november). Dostopno prek: <http://val202.rtvsllo.si/2015/11/zaprtje-sredisca-gorenjske-alternativne-kulture/> (18. september 2017)
18. Hočevar, Marjan. 2000. *Novi urbani trendi. Prizorišča v mestih – Omrežja med mesti*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
19. Israel D., Glenn in Sebastian Galindo-Gonzalez. 2011. *Using Focus Group Interviews for Planning or Evaluating Extension Programs*. Dostopno prek: <http://edis.ifas.ufl.edu/pd036> (26. februar 2015).
20. Kosi, Gregor. 2009. Od skvotiranja do institucionalizacije. *Dialogi, revija za kulturo in družbo* 45 (7-8). Dostopno prek: <http://www.pekarna.org/web/index.php> (18. maj 2017)
21. Koželj, Jože. 1993. *Družbeni centri, prostorska kultura javnih oblik druženja in združevanja*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, FAGG Šola za arhitekturo.
22. Kruševac, Darjan. 2017. Intervju z avtorjem. Kranj, 3. julij.
23. Massey, Doreen. 1998. *The spatial construction of youth cultures*. V *Cool places: Geographies of youth cultures*, ur. Tracey Skelton in Valentine Gill, 121–129. London, New York: Routledge.
24. Mestna občina Kranj. 2015. *Trajnostna urbana strategija 2030*. Dostopno prek: http://www.kranj.si/KRANJ_SI,,tus.htm (18. september 2017)
25. Muršič, Rajko, ur. 1994. *Bili ste zraven: zbornik tekstov o rock kulturi*. Maribor: Frontier.
26. Muršič, Rajko. 2000. *Trate vaše in naše mladosti: zgodba o mladinskem in rock klubu*. Ceršak: Subkulturni azil.
27. --- 2011. *Metodologija preučevanja načinov življenja : temelji raziskovalnega dela v etnologiji ter socialni in kulturni antropologiji*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
28. --- 2012. *Na trdna tla: brezsrarni pregled samoniklih prizorišč in premislek nevladja mladinskega polja*. Koper: Ustanova nevladnih mladinskega polja Pohorski bataljon.

29. --- 2017. Intervju z avtorjem. Ljubljana, 13. junij.
30. Stanković, Peter, Gregor Tomc in Mitja Velikonja, ur. 1999. *Urbana plemena: subkulture v Sloveniji v devetdesetih*. Ljubljana: Študentska založba.
31. Šubic, Miran. 2011. Društvo Izbruh z bazena na cesto. *Dnevnik* (19. marec). Dostopno prek: <https://www.dnevnik.si/1042431866> (18. september 2017)
32. Šulc, Andraž. 2017. Intervju z avtorjem. Kranj, 21. julij.
33. Tomc, Gregor. 1989. *Druga Slovenija. Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju*. Ljubljana: Knjižnica revolucionarne teorije.
34. --- 1994. *Profano: kultura v modernem svetu*. Ljubljana: Študentska organizacija Univerze.
35. Tomc, Gregor in Bratko Bibič, ur. 2000. *Prostorska problematika kulturnih dejavnosti v Ljubljani*. Ljubljana: Mestna občina Ljubljana.
36. Uršič, Matjaž. 2003. *Urbani prostori potrošnje*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.