

UVODNIK

Andrej Fištravec

Alternativae?

3

TEMA – UVOD

Meta Kordiš

Osemdeseta: fragmenti, ustvarjalnost, déjà vu

6

TEMA – POGOVOR

Meta Gabršek Prosenec:

»Največja pomanjkljivost tega mesta je strah pred elito.«

10

TEMA – MARIBORSKA ALTERNATIVNA KULTURA
V OSEMDESETIH

Tone Partljič

Osemdeseta in pisateljska prijateljska peterica

27

Vili Ravnjak

Dramski studio in alternativna gledališka gibanja
v osemdesetih letih 20. stoletja v Mariboru

37

Ivan Lorenčič

Amfiteater II. gimnazije Maribor in II. gimnazija –
kulturno središče Maribora v osemdesetih

44

Jože Kos Grabar ml.

Alternativna scena v Mariboru in okolici v osemdesetih letih
20. stoletja

55

Rajko Muršič

V mestu naj ropota!

69

Meta Kordiš

Fragmenti vizualnih alternativnih praks osemdesetih let
v Mariboru

89

SUMMARY

111

<http://www.aristej.si/slo/dialogi/index.html>
<http://www.eurozine.com/journals/dialogi.html>

Andrej Fištravec

Alternativae?

Najprej moram povedati, da si še nisem ogledal razstave o fragmentih alternativnih praks osemdesetih v Umetnostni galeriji Maribor, ko začnjam pisati te uvodne misli. Nato pa še, da si nisem mislil, da je že nastopil čas za poglede na obdobje pred nekaj desetletji, ko se je naša družbenost in kultura gnetla v pričakovanju sprememb, ki so se potem začele dogajati s padcem Berlinskega zidu in v katerih moram sodelovati tudi sam.

»Moja« osemdeseta se časovno začnejo z vrnitvijo s študija sociologije v Ljubljani. V Maribor sem se vrnil s polno glavo idej, med katerimi je bila vodilna, da moram svojo življenjsko pot povezati z življenjem na zemlji. Najprej (še kot študent zadnjega letnika) sem mislil, da to pomeni, da potrebujem kmetijo, na kateri bi živel. Ko sem jo našel (v bližini Poljčan pod Bočem), sem to razložil doma in dodal prošnjo po manjšem kreditu (približno polovico denarja sem si prislužil v času študija z različnimi priložnostnimi deli). Oče je mislil, da se mi je zmešalo. Povsem upravičeno. Sam je kot prvorojeni otrok na dninarski kmetiji nižje Ptuja prelomil običaj in se šel učiti za gradbenika, namesto da bi ostal doma ... Kmetije tako nisem kupil, sva pa s takratno novo punco in sedanjo ženo po letu dni iskanja našla dober hektar državne zemlje, kjer sva zasadila sadovnjak in večji vrt ter se začela učiti biološko dinamičnega kultiviranja zemlje (kot najstarejšega ekološkega načina kmetovanja sodobnega človeštva).

V Maribor sem se vrnil kot relativno izkušen civilnodružbeni aktivist. Potem ko sem bil zraven v sedemdesetih na Prvi gimnaziji pri ustanavljanju galerije Avla (z nepozabnim profesorjem Remcem) in prvih produkcijah malega odra v SNG s Kermauner-Londonovim *Priznanjem* (ob čemer se je v pomožnem prostoru Kazinske dvorane tudi pokazala možnost za kasnejši nastanek pravega malega odra v mariborskem SNG), sem iz Ljubljane prinesel delovne izkušnje z Radia Študent (kjer sem bil med drugim kot urednik pogojno obsojen zaradi rušenja »bratstva in enotnosti jugoslovanskih narodov in narodnosti«¹), soustanovitelj Svobodnih kateder FSPN, namenjenih tudi širši javnosti (ki so po množično obiskanih predavanjih takratnih oporečnikov dr. Tineta Hribarja² in dr. Gaja Petrovića³ bile prepovedane tik pred teoretskim soočenjem dr. Toneta Stresa in takrat že diplomiranega Tomaža Mastnaka, ki naj bi navzkriž govorila o cerkvi in socializmu) ter Svobodnih antropoloških kateder, namenjenih »sošolcem«.

¹ Kot zanimivost: pred izrekom sodbe pred ljubljanskim sodiščem je k meni pristopila državna tožilka in se mi opravičila rekoč, da bom dobil samo pogojno, ki mi jo bodo potem čez čas izbrisali iz evidence, vic, zaradi katerega me je morala tožiti («Oni zgoraj to zahtevajo.»), pa da naj bi bil odličen ...

² Enega od odstavljenih profesorjev v Ljubljani, ki so na tak način plačali ceno slovenskega študentskega gibanja. Predaval je o metodi Marksovega Kapitala.

³ Bil je eden izmed očetov zagrebške revije Praxisa in član svetovno najodmevnejšega in naprednega (tudi) postmarksističnega intelektualnega kroga tistega časa. Predaval je o modelu etike (takrat) pravkar umrlega filozofa Ernesta Blocha.

V Mariboru sem se takoj pridružil inovativnim krogom takratnih mestnih subkultur. Kot sodelavec sem bil zraven pri takratnem mesečniku *Katedra*,⁴ občasniku *Kmečke in rockodelske novice*, oddaji *Študij in glasba* na Radiu Maribor in se intenzivno seznanjal z waldorfsko pedagogiko in antropozofijo. Kot sovodja sem sodeloval pri ponovnem odprtju *Kluba mladih*⁵ (in nastanku Mladinskega kulturnega centra) v Orožnovi ter ustanovitvi mariborskega študentskega radia *Marš*. V službenem času sem ob ciklusu predavanj *Odperte univerze* soorganiziral še manjše projekte filmskih in glasbenih ciklusov ter javnih tribun (prvič v Sloveniji celoten ciklus Fassbinderjevih filmov, ki se je prekrival z njegovo nenadno smrtjo, pa novega nemškega in švicarskega filma, medtem ko je bila tribuna o svobodi tiska prepovedana). Vodil sem veliko vseslovensko akcijo, s katero smo skupaj s prekmurskimi okoljevarstveniki in tednikom Mladina preprečili izgradnjo vodnih elektrarn na reki Muri (akcija »Mura v moji deželi«). S takratnim sodelavcem Igorjem Krambergerjem sva na *Marksističnem centru Univerze v Mariboru* (kakor so se imenovali centri, ki naj bi skrbeli za pravilno »idejnopolično usmeritev« v posameznem okolju)⁶ izpeljala prvo zbiranje zgodovinskega materiala o predvojnih »tabornikih« na Slovenskem – levih »gozdovnikih« in desnih »skavtih«,⁷ sam sem bil koordinator raziskave »Slovenci v Bosni in Hercegovini«,⁸ skupaj pa sva koncipirala in ob podpori takratnega univerzitetnega vodstva (rektorja dr. Alojza Križmana) pripeljala praktično do realizacije ustanovitve specializiranega profesionalnega družboslovno-humanističnega raziskovalnega inštituta, česar Maribor še sedaj praktično ne premore. Ustanovitev Inštituta nam je preprečil razpad SFRJ.⁹

⁴ Glasilo študentske mladinske organizacije (ZSMS) z neverjetno visoko stopnjo uredniške avtonomije, ki je takrat predstavljala enega osrednjih slovenskih, z začetkom Miloševićevega pohoda proti zvezdam pa tudi srbskih političnih časopisov, saj je kot sredinsko prilogo objavljala prepovedani beograjski študentski časopis »Student«, ki je tako izhajal v Mariboru. V okviru Katedre smo tudi proizvedli »heretično« pisanje *Boj za oblast*, kjer smo (Korade, Mastnak, Pušenjak, Ocvirk, jaz) jasno povedali, da v politiki ne gre za nič drugega kot za to, kako osvojiti in zadržati oblast. Knjiga je bila v trenutku razprodana, predstavitev po Sloveniji, Zagrebu, Sarajevu in Splitu pa množično obiskane. Že najavljene predstavitve v Beogradu nismo izpeljali, ker nam niso mogli zagotoviti varnosti.

⁵ Ne vem, če se še ve, da je bil kratkotrajni profesionalni sekretar, ki je tudi pripravil otvoritev Kluba z legendarnim Teatrom Obala iz Sarajeva in njihovo predstavo Avdicija, takrat že znani Zoran Predin.

⁶ Mariborski MC na Univerzi je bil edini profesionalni MC izven Ljubljane.

⁷ Zbrani material hrani Muzej narodne osvoboditve Maribor.

⁸ Kar ni bila lahka tema zaradi izseljevanja Slovencev med II. svetovno vojno, ki so jih v številnih primerih naseljevali v srbskih vaseh, kjer so pred tem ustaši poklali domačine. Številčno je bil obseg izseljevanja v BiH sicer dvakrat večji kakor mnogo bolj znano okupatorjevo izseljevanje Slovencev v Srbijo.

⁹ To, da sem se znašel na raznih seznamih UDBE tistega časa (od zvezne do lokalne), se razume samo po sebi. Prav tako so tudi bile samoumevne nekatere težave, ki so izhajale iz tega. Da ne pozabim: Igor Kramberger je z Dragico Petrovič in Matjažem Vipotnikom tudi »zagrešil« znamenitega Marksa z rdečim šalom na kolesu (100 uradnih plakatov simpozija ob stoletnici Marksove smrti), ki je bil nato še dolga leta uradni plakat Slovenskega mladinskega gledališča iz Ljubljane in je požel svetovno slavo.

Že ta kratka in pregledna, povsem subjektivna samoumestitev v čas osemdesetih kaže na veliko družbeno dinamiko in intenzivnost tistega časa; z današnjega zornega kota morda celo nepredstavljivo, v vsakem primeru pa dovolj močno, da si upam trditi, da so osemdeseta razvila takšen potencial socialnosti in kulturnih inovacij, da je takrat živela v Sloveniji že tako pluralna in ozaveščena politična kultura, kakršne si danes lahko samo želimo. Zame je bil to čas »konca zgodovine«, saj sem z veliko osebne grenkobe mislil, da mi (kot angažiranemu posamezniku) v novih časih ne bo več kaj početi, saj je nastopil čas reda, pravil, individualne svobode, političnega pluralizma in demokracije.

Zmota je bila velika. Kmalu sem spoznal, da življenje v »demokraciji« postsocialistične Slovenije, Evrope in sveta še zdaleč ni tako nekonfliktno, neprotislovno ter prijazno, kot se mi je dozdevalo ob nastanku naše nacionalne države. S pogledom »vstajniškega politika«, ko sem hote ali nehotе pritegnjen v iskanja odgovorov, kako s pomočjo političnega sistema in organizacije družbenih podsistemov preseči trenutni socialno-kulturno-gospodarsko-finančno-moralni krč, v primežu katerega smo se znašli skupaj z velikim delom sveta, ne morem mimo osemdesetih. In na primer svojega prispevka v knjigi *Boj za oblast*, kjer sem skušal premisliti organizacijo političnega pluralizma v demokraciji. Kot sem tam zapisal, da je edina prihodnost ZSMS, da se samorazpusti in se transformira v najširšo fronto različnih organizacij in gibanj (imenoval sem jo »Alternativae«), bi danes v času vseplošnega skepticizma in nezaupanja v politični sistem zahodne in slovenske demokracije lahko začeli oblikovati nove »Alternativae« kot ljudske fronte različnih vstajniških, civilnodružbenih in političnih skupin ter posameznikov, ki jim je mar solidaren, nekoruptiven, na enakosti, bratstvu in svobodi posameznikov temelječ svet in Slovenija. *Osemdeseta se ponujajo, da jih razumemo in se z njihovo pomočjo vrnemo v sedanost, da bi lahko nadaljevali v prihodnost.*

Slovenska civilna družba se je lani končno zbudila iz globokega spanca, v katerega se je pahnila na začetku devetdesetih let preteklega stoletja misleč, da je družbeni in politični boj s samostojno državo Slovenijo končan. Dvignila je glas prosti razkroju socialne in pravne države, sistemski korupciji v slovenski politiki in gospodarstvu ter zahtevala soudeležbo pri političnih in gospodarskih procesih, bolj radikalni pa pozivajo k spremembi političnega in gospodarskega sistema. Marsikateri izpostavljeni problemi in anomalije v družbi, politiki in gospodarstvu spominjajo na osemdeseta leta 20. stoletja. Nekateri kulturni, družbeni in politični akterji tedanjega časa pravijo, da doživljajo *déjà vu*. Na začetku osemdesetih so se nekateri že zavedali, da takšna Jugoslavija v primežu stabilizacijskih ukrepov (danes jim pravimo varčevalni ukrepi) in etničnih trenj ne more obstati, ter je bilo le vprašanje časa, kdaj bo država razpadla. Leta 1983 je študentski časopis Tribuna (let. 33, št. 4) na prvi in zadnji strani objavil osmrtnico skupne države SFRJ. Afera JBTZ leta 1988 je bila le še epilog zgodbe o razpadu in ne začetek, kot se vse od devetdesetih let dalje manipulira v medijih in na vedno bolj fašistoidni desnici. Danes se dobro zavedamo, da takšen globalni kapitalistični sistem neodgovornega izčrpavanja naravnih virov, živali in ljudi ter zaslužnjevanja delovne sile na podlagi (večinoma virtualnega) dolga ne more in ne sme obstati ter je le vprašanje časa, kdaj bo prišlo do, zelo verjetno, nasilnega preobrata.

V Sloveniji se osemdeseta leta predstavljajo kot turbulentno desetletje družbenih, političnih in gospodarskih sprememb ter alternativnih umetniških praks. Vendar se opisi in interpretacije dogajanj tako v političnem, družbenem in kulturnem smislu osredotočajo na prestolnico. Ta tematska številka Dialogov je posvečena različnim ustvarjalnim praksam in prostoru osemdesetih let 20. stoletja v Mariboru. Ideja o tematskem sklopu se je porodila na začetku raziskave in priprav razstave o alternativnih vizualnih praksah tega obdobja, saj je s prihodom postmodernizma težko ločiti likovno oziroma vizualno prakso od vplivov ali direktnih intervencij gledališke, glasbene, literarne in filmske umetnosti pri ustvarjanju različnih umetniških dogodkov, instalacij, intervencij v javni prostor in performansih. Po drugi strani umetniške, podkulturne ali družbene prakse tega obdobja v Mariboru še niso bile celoviteje obravnavane ali vsaj ne zbrane na enem mestu. Zagristi v kislno jabolko, kot je raziskavo označil marsikateri sogovornik, je bila predvsem želja aktualizirati nastajajočo dediščino o alternativnih vizualnih praksah v kontekstu današnjega družbenega nezadovolj-

stva in raziskati pomen neprofitne ter alternativne ustvarjalne produkcije za kulturni in urbani razvoj mesta. Marsikateri problemi in težave v mestu, ki so se porajali v osemdesetih letih, so tu še danes, kar kaže na to, da so bili le pometeni pod preprogo in v evforiji osamosvojitve pozabljeni. Problemi avtonomne nevladne kulturne produkcije so danes še kako pereči, lokalne oblasti in osrednji mediji danes enako ignorirajo različne kulturne in družbene alternative kot nekoč. Če so bile različne alternativne ustvarjalne prakse nekoč ideološko sporne za politične veljake, so danes kapitalsko nezanimive, saj ne prinesejo profita. Finančna in infrastrukturna podhranjenost kulturnih institucij, predvsem pa razstaviščnih in muzejskih institucij ter nevladnih organizacij, priča o tem, da mesto nima izdelane razvojne vizije postindustrijskega mesta v 21. stoletju. Še huje, v diskurzu nabiranja političnih točk se tako državne/občinske kot nevladne institucije prikazuje kot potratne in neefektivne parazite na državnem proračunu. Namerno se ignorira njihov nematerialni in dolgotrajni učinek na skupnost in mesto v kontekstu (brezplačnega) dostopa do kulturnih dobrin, izobraževanja, kritičnega mišljenja ter možnosti ustvarjalnega in osebnega razvoja posameznikov vseh starosti in s tem celotne družbe.

Zbrana besedila pokažejo, da so se v mestu in bližnji okolici na področju različnih umetniških zvrsti razvijale zelo zanimive alternativne ustvarjalne prakse, nekatere bolj radikalne, druge manj, vsekakor pa vse zelo pomembne za nadaljnji kulturni razvoj mesta v devetdesetih. Tematska številka se prične s pogovorom z Meto Gabršek Prosenec, nekdanjo voditeljico Razstavnega salona Rotovž in pozneje direktorico Umetnostne galerije Maribor, ki ga je pripravila Breda Kolar Sluga. V središču pogovora je pomen in domet trienala *Ekologija in umetnost*, ki je imel ob ustanovitvi leta 1980 politično podporo, vsebinsko in formalno pa je v mariborski prostor prinesel veliko novosti na področju vizualne umetnosti in kuratorskih praks. Vendar se je prireditev kmalu pokazala za politično nekorektno in se kljub sedmim uspešnim ponovitvam, ki so odmevale doma in tujini, ni uvrstila med redne umetniške dogodke v mestu s stabilno finančno podporo. Tone Partljič očrta kulturno in družbeno klimo v Mariboru skozi optiko delovanja prijateljske pisateljske peterice (Brvar, Forstnerič, Jančar, Kramberger, Partljič) in programske ter vodstvene krize v SNG Maribor, pomena mesta pri razpadu skupne države pa se dotakne s skupščino Zveze pisateljev Jugoslavije leta 1986, ki je dvignila veliko prahu in vplivala na nadaljnje srbske hegemonistične in nacionalistične težnje. Vili Ravnjak predstavi Dramski studio in alternativna gledališka gibanja v Mariboru. Dramski studio je bil izobraževalna in umetniška institucija mariborskih dijakov in študentov, ki je vplival na nastanek prvih dveh alternativnih mariborskih gledaliških skupin ob koncu osemdesetih in na začetku devetdesetih ter spodbudil večje zanimanje mladih za gledališče. Ravnjak piše, »da so najplodnejša obdobja gledališke umetnosti takrat, ko se 'diktatura preobraža v demokracijo', ko gledališča postanejo poskusni

(laboratorijski) prostor družbe, kjer se 'premikajo in preizkušajo meje svobode'. In prav to je ena temeljnih značilnosti gledališča osemdesetih let.« O zaprtem in omejenem mariborskem kulturnem prostoru priča nestrinjanje Slovenskega mladinskega gledališča (SMG) s konceptom takratnega Borštnikovega srečanja, ki ga je zato bojkotiralo. Ivan Lorenčič piše o iznajdljivost kolektiva in dijakov II. gimnazije ter ansambla SMG, ki so Mariborčanom omogočali, da so na festivalu pet pomladi po vrsti videli letni repertoar tega gledališča. Šola je bila alternativni prostor predstavljanja ne le za SMG, temveč tudi za gledališče Glej in druga mednarodna gledališka gostovanja, jazz večere Braneta Rončela ali prvi koncert skupine Lačni Franz leta 1979. Inicijativnost in inovativnost vodstva šole in dijakov je v mesto prinesla svež in drugačen kulturni program ob sicer dokaj konservativni ponudbi. Jože Kos Grabar ml. strnjeno predstavi sicer pogojno poimenovano 'alternativno sceno', ki zanj pomeni »zbir raznolikih mladinskih, novatorskih in/ali svojevrstnih (sub)urbanih kultur in subkultur, ki so bile javno navzoče in na različne načine družbeno radikalneje delujoče v Mariboru in njegovi okolici.« Predstavi alternativne prakse ustvarjanja v glasbeni, vizualni umetnosti, leposlovju ter alternativno delovanje na področju založništva, medijske krajine in družbeno-političnega angažmaja. Rajko Muršič skozi prizmo delovanja različnih akterjev, glasbenikov in glasbenih skupin opiše delovanje 'alternativne scene' v Mariboru in okolici ter izpostavi pomen ustvarjanja in povezovanja različnih posameznikov in skupin s podobnimi interesi za urbani utrip mesta. Avtor meni, da blokovska naselja in strnjenost zgradb še ni mesto. »Maribor je tam, kjer daje videz mesta, pravzaprav vas. ... Toda tam, kjer nihče ne vidi mesta, v njegovem podzemlju, na njegovem obrobju, na najbolj marginalnih točkah, se goji prava meščanska kultura.« Meta Kordiš v zadnjem članku tematske številke fragmentarno oriše različne vizualne alternativne prakse lokalnih ustvarjalcev, ki so predstavljene na razstavi *Mi, vi, oni. Fragmenti alternativnih praks osemdesetih v Mariboru* (5. 11. 2013 – 9. 2. 2014) v Umetnostni galeriji Maribor. Za njih je značilna uporaba novih tehnologij, kopije (kseroks), fragmentiranje likovnega izraza in njegovo širjenje v prostor v obliki instalacij ali performansov. To so elementi postmodernističnih iskanj in tudi del alternativne kreativne produkcije. Posamezni ustvarjalci so delovali na različnih področjih kot oblikovalci, slikarji, glasbeniki, iniciatorji, literati, fotografi, snemalci, performerji, organizatorji.

Tematska številka je na začetku želela pokriti čim širši spekter ustvarjalnih praks in prostorov. Žal pa smo odvisni od človeškega faktorja, zato ne bomo prebrali, kaj se je dogajalo v Kinu gledališču, kjer so prikazovali evropske umetniške filme in je bil nekakšen predhodnik današnjega mestnega kina Udarnik; kakšen pomen in ostrino je imel študentski časopis Katedra; kako je Prva gimnazija z razstaviščem Avlo in gledališkim angažmajem dijakov (npr. Tespisov voz Tomaža Pandurja) popestrila kulturno dogajanje v mestu in odpirala nove možnosti in prostore ustvarjalne

produkcije in prikazovanja; ter literarne analize fanzinskega tiska (proze in poezije).

Upam, da bosta razstava *Mi, vi, oni* in ta tematska številka vsaj delno zapolnili praznino, ki zeva nad zamolčano in pozabljeno preteklostjo ter ponovno odprli in nadaljevali začetni dialog iz osemdesetih let o viziji razvoja mesta Maribor.

Uvodnik končujem s pronicljivimi besedami Rajka Muršiča: »V mestu, ki se je ponašalo z uspešno industrializacijo in je še danes v krču deindustrializacije, predvsem nihče ne sme molčati. To je mesto, v katerem bi moralo ves čas ropotati, ne le na protestih, ko imajo ljudje res vsega dovolj. In prav v tem vidim bistvo tistega, kar povezuje osemdeseta in dvatisočdeseta: enaka kriza, enaka stabilizacija, enako izgubljanje delovnih mest, enak obup in enaka tišina tistih, ki naj bi ropotali. Na drugi strani pa je izjemna trma osamelcev, ki jih nihče ne jemlje resno.«

Meta Gabršek Prosenc:

»Največja pomanjkljivost tega mesta je strah pred elito.«

Meta Gabršek Prosenc je diplomirana umetnostna zgodovinarica in sociologinja, ki je večino svoje poklicne poti preživela v Umetnostni galeriji Maribor, najprej kot kustodinja, med leti 1993 in 2007 pa kot direktorica. V osemdesetih je zelo uspešno vodila takrat samostojno ustanovo Razstavni salon Rotovž (danes del UGM).

Je ugledna poznavalka umetnosti 20. stoletja in sodobne umetnosti ter avtorica številnih kritik in strokovnih besedil, s katerimi je pomembno prispevala k raziskovanju, vrednotenju in promoviranju slovenske likovne umetnosti. Njena bogata bibliografija zajema številne kakovostne razstave in likovne projekte, med katerimi se vrstijo tudi retrospektive Lajčija Pandurja, Franja Stiplovska, Otona Polaka, Rudolfa Kotnika, Maksa Kavčiča, Jana Oeltjena, Ludvika Vrečiča, Viktorja Gojkoviča, obsežna tematska raziskava in razstava *Ekspresionizem in nova stvarnost na Slovenskem* ter mednarodni triennale *Ekologija in umetnost*, ki ga je ustanovila ter vsebinsko in organizacijsko usmerjala vse od ustanovitve leta 1980 naprej. Je članica Mednarodnega združenja umetnostnih kritikov AICA in prejemnica najprestižnejše nagrade na področju muzejske stroke Valvasorjeve nagrade za življenjsko delo.

Ta številka Dialogov je posvečena osemdesetim, predvsem alternativnim praksam in subkulturi, če lahko te izraze uporabljamo za dogajanje v Mariboru. Kaj pa če pogledamo nekoliko širše: kaj so sploh bila osemdeseta v svetu, politiki, življenju, modi ...

Če bi hotela svoje spomine urediti po desetletjih, bi osemdeseta izstopala kot tisto obdobje, ko sem resnično polno zaživela v svojem poklicu. Za menoj je bilo mučno prilagajanje »rojene« močvirnice precej lokalpatriotski nenaklonjenosti Maribora do vsega in vsakogar, ki je prišel iz Ljubljane. Odhod iz Umetnostne galerije Maribor, mojega prvega delovnega mesta, v Razstavni salon Rotovž, predvsem pa otvoritev razstavnega prostora na takratnem Trgu Borisa Kraigherja (danes Trgu Leona Štuklja) mi je odprl nove možnosti.

V Sloveniji je bilo to desetletje »prehoda«, prehoda med precej rigidnimi sedemdesetimi, ko je bila prevlada priznanih institucij in osebnosti na področju umetnosti zelo močna, k večji sproščenosti, uveljavljanju novih galerij in razstavišč izven centra republike, formiranju tudi v tujini prepoznavnih umetniških skupin, razcvetu številnih bienalnih prireditev in seveda rojevanju civilne družbe kot nove politične moči.

V tem, lahko bi rekla brbotajočem vzdušju, sem postala vodja novega Razstavnega salona Rotovž, ki mu je bilo potrebno vdihniti dušo, izkoristiti njegovo izredno lokacijo v samem centru mesta. Zdelo se je, da imam povsem proste roke.



Triennale *Ekologija in umetnost*, tiskovna konferenca, 1984 (arhiv UGM)

Istočasno z novimi razstavnimi prostori se je rodil tudi triennale *Ekologija in umetnost*, sprva politično podprt, a se je prireditve kmalu izkazala za politično nekorektno in tako kljub sedmim uspešnim ponovitvam ni dočakala uvrstitve med redne umetniške dogodke v mestu. Odnos takratne mariborske kulturne skupnosti natančno okarakterizirajo stavki Irine Subotić, selektorice iz Beograda, ki je ob drugi ponovitvi Trienala leta 1984 zapisala: »Sodeč po prvih reakcijah je bilo zanimanje velikansko, radovednost nezadržna, čeprav je bilo – po pričakovanjih – slišati tudi negativne komentarje, ker je veliko število dogajanj preseгло okvire običajnih, mirnih, purgerskih manifestacij. Take so bile akcije, ki so bile vse pripravljene v duhu ironije, mogoče tudi cinizma, ki ni daleč od umetniške razlage načinov, na katere se rešujejo ekološki problemi.«

V osemdesetih sem se pričela intenzivneje ukvarjati tudi s pisanjem, postala sem članica izdajateljskega sveta in uredništva *Sinteze*, takrat najkvalitetnejše revije za likovno kulturo v Jugoslaviji ter članica AICA, mednarodne zveze likovnih kritikov – oboje mi je prineslo številna poznanstva in odpiralo vrata pri oblikovanju programa Razstavnega prostora Rotovž.

Moja osemdeseta so se začela z Rotovžem in s Trienalom ter se iztekla v zadnjih mesecih 1990, ko sem bila kot štipendistka Goethejevega inštituta v Nemčiji in prejemale od doma navdušena pisma, naj se vendarle vrnem do vseslovenskega plebiscita.

Umetnost v mednarodnem prostoru: beneški bienale, kasselska Dokumenta ... koliko je dogajanje tam vplivalo na naš prostor?

Leta 1980 je takrat vodilni italijanski kritik Achille Bonito Oliva v okviru 39. beneškega bienala pripravil razstavo mlajše likovne generacije, imenovano Aperto 80. S svojim izborom je inavguriral mladega evropskega umetnika, ki naj bi neovirano zajemal iz zgodovine in jezika preteklosti. Svoboden naj bi bil preplet figurativnosti in abstrakcije, ornamentalnosti in narativnosti. Istega leta je izšlo njegovo delo o transavantgardi, kjer med drugim piše tudi o spremembi vloge umetnostnega kritika, ta naj ne bi bil več le moderator med umetnikom in publiko, delovati mora kot »lovec«, kot tisti, ki prepozna in usmerja umetnika. Achille Bonito Oliva je tako med prvimi, ki da umetnostnemu kritiku danes uveljavljeno vlogo »vsemogočnega« kuratorja. Med organizatorji istega bienala, po mnenju kritike kvalitetnega in prelomnega, je bil tudi Harald Szeemann, snovalec druge največje likovne prireditve v Evropi, kasselske Documente. Pogledi obeh karizmatičnih kuratorjev se seveda niso povsem skladali, saj je bil Harald Szeemann manj naklonjen ideološki razbremenjenosti mlade umetnosti osemdesetih let in je pogrešal »revolucionarnost«, prevladujočo smer, ki bi želela, če že ne zamenjala svet. Vendar je moral upoštevati prepletenost progresivnega in konservativnega v umetnosti. Oliva in Szeemann sta odločilno vplivala na evropsko likovno umetnost osemdesetih let. Predvsem italijanska transavantgarda je preko takrat izredne zagnanosti Obalnih galerij in njihovega strokovnega vodje Andreja Medveda močno vplivala na mlajšo generacijo slovenskih likovnikov. Zdi se, da so se z užitek vrnili k sliki, se prepustili skoraj orgiastični barvitosti, brisali meje med sliko in kipom, med telesom slike in telesom avtorja. Do preobrata je prišlo tudi v opusih slovenskih avtorjev takratne srednje generacije; Janez Bernik se je vrnil k ekspresivni figuraliki in pričel slikati povsem osebno življenjsko zgodbo. Zmago Jeraj se je oddaljil od monokromnosti in popartistično poenostavljene risbe, se preusmeril v lahkotnost in duhovitost »Risb kar tako«, kasneje pa v žarečo barvitost in voajersko obarvane zgodbe slovenskega malega vsakdana.

Sredina osemdesetih let je pustila za sabo fazo drastičnega preobrata nove slike, transavantgarde, nasilnega slikarstva in druge inovacije z začetka desetletja. Nastala je drugačna zavest o sprejemanju sedanjih ali preteklih umetniških pojavov. Vse manj je bilo »stila« in vse več povsem osebnih avtorskih poetik. Ker »za sliko in zunaj nje obstaja cel univerzum, neskončno področje svobode«, kot je zapisal hrvaški likovni kritik Želimir Košćević, je razumljivo, da na robu vrnitve k sliki ponovno odkrijemo konceptualistične strukture. Nagnjenost umetnikov, da svoje »slike« realizirajo kot velikanške instalacije, sestavljene iz kombinacije najrazličnejših predmetnih fragmentov in najdenih objektov, pa tudi iz lastnih slik, priča, da so bila konceptualistična izhodišča že vgrajena v estetiko 20. stoletja.

V Sloveniji je vodilno vlogo imela Moderna galerija, nekaj prodornih posameznikov pa je delovalo tudi iz drugih centrov ...?

V osemdesetih je bil ob Ljubljani gotovo najpomembnejši center likovne dejavnosti primorski prostor z Obalnimi galerijami in že omenjenim Andrejem Medvedom. Priprava razstav umetnikov, ki so izhajali iz t. i. »novega« sliкарstva, vzporedno iskanje povezav s prvaki slovenske likovne umetnosti prve polovice 20. stoletja, kot sta bila Stupica in Pregelj, organizacija razstav uglednih umetnikov iz tujine ter ne nazadnje Piranski dnevi posvečeni domači in širši evropski arhitekturi, vse to je v tem času spremenilo Obalne galerije v pravo meko slovenskih strokovnjakov in ljubiteljev umetnosti.

V Ljubljani pa je kot protiutež Moderni galeriji pričela delovati Galerija ŠKUC, v tem času najpomembnejši prostor radikalnih umetnostnih raziskav. Tretji pol so predstavljale prve privatne galerije, med njimi predvsem Equrna, ki je bila ustanovljena leta 1982 kot interesno združenje, od leta 1984 pa deluje v prostorih na Gregorčičevi 3. Poleg prodaje umetniških del je bila njena pionirska vloga predstavljanje slovenskih avtorjev na prestižnih mednarodnih likovnih sejmih. Equrni so kasneje sledile številne privatne galerije po vsej Sloveniji in odigrale vmesno vlogo med institucijami in neinstitutionalno dejavnostjo posameznih bolj ali manj umetnostno radikalnih skupin.

Čeprav je njena aktivnost izzvenela že v prvi polovici osemdesetih let, je pomembno vlogo v širitvi likovnih obzorij slovenske ustvarjalne scene odigrala Grupa Junij. Njeni ustanovitelji, tudi člana DLUM-a Viktor Gojkovič in Peter Vernik, so pričeli kot ekspresivni figuraliki s konceptualističnimi primesmi, kasneje pa, ko jim je uspelo pritegniti številne avtorje iz mednarodnega prostora, so nadaljevali v duhu novega konstruktivizma. Pomembna je bila zamenjava klasičnih medijev s fotografijo in njenimi številnimi modifikacijami, vpeljava performansa ter posegov v urbani prostor ali krajino. To je bil tudi čas, ko so slovenske regionalne galerije sodobne umetnosti po vzoru številnih tematskih razstav v evropskih prestolnicah, pričele graditi svojo prepoznavnost z ambicioznimi likovnimi projekti. Galerija Slovenj Gradec danes Koroška galerija likovnih umetnosti je sredi osemdesetih let organizirala mednarodno razstavo »Mir, humanost in prijateljstvo med narodi« pod pokroviteljstvom Združenih narodov. Prav ta razstava je začetek vsebinskega profiliranja galerije, za katero je značilen poudarek na angažirano-likovnih praksah in oblikovanju mednarodne likovne zbirke.

V Murski Soboti so ob trienalu Panonnia, ki povezuje Slovenijo z Avstrijo in Madžarsko, poiskali izhodišče za nov likovni projekt v tradiciji domačega lončarstva in zasnovali Bienale, danes Triennale male plastike. Ta je doživel podoben razvoj kot mariborska Ekologija in umetnost, torej od panoramskega vsejugoslovanskega pregleda do tematskih, selektivno profiliranih razstav z mednarodno udeležbo.

Omeniti pa moram tudi Razstavni salon Rotovž, ki si je, ne le s trienalom Ekologija in likovna umetnost, temveč z razstavno politiko, odprto za vse

kvalitetno, kar se je takrat dogajalo doma in v tujini, pridobil ugleden položaj enega izmed pomembnejših slovenskih promotorjev sodobne likovne tvornosti.

Bili ste kustosinja v Umetnostni galeriji Maribor, tudi kustosinja in vodja Razstavnega salona Rotovž, sodelovali ste skoraj z vsemi umetniki. Kdo je bil ključen za mariborski prostor, ali bi koga izpostavili? Ali sta obstajali stara in mlada generacija?

V Umetnostni galeriji Maribor sem začela kot kustosinja pedagoginja, kar zame ni bila pretirano težka naloga, saj je bilo moje prvo delovno mesto profesura na Poljanski gimnaziji v Ljubljani. Seveda pa takrat kustos pedagog ni imel toliko in tako različnih nalog, kot jih ima danes v galerijah in muzejih. Tako sem ob vodstvih pripravljala tudi večje razstave. Glede na strogo hierarhijo funkcij v UGM sem bila sprva bolj opazovalec kot akter na mariborski kulturni sceni. Vseeno sem tudi na svoji koži občutila mučna trenja med mariborskimi umetniškimi in znanstvenimi institucijami ter politiko.

Ko sem dobila delovno mesto kustosa v Razstavnem salonu Rotovž, ki je bil tedaj del Zveze kulturnih organizacij, se je moj horizont razširil, počasi so se mi odpirala vrata v ateljeje in možnosti sodelovanja z živo mariborsko likovno sceno. Imela sem srečo, da sem kljub občasnim nesporazumom z vodilnimi člani DLUM-a, ki so imeli nekakšen patronat nad Rotovžem, vzpostavila pozitiven odnos z mariborskimi likovnimi ustvarjalci. Takrat se je ob širše priznanih avtorjih starejše generacije in generacije srednjih let (O. Polak, S. Tihec, R. Kotnik in Z. Jeraj) formirala skupina umetnikov, ki so diplomirali na začetku osemdesetih in so sprva vsi iskali svojo likovno govorico med postulati novega slikarstva in skulpture. Most med obema generacijama, med katerima ni bilo večjih trenj, je predstavljalo delo Rudolfa Kotnika, srednješolskega profesorja likovnega pouka, ki je poučeval Jožeta Šubica, Stojana Graufa, morda še koga, hkrati pa imel s tako imenovano razdrto sliko in kasneje sliko, ki prehaja v plastičen objekt, velik vpliv na mariborsko generacijo osemdesetih.

Vzporednico razgibani, z avtorsko poetiko opredeljeni likovni tvornosti je predstavljal nov gledališki fenomen v Mariboru. Tespisov voz Tomaža Pandurja je začel uprizarjati svoje z ekspresijo nabite predstave po tekstih Jančarja, Gruma, Kafke v kleti Umetnostne galerije Maribor, prostoru, kjer je danes klub Satchmo.

Točno leta 1980 je odprt nov razstavni prostor, Razstavni salon Rotovž na takratnem Trgu Borisa Kraigherja (sedaj Trg Leona Štuklja), kot ste povedali v nekem intervjuju, z najsodobnejšo opremo v mestu, vendar ambiciozna ideja o galeriji GAMA ni bila uresničena. Kakšne so bile vaše želje?

Želja mariborskih likovnikov, da bi mesto dobilo nove, primerno opremljene prostore za razstave sodobne umetnosti, izvira še iz šestdesetih let, ko so člani takratnega mariborskega pododbora Društva slovenskih likovnih umetnikov in nekateri arhitekti (predvsem pokojni Mirko Zdovc) pričeli z akcijo za novo galerijo. Pripravili so celo dražbo svojih del in tako zbrali prvi denar za novogradnjo. Ta je dolgo časa čakal naložen v banki, dokler ni bil končno porabljen za pohištvo v upravnem delu novega razstavnega prostora. Seveda ta novogradnja v okviru stavbe nekdanje Time še zdaleč ni ustrezala željam in predstavam o sodobni galeriji. V bistvu je bila sprva namenjena prodaji in manjšim razstavam. Ker Umetnostna galerija Maribor ni mogla slediti vsem zahtevam po prezentaciji sodobne domače in tuje likovne tvornosti, smo se pač zadovoljili s prostorom, katerega kvaliteta je bila predvsem lokacija. Moja izjava o najsodobnejši opremi v mestu, ki je bila v dobesednem smislu upravičena, pa je kmalu zgubila svojo kredibilnost. Prenizek strop, komplicirana in nefunkcionalna razsvetljava, kotni prostori v pritličju, ki jih je bilo težko integrirati v zaključeno razstavno zgodbo, občutljiv tapison, premalo električnih priključkov ... Tudi načrti, da bi na ploščadi nad kletnim prostorom postavili stalno kiparsko zbirko, kar je predlagal Slavko Tihec, so padli v vodo. Kljub vsemu je prostor, morda zaradi množične inavguracije ob odprtju prvega trienala Ekologija in umetnost zaživel in ostal do integracije z Umetnostno galerijo odprto prizorišče za umetnost v najširšem pomenu besede. Počasi smo se navadili tudi na nelogičnost uporabe imena razstavišča na Rotovškem trgu, kar je sprva povzročalo veliko zmede med obiskovalci. Greh imena GAMA: GALERIJA MARIBOR je bil v tem, da Maribor pač ne sme imeti dveh galerij in da je nov prostor lahko le razstavišče.



Jože Šubic, projekt *Na kateri strani bo sončni vzhod*, Triennale Ekologija in umetnost, 1984 (arhiv UGM)

Gotovo največja kulturna manifestacija Kultura in ekologija je bila najprej očitno tudi politično spodbujena; kmalu je prerasla v največjo manifestacijo na področju sodobne umetnosti v Mariboru. Kakšni so bili njeni začetki, zakaj ekologija?

V značilno zeleno obarvanem katalogu prvega Trienala predsednik pripravljalnega odbora EKO 80, takratni prvi mož mariborske politične oblasti, zapiše, da je bil novi Rotovž zgrajen s finančnimi sredstvi, ki so jih s samoupravnim sporazumom prispevale temeljne in druge organizacije Občine Maribor. Te so finančno podprle tudi obe prireditvi: razstavo in strokovno posvetovanje Ekologija – kultura v organizaciji Univerze Maribor. Tako je povsem razumljivo, da je bil projekt sprva izrazito političen, vendar v dosti bolj pozitivnem smislu, kot bi pričakovali.

Delovne organizacije so takrat imele svoje kulturne animatorje, ki so dejansko prispevali, da je z »Ekologijo« zaživelo vse mesto, ne le intelektualna elita. Pozitivno vez med političnimi strukturami in nami, strokovnimi oblikovalci prireditve, je v veliki meri vzpostavil Slavko Tihec, ki je bil že takrat priznано ime v slovenskem kulturnem prostoru in tudi član UO za izgradnjo novega razstavišča. Naša sreča je bilo dejstvo, da ekološke teme niso bile le izključno političen problem, temveč da je vse več avtorjev poizkušalo s pomočjo umetniške metafore opozarjati na agresivnost zahodne civilizacije. Tako smo z odprtimi rokami sprejeli sicer politično inavgurirano temo. Če so politiki in znanstveniki dobro vedeli, o čem naj govorijo na strokovnem posvetovanju v takratnem Domu družbenih organizacij, pa je bil pred nami trši oreh: kako se lotiti problema, da ne bo razstava le zbir podob na temo divjih odlagaljšč smeti in podobno. Žal se nam je ob prvi postavitvi vsaj deloma zgodilo prav to.

Iz današnje perspektive vidim dvojje pozitivnih dejstev, povezanih z dogajanjem ob otvoritvi novega Razstavnega salona Rotovž. Prvo je dejstvo, da je mariborska politična struktura znala prisluhniti potrebam razgibane likovne dejavnosti v mestu, čeprav se je vse skupaj ustavilo nekje na pol poti. Majhen, nefunkcionalen prostor sredi mesta gotovo ne more biti nadomestilo za sodobno galerijo likovnih umetnosti. Drugo dejstvo pa je sedem ponovitev Trienala, od katerih je vsaka prinesla drugačne, v devetdesetih tudi v širši Evropi in celo ZDA porojene umetniške reakcije na brezobzirno človeško uničevanje našega planeta.

Na prvi Ekologiji je sodelovalo 50 umetnikov iz celotne Jugoslavije, začrtan je bil republiški ključ. Zelo pestro komisijo je sicer zavezoval izbor kvalitetnih del, vendar je Trienale omogočil več slogovnih smeri. Slovenski selektor Zoran Kržišnik izbor še rešuje v okvirju klasičnih medijev večinoma z grafiko. Dosti bolj radikalno je zasnovana hrvaška selekcija. Ali ste bili zadovoljni z izborom?

Razumeti je treba, da smo morali nekako začeti, v bistvu iz nič, saj niti jaz niti kolegica Milojka Kline, ki je bila moja »soborka« pri tej nalogi, nisva

imeli takrat večjih možnosti, da bi si našli vzor v podobnih razstavah v tujini. Ker je bil projekt jugoslovanski, je bilo najbolj logično, da smo se na začetku odločili za republiški ključ in s selektorji iz vseh republik ter obeh avtonomnih pokrajin izbrali avtorje. Več kot petdeset, imeli smo na razpolago stari in novi Rotovž, jih v razmeroma majhno razstavno površino ne bi mogli kvalitetno umestiti. Pri izbiri selektorjev nam je pomagal Zoran Kržišnik, takrat brez dvoma prvo ime jugoslovanskega likovnega managementa. Po njegovi zaslugi smo sodelovali s samimi uveljavljenimi zgodovinarji umetnosti, kritiki, galeristi iz celotne Jugoslavije.

Propozicije Trienala so bile zelo ohlapne. Od selektorjev smo pričakovali, da poiščejo umetniška dela izbranih jugoslovanskih avtorjev, ki se v kakršnikoli obliki ukvarjajo s problemi človekovega okolja, ne glede na stil in smer ter medij, ki ga uporabljajo. Umetniki so se lahko svobodno odločali za način interpretacije dane teme, za tehniko in format eksponata. Edini kriterij je bil umetniška kvaliteta. Rezultat tega je bil panoramski značaj Trienala. To je bila njegova slabost in prednost hkrati. Slabost, ker se je kar nekaj selektorjev odločilo za »top« avtorje svojega področja ne glede na resnično pristno izraženo ekološko misel v njihovih delih. Kritik Franjo Marinković je v časopisu *Čovjek i prostor* duhovito zapisal: »razstavi ne bi mogli očitati večjih slabosti, razen tega, da so nekateri želeli skozi ekološka vrata spraviti »nešto poslednje što se nosi.« Prednost pristopa, za katerega smo se odločili, pa je bila v številnih možnostih, ki so se odpirale in naj bi napajale naslednje razstave ter predstavljale vitalnost Trienala. Kritike Trienala so bile bolj ali manj naklonjene, slovenske izrazito benevolentne, vsi pisci pa so pogrešali ostrejši spopad z ekološko problematiko in hvalili izbor hrvaškega selektorja Marjana Susovskega, predvsem nagra-



Trienale *Ekologija in umetnost*, organizatorji, 1980 (arhiv UGM)

jena projekta Centra za multimedijske raziskave Študentskega centra v Zagrebu ter načrt rekreacijske peš-poti Mire Halamber-Wenzler ter Antoanete Pasinović. Izstopala sta tudi avtorja iz Srbije s projektoma Solarne arhitekture. Zato ni čudno, da smo prav v teh okvirih našli temo za drugo ponovitev Ekologije in umetnosti.

Razstava je bila postavljena v obeh razstaviščih Rotovž (Rotovski trg in današnji Trg Leona Štuklja). Podelili ste tudi odkupne nagrade. S promocijo v želji po ozaveščanju o pomenu ekologije so se priključila tudi številna podjetja s članki v svojih glasilih, zdi se, kot da je celotno mesto živelo z ekologijo. Ali je bil obisk tudi tako pester?

Zaradi finančne zahtevnosti projekta je takratna mestna in državna politika resnično strnila vrste, hkrati pa je imela moč, da je pritegnila veliko število delovnih organizacij, ki so prispevale svoje storitve ali pa tudi finančna sredstva. Seveda je bilo potrebno delavcem razložiti, čemu triennale Ekologija in umetnost, ter jim omogočiti ogled razstave. Članki v glasilih delovnih organizacij, okrogla miza na univerzi, številne objave v dnevnem časopisu in ostalih medijih, želja mladine, da bi bila soudeležena pri nečem novem in ne nazadnje vključitev štirih mariborskih avtorjev v slovensko selekcijo (I. Dvoršak, M. Jelenc, Z. Jeraj, O. Polak), vse to je prispevalo k številni publiki vseh generacij in izobrazbe.

Razmeroma bogat proračun je omogočal tudi odkupne nagrade. Naša želja je bila, takrat smo še vedno upali, da se bo iz novega Rotovža razvila galerija sodobne umetnosti, oblikovati kvalitetno tematsko zbirko na jugoslovanskem, kasneje morda tudi mednarodnem nivoju. Žal je od te želje ostalo le nekaj del, ki so danes vključena v zbirko UGM. Kmalu se je namreč izkazalo, da za odkupne nagrade, torej nagrade v realni vrednosti umetniškega dela ni dovolj denarja. Na drugem Trienalu so bile ob premiji Mesta Maribor za kompleksno angažiranje na področju ekološke problematike, sicer še podeljene odkupne nagrade, a smo se morali z avtorji dogovoriti za druga, cenejša dela. Prišli smo do spoznanja, da za projekt, ki ni tekmovalnega značaja, nagrajevanje ni nujno, čeprav bi bilo dobrodošlo tako za razstavljalce kot za rast "ekološke" zbirke.

Druga ekologija z naslovom *Ecologia Urbana* leta 1984 vnese konceptualnost kot tudi mnoge druge izrazne novosti: performanse, video, konstrukcije, ambient, situacije, družbeno angažiranost ..., kako je reagirala publika in kako naš umetniški prostor?

Drugi Triennale je prinesel pomemben konceptualni preskok v želji, da bi kanaliziral osnovna ekološka sporočila proti iskanju možnih odgovorov na sorazmerno nove ekološke izzive. Osrednja tema prireditve naj bi opozorila na krizo sodobnega urbanega ambienta, v katerem se arhitektura sama

spreminja v osnaževalca urbanega okolja in postaja eden od največjih ekoloških problemov našega časa. Ekologija Urbana pod taktirko Marjana Susovskega je bila nosilna sekcija trienala EKO 84. Republiški ključ so ob nosilni temi nadomestile teme po izboru Zorana Kržišnika: Jugoslovanska grafika in ekologija, Ambienti, konstrukcije, projekti in objekti Đorđa Jovića, Akcije Berislava Valuška ter Papir: od narave in k njej Irine Subotić. Manjše število selektorjev, preciziranje tem in izbor umetnikov ne glede na ravnovesje zastopanosti posameznih republik, vse to je omogočilo, da smo na razstavi lahko videli vsebinsko angažirana in konceptualno jasna dela večine mlajših umetnikov, ki so se v tistem času uveljavljali na republiškem ter državnem nivoju. Sekcija Akcije Berislava Valuška pa je predvsem v štirih otvoritvenih dnevih spremenila mesto v razgibano likovno prizorišče. Višek zanimanja publike je doživela provokativna modna revija Davorja Klarića. Manekenke in manekeni so se v oblačilih iz PVC vrečk vzpenjali in spuščali po stopnicah Rotovža, ki vežejo pritlične prostore s kletnimi. Piko na i je pomenila prozornost teh oblačil in mikavnost deklet v njih. Ta nekoliko populistična gesta, v resnici ciničen odgovor na človeško obsedenost z zunanjim bliščem, je kvalitetno povezala ljudem všečno z močnim ekološkim sporočilom.

Ob najbolj opaženi in tudi pri kritiki hvaljeni sekciji Ekologija Urbana je izstopala sekcija Irine Subotić posvečena papirju. V sodelovanju s Palomo je v prostorih starega Rotovža selektorici uspelo ustvariti izreden, zaključen ambient, nekakšen hortus conclusus umetnin iz papirja, ki je v nasprotju z ostalimi selekcijami poudarjal pozitivno stran povezave človeka – umetnika in narave.

Če bi hotela narediti resumé prednosti in pomanjkljivosti druge ponovitve mariborskega Trienala na temo povezave med umetnostjo in ekologijo, moram kot prednosti poudariti opustitev republiškega ključa, širitev prireditve na prostore izven obeh Rotovžev (Šola za trgovinsko dejavnost, Umetnostna galerija, mestne površine) in raznoliko ter zelo dobro obiskano dogajanje v času štirih otvoritvenih dni. Zanimivejša od akademskih razprav na univerzi leta 1980 je bila tudi okrogla miza o problematiki ekologije v prostorih Birostroja, ki so se je udeležili predvsem udeleženci Trienala in selektorji z zanimivimi referati. Zaradi časovnih omejitev pa ni prišlo do plodnega dialoga in je tudi na tem področju ostalo veliko vprašanj brez odgovorov.

Žal pa je bilo še vedno vse preveč ilustrativnosti. Ob grafični sekciji je Liljana Domić v *Danas* skoraj preostro zapisala: "Vsak SF ilustrator ali stripar je znal tako temo izraziti bolje od kateregakoli jugoslovanskega grafika, zastopanega na tem trienalu." Pridružiti sem se morala tudi želji Irine Subotić, da naj bi bil trienale EKO kot permanentna prireditev producent umetnikom, ki bi prav za razstavo ustvarjali dela "z več angažiranosti in zaupanja, da se bodo njihove ideje mogoče vseeno nekega dne uresničile". Tu nastopi problem financiranja producentnega tipa spodbujanja

umetnikov pri njihovem ustvarjanju. Od Maribora in njegovih kulturno-političnih struktur tega ni bilo moč pričakovati. Navdušenje ob prvem Trienalu je splahnelo, saj je bila ravno bolj ali manj pohlevna in neproblematična ilustrativnost tisto, kar se je od prireditve pričakovalo.

Vendar pa so umetniki in dobršen del publike verjetno prav v kritičnosti, drznosti in angažiranosti, ki je danes ponovno zelo aktualna, že takrat videli smisel in navdih. Posebnost prvih selekcij je tudi redno vključevanje štajerskih/mariborskih umetnikov. Verjetno je zato vsaj med umetniki Trienale bil odlično sprejet. Ali ste opazili interakcijo, spodbudo Trienala k novostim v izražanju, konceptih pri domačih umetnikih?

Ko sem govorila o distanci mariborske politike do drugačnih vsebin Trienala, ki je imela posledice predvsem v pomanjkanju sredstev za njegovo realizacijo, bi morala poudariti, da je v nasprotju z nerazumevanjem mestne uprave, kaj pomeni ta projekt za Maribor, publika, predvsem mlada, Trienale spremljala vedno bolj množično in z navdušenjem. Za selektorje nam je uspelo pridobiti najboljše strokovnjake za sodobno umetnost v Jugoslaviji, ki so dobro poznali tudi slovensko sceno. Povsem brez »travm« smo opustili na začetku zahtevano kvoto slovenskih udeležencev. Pri tem je pomembno tudi, da med ustvarjalci, ki so jih selektorji vključili v svoje tematske izbore, niso bili le umetniki iz naše, štajerske regije temveč iz vse Slovenije. Pri vseh selekcijah in na vseh ponovitvah prireditve je bil priso-



Ira Zorko, intervencija na Kužnem znamenju, Trienale *Ekologija in umetnost*, 1988 (arhiv UGM)

ten preplet med etabliranimi umetniki in alternativci, kar je Trienalu omogočalo, da je nudil obiskovalcu vpogled v raznolikost dogajanja tako na prostorskem kot na časovnem nivoju. Berislav Valušek z Reke, v tistem času vrhunski kurator jugoslovanske sodobne likovne scene, je na drugo ponovitev Trienala v svojo selekcijo Akcije, znano po »plastični« modni reviji, povabil Miša Hochstätterja, ki ga kot pionirja mariborske alternativne scene srečamo tudi na razstavi *MI, VI, ONI*.

Mariborski trienale Ekologija in umetnost je imel veliko pomanjkljivost, to je skoraj štiriletni premor med eno in drugo prireditvijo, kar je bila seveda posledica finančnih in kadrovskih težav. Ti dolgi časovni intervali so povzročali, da je bilo vedno znova potrebno obujati duha Trienala, ki je začel počasi ugašati. Štiri leta so lahko prinesla celo zamenjavo generacije umetnikov ali vsaj njeno postopno zapuščanje mladostne alternative. Prav tako sta bila predvsem drugi in tretji Trienale v osemdesetih tista, ki sta prinesla v Maribor največ vspodbude in poguma. Časovna povezanost med dogajanjem v Betnavskem gozdu kot eni izmed osrednjih akcij mariborske neoavangardne scene in prostorskimi projekti v mestu, vključenimi na oba Trienala, gotovo ni naključje. Seveda bi lahko udeleženci teh akcij, ki so bili tudi vključeni v razstavo (Grauf, Marzidovšek, Pogačar, Šubic, Hochstätter) oporekali tej vzročni povezavi, ne mogli pa bi zanikati živosti, zanimivosti in odmevnosti Trienalnih razstav, ki so prepričevale morda z manj intelektualistične podlage, a več ustvarjalne radosti. Ravno ta ustvarjalna radost je bila tista, ki se je dotaknila tudi »domačih« umetnikov. Našli so potrditev svojih iskanj v možnostih, ki jih prinaša povezava različnih medijev, izstop iz uradnih galerijskih prostorov, skratka vstop v tako raznolika osemdeseta. Duha časa ni bilo več moč zanikati.

Osemdeseta se končajo s tretjim Trienalom. Danes nadvse perečo problematiko vode in poskusov njenega lastninjena je bilo slutiti že takrat. Drugi, tudi Tihec, pa so se teme lotili drugače. Ker gre za kvalitetna dela, je verjetno prav tovrstna odprtost prispevala k pestrosti Trienala, vendar pa bi glede koncepta razstave lahko tudi rekli, da je njeno stališče do angažiranosti nejasno. Kako gledate na to problematiko?

Lahko bi rekla, da je imel Trienale, posvečen vodi, v vsej njeni komaj dojemljivi razsežnosti objektivnih in simbolnih pomenov tri nivoje, ki so se med seboj dopolnjevali. Prvi je bil hommage konceptualizmu konca šestdesetih in sedemdesetih let. Ta se je v svojih akcijah, performansih, instalacijah ... nemalokrat posvečal elementu vode. Kot zapiše Ješa Denegri, je voda resnično ena od osnovnih sestavin človeškega življenja, materia prima, in prav tej prvinskosti je treba pripisati obilico različnih, nepričakovanih, na trenutke presenetljivo soznačnih pomenov. Denegrijevi prispevek je bil odličen. V katalogu je objavljen njegov teoretičen razmislek, ki nas



Mitja Visočnik, *Ekologija, energija, varčevanje*, Triennale Ekologija in umetnost, 1988 (arhiv UGM)

seznan s filozofskimi in celo bibličnimi izhodišči projektov, povezanih z vodo, in sicer ne le v Jugoslaviji, temveč opozori tudi na dela Bruca Naumana, Janisa Kounellisa, Dennisa Oppenheima in drugih. »Ker pa so ta umetniška dela z vodo že zaradi narave tega elementa trenutna in minljiva, ker gre predvsem za umetniške situacije, dogodke, akcije in le v redkih primerih za trajnejše umetniške predmete, jih je koristno imenovati in naštet, saj jih lahko na ta način obvarujemo pred nevarnostjo pozabe in ohranimo za umetniško kroniko in zgodovino tega časovnega obdobja«, so besede, ki so utemeljile smisel revivala konceptualizma sedemdesetih let. Trije »originalni« procesi in projekti Raše Todosijevića, realizirani za EKO 1988, ter dokumentacija, so dali pravo težo historičnemu delu Trienala.

Do neke mere historična poteza je bila tudi uvrstitev Tihčevih akvamobilov, čeprav imajo danes, prav zaradi svoje pionirske vloge pri radikalnem prestopu slovenskega kiparstva iz klasičnih izhodišč v neokonstruktivizem, to je od absolutnega k relativnemu pojmovanju kiparskega volumna pomen, ki ni vezan na čas njihovega nastanka. Ker je Slavko Tihec še živel, nam je lahko pomagal pri obnovi akvamobilov. Tako smo ponovno pokazali tisti del Tihčevega opusa, ki je opozoril tuje strokovnjake na inovativnost slovenskega kiparja. Doma so bila še vedno bolj cenjena njegova dela blizu slikarskemu informelu, predvsem njegovi materialni čutnosti. Pomembna pa je tudi časovna povezava z Denegrijevo selekcijo, saj se je Tihec z akvamobili ukvarjal od 1967. do 1973. leta.

Tretji nivo ponavlja že ustaljen princip selekcijskih izborov. Od posameznih selektorskih imen je ostal le še Zagrebčan Marjan Susovski, ki je prese- netil s širokim diapazonom svojega izbora, v katerega je poleg klasične sli- ke uvrstil fotografijo, instalacijo, video in videotrak. Zanimivo je, da je tudi Igor Zabel, ki je takrat poskrbel za slovensko selekcijo, brez zadrege soočal klasična slikarska dela, ki s svojim stoletja starim instrumentarijem v metaforičnem smislu govore o problemu, z instalacijo v urbanem prostoru ali pa konceptualnimi principi dela soustanovitelja OHO-ja. Morda je prav v tem ključni odgovor na pomisleke, ki so jih izražali predvsem teoretiki pravzaprav ob vseh ponovitvah Trienala.

Očitek o nedorečenem konceptu je v bistvu upravičen. Saj nismo dokončno »zakoličili« niti njegove formalne podobe, ki se je iz ponovitve v ponovitev spreminjala, niti nismo želeli postaviti političnega, socialnega, predvsem pa ekološkega angažmaja v njegovem dobesednem smislu za edini možni odgovor na problematiko, ki jo je Triennale odpiral.

Če se ozremo na celotno paletto razstav, bomo videli, da so vendarle prevladovala večmedijska s sodobnim svetom povezana dela. Hkrati pa moram poudariti, da nam je bilo vodilo predvsem odprtost in da je bila velikokrat kvalitetna klasična podoba bolj dobrodošla kot angažiranost za vsako ce- no. Katalogi nam pričajo, da nam je uspelo v Maribor pripeljati veliko šte- vilno izredno kvalitetnih ustvarjalcev, po osamosvojitvi tudi iz tujine.

Trk sodobnih umetniških praks s klasično sliko, kot je *Poplava* Zmaga Jeraja, ki na svoj, lahko bi rekli naturalističen način upodablja grozo popla- ve, zame pomeni odprt dialog med različnimi načini umetniškega izraza. Sobivanje teh različnih načinov, ki je danes edini možni umetniški »stil«, je postalo aktualno že po zatonu modernizma, torej osemdeseta niso nika- kršna izjema. Brbotanje najrazličnejših ustvarjalnih poetik tistega časa nam je dovolilo, da smo se izognili preveliki diktaturi angažiranosti in sterilnosti strogo omejevalnih konceptov.

Kako je Triennale vplival na razstavno politiko Razstavnega salona Rotovž?

Začelo se je zelo optimistično. V Maribor so prihajali umetniki in strokov- njaki iz vse Jugoslavije. Pričele so se tkati vezi, medsebojne želje po izme- njavi umetnikov in razstav. Kot članica slovenskega odbora AICA-e sem bi- la vabljen na vse velike medrepubliške prireditve. Z upanjem, da bomo dočakali širitev Rotovža in njegov status galerije, smo se, ali točneje, sva se z Milojko Kline posvetili vse zahtevnejšemu programu, s katerim sva želeli Mariboru predstaviti najboljše, kar se je v sočasni umetnosti dogajalo do- ma, v Sloveniji in v ostalih republikah, s pomočjo kulturnih inštitutov ter ambasad pa tudi v tujini. Kmalu smo postali eno najbolj živih razstavišč v Sloveniji in nam je uspevalo ob občinskih pridobivati tudi republiška sred- stva. Žal je bil problem v samoupravljanju, ki je zaradi le štirih zaposlenih

šepalo, začeli so padati očitki o elitizmu in končno bolj ali manj prisilna integracija z Umetnostno galerijo Maribor. Tako, da je bil že tretji Triennale izpeljan v okviru Umetnostne galerije in seveda pod novim vodstvom. Morala sem pokopati svoje ambicije o manjši, a ekskluzivni galeriji sodobne umetnosti. Razstavní salon Rotovž je počasi zgubljal svojo identiteto in tudi publiko. Vse več je bilo razstav, ki smo jih prevzeli od drugih slovenskih galerij in razstavišč, vse manj lastne produkcije.

V teh dneh poteka v Umetnosti galeriji Maribor razstava *Mi, Vi, Oni. Fragmenti alternativnih praks osemdesetih*. Razstava ponuja dela, ki so izrazito angažirana in kritična tako do uničevanja okolja kot tudi do političnega sistema. Inovativnost lahko vidimo tudi po medijski plati in v prostorih izrazne prezentacije, ki se od uradnega mainstreama in elitne umetnosti vrača med ljudi. Dogajanje je skoraj takoj tudi vplivalo na uradno, visoko umetnost, tudi vi ste sodelovali z večino likovnih umetnikov na razstavi. Ali je njihovo delovanje vplivalo tudi na razstavno politiko Razstavnega salona Rotovž in vaše kuratorske poglede in odločitve?

Najprej moram čestitati kustodinji in avtorici razstave *Mi, Vi, Oni* Meti Kordiš za pogumno odločitev in za odlično realizacijo razstave. Iz okruškov, ki vsak od njih nosi v sebi delček mariborske alternativne zgodbe, ji je uspelo sestaviti zaokroženo pripoved o osemdesetih. K preglednosti in čitljivosti razstave pripomore tudi smotrnost njene postavitve, zato

Meta Gabršek Prosenc:

»Morala sem pokopati svoje ambicije o manjši, a ekskluzivni galeriji sodobne umetnosti.«



veljajo moje čestitke tudi celotni ekipi Umetnostne galerije Maribor. Upam, da se bo našlo dovolj denarja tudi za katalog, saj je pomembno, da se zbrano na razstavi ne bi ponovno vrnilo v pozabo. Ob sprehodu skozi galerijske prostore so me z njenih sten nagovarjali znani obrazi, znane besede, morda že malce pozabljeni eksponati. Vendar je treba upoštevati, da je bila med takratno mariborsko alternativo in menoj precejšnja razlika v starosti in predvsem v načinu delovanja. Vzgojena v razmeroma konservativni usmeritvi ljubljanskega Oddelka za zgodovino umetnosti in vse od začetka zaposlena v instituciji sem na dogajanje vselej gledala nekako »cum grano salis«. Vedeti je tudi treba, da je Razstavni salon Rotovž že sredi osemdesetih zgubil svojo samostojnost in nisem imela več prostih rok. Vse to ne pomeni, da nisem spremljala dogajanja in se tudi družila z nekaterimi protagonisti mariborske alternative. Kar nekaj med njimi je bilo uspešno prisotnih na obeh scenah, ki jih omenjate. Mislim, da takrat vsaj v Mariboru ni bilo tako globokega prepada med alternativci in mainstreamom oziroma »visoko« umetnostjo. Oba nivoja sta se srečevala in med seboj oplajala tudi pri sprejemanju novih umetniških praks – kot so se mladi pričeli izražati z novimi mediji in zapuščati galerijske prostore, je tudi naš Triennale inkorporiral iste novosti in iste ustvarjalce.

Težko bi rekla, da je dogajanje v osemdesetih direktno vplivalo na moje kuratorsko delo. Vedno sem bila prepričana, da prvi udarni, še nedorečeni poskusi sodijo med alternativo, ki je nujna za vsak razvoj, a takoj ko doseže svoj cilj – vstop v institucijo, ni več alternativa. Zato sem izbirala, če sem imela to možnost, predvsem med tistimi posamezniki in skupinami, ki so mladostni žar znali preusmeriti v delo z umetniškim presežkom. Prepričana sem namreč, da ni cilj umetnosti dobesedna odslikava družbene problematike, temveč iskanje načina, kako dati tem temam širši pomen, ki bo razumljiv tudi jutri, tudi človeku, ki nikoli ni živel v času in prostoru nastanka umetnine.

Več prilike, da realiziram svoj kuratorski credo, sem dobila kasneje, kot direktorica Umetnostne galerija Maribor. Koliko sem uspela ne vem, vem pa, da sem pri delu uživala.

Osemdeseta se zdijo zelo podobna današnjemu času. Gospodarska in politična negotovost, zato tudi sorodni odzivi v javnosti in še pred tem v umetnosti. Zdi se, da govorimo še vedno o istem: stavke, novi prostori ... Ali bi se Maribor lahko česa naučil iz osemdesetih? Ali nam vedno zmanjka kritične mase, ki bi uspela dovolj dolgo podpirati smeje ideje? Samo predstavljamo si lahko, kako bi se pisala zgodovina, če bi celotno mesto dovolj dolgo stavkalo ob prvih zapiranjih velikih podjetij in kako bi delovalo mesto, ki bi že v osemdesetih imelo svojo novo galerijo?

Težko je sklepati na podlagi ugibanj. Kljub določenim paralelam med osemdesetimi in današnjim časom, predvsem v smislu gospodarske, delo-

ma pa tudi politične krize, ne smemo pozabiti na poosamosvojitveno obdobje, ko se je po eni strani sesedal industrijski Maribor, po drugi strani pa je pričelo oživljati neko drugo, bolj sproščeno, meščansko mesto. Sama sem jo doživljala zelo nazorno, saj sem prišla v Maribor v zgodnjih sedemdesetih in lahko opazovala, kako se Maribor vendarle otresa sivine, o kateri je bilo toliko govora. Pri delu ni bilo več čutiti direktnega političnega pritiska, mesto je pričelo, žal ne brez napak, počasi dobivati lepšo podobo in končno tudi nekaj pomembnih novogradenj, kot je Univerzitetna knjižnica, gledališče, Lutkovno gledališče. Če potegnemo primerjavo vse do danes, je tu še Štukljev trg, zgradba Medicinske fakultete ...

Z vse večjo gospodarsko krizo pa se je ponovno pokazala največja pomanjkljivost tega mesta – strah pred elito, strah pred tem, da bi prisluhnili ljudem, ki izstopajo iz povprečja. Nobena še tako množična in dolgotrajna stavka ne more uspeti brez osveščenega vodstva, brez vizije »kaj potem«. Za to pa so potrebni karizmatični ljudje, potrebna je ambicioznost in zavedanje o »kaj ter kdaj«. Seveda ta politična neozaveščenost ne velja le za Maribor, temveč za vso Slovenijo. Če pa se vrnem h kulturi, bi lahko rekla, da Maribor prednjači. Bolj nekonstruktivni, kot smo se izkazali v letu EPK, bi ne mogli biti. Pet let brezplodnih pogovorov in valjenja krivde na državo, nato leto megalomanskih obljub in rezultat: nekaj dobrih razstav in gledaliških spektaklov, množica drobnih dogodkov in sila skromen zaključek. Tako kot v osemdesetih mesto ni hotelo videti možnosti, ki jih je ponujal majhen, a dobro lociran razstavní prostor sredi mesta, ki bi lahko prerasel v kaj večjega, tako je lani zapravilo možnosti novogradnje. A iskreno upam, da ne dokončno.

Pogovarjala se je Breda Kolar Sluga.

**Intervju je nastal v pisni obliki
v mesecih oktobru in novembru 2013.**

Tone Partljič

Osemdeseta in pisateljska prijateljska peterica

I.

Čas v bistvu teče neomejeno, le ljudje ga omejujemo z leti, desetletji, stoletji, tisočletji. Skratka, s koledarjem. Seveda se v času dogajajo spremembe, ki tudi v temeljih spremenijo življenje, ureditev in organizacijo družbe itd. Govorimo o dogodkih »pred Kristusovim rojstvom« in v »času po Kristusu«. Ali čas pred in po kosovski bitki, pred odkritjem in po odkritju Amerike, pred prvo ali drugo svetovno vojno, francosko revolucijo, pomladjo narodov... In so potem tu letnice, recimo 1389, 1492, 1789, 1848, 1914 ... In so nenadoma »zgodovinske« ... Vendar stečejo tudi mnoga »nezgodovinska« desetletja. Mi naj bi torej pogledali osemdeseta v Mariboru in poleg preudarjali, ali so bila morda zgodovinska.

Če ima danes človek na Slovenskem za seboj že sedem desetletij življenja, morda res lahko govori o desetletjih v svojem času približno tako: petdeseta povojna leta »izgradnje in petletk«, šestdeseta »leta socialne varnosti in samoupravljanja«, sedemdeseta »svinčena leta«, osemdeseta »razpadajoča leta Jugoslavije in leta vizij« (na primer), devetdeseta »osamosvojitvena leta«, v 21. stoletju pa recimo »kapitalistično in tajkunsko tranzicijsko desetletje« do 2010 in sedaj so tu leta »resne krize in izguba vere v lastne državne sposobnosti« ...

Osemdeseta leta so se začela s Titovo smrtjo, se srečala s srbskim nacionalizmom in znaki razpadanja Jugoslavije ter razkrojem takrat že absurdnega samoupravljanja, nadaljevala z memorandumom Srbske akademije znanosti in umetnosti, izgubo politične vloge in nemočjo Zveze komunistov, s kosovskimi albansko-srbskimi spori, v Sloveniji pa s 57. številko Nove revije, legendarnim procesom proti četverici in pripravo na večstrankarske volitve in na »osamosvojitve« Slovenije (konfederacija? samostojna država?). Devetdeseta pa so se začela s plebiscitom in osamosvojitveno vojno.

Osemdeseta so bila vsekakor bolj vznemirljiva na področju »politike« in »nacionalnega« državotvornega zorenja in dogajanja kot na področju kulture, saj so bili mnogi kulturniki (pisatelji, gledališki ustvarjalci, alternativni glasbeniki ...) znova politično zelo angažirani. V Mariboru vsekakor manj, je pa bil recimo Mariborčan Drago Jančar v Ljubljani s krogom novorevijašev v srčiki dogajanja, pa tudi v Društvu slovenskih pisateljev, kjer sem bil sam predsednik (takrat tudi živeč v Ljubljani) v letih 1983–87, se je dogajalo marsikaj »vročega«.

Težko pa bi osemdeseta označil za posebej prelomna na področju mariborskega kulturnega življenja in ustvarjanja. Še največ se je, se mi zdi, dogodilo v Drami SNG Maribor, ko je Gombačevo mesto prevzel začasno Marjan Bačko, a ga je politika prepričala, da je odstopil, prišel je Bojan Štih, kasneje pa Stanko Potisk in je potem »končno« Vili Ravnjak izvedel »post-modernistični puč«, prevzel z nezadovoljnimi samoupravljavci Dramo in vanjo pritegnil povsem nove mlade ljudi (Vesna Jurca, Jure Gantar ...), glasna pa je bila tudi uporna lektorica Emica Antončič, sedanja urednica in založnica Dialogov ... Ravnjak je »vodil« Dramo le nekaj let, potem pa je prišlo do krize celotnega SNG, ki ga je tedaj vodil neuničljivi in znenada sprejemljivi Marjan Bačko. 1989 je bilo konec njegovega delovanja in je napočila velika kriza SNG. Kjer so bile v tistem času krize, je oblast poskrbela »za družbeno varstvo« z dirigiranim »šefom«, ki je lahko ignoriral celo povsem upehano in takrat že groteskno samoupravljanje. To je bil inž. Blaž Železnik. Ni se mu izognilo niti SNG. Kasneje je spektakularno nastopil, čez nekaj let pa odstopil Tomaž Pandur zaradi odpora dela ansambla, finančnih zagat in preiskav, a si je vseeno nadel še avreolo »izgnanstva« iz SNG. Toda slišim, da bo o tem Vili Ravnjak sam napisal svojo resnico.

To razborito dogajanje je bilo v gledališču skoraj nekaj takega kot nastop »peterice« (Brvar, Forstnerič, Jančar, Kramberger, Partljič) v sedemdesetih letih, le da ni tako vznemirilo politike kot »peterica«. Politika »spore in boje« v gledališču šteje za nekaj internega v gledališki hiši, kjer so tako ali tako sami prenapeteži, drugače pa že od nekaj gleda na knjige in pisatelje.

Torej ne v osemdesetih, ampak v sedemdesetih se je recimo zame »dogajalo« največ, od skupne pisateljske izjave peterice (Brvar, Forstnerič, Jančar, Kramberger, Partljič) in zbornika Skupaj, potem do zapora Draga Jančarja, mojega zdravljenja na Pohorskem dvoru, Forstneričevega odhoda k Delu, Krambergerjevega umika k Lovcu na homokumulate in načrtnega uničevanja peterice. Če se po Gombaču, ki ga je še nadlegovala UJV¹ s sodelovanjem, politika in UJV nista več brigali preveč za SNG, pa so na tak ali drugačen način »spremljali« in tudi onemogočali peterico celo desetletje.

V osemdesetih letih so se najprej v prvih letih na svoj način nadaljevala pravzaprav (svinčena) sedemdeseta. V nekaterih pa celo še vsa povojna leta, saj so še sredi osemdesetih tolkli po mizi in zatrjevali, da »revolucija še traja«. V glavah drugih pa je že zorela misel prihodnjih časov. Razen po ponovnem političnem angažmaju pisateljev in političnih prerivanjih se mi torej »osemdeseta« na področju umetniškega, zlasti literarnega ustvarjanja ne zdijo izrazito prelomna. Pač: v že omenjenem angažiranem gledališkem dogajanju zaživi disidentska dramatika, ko Jančar skoraj deset let piše tako rekoč samo angažirane drame (Disident Arnož. Veliki briljantni valček,

¹ Uprava javne varnosti

Zalezujoč Godota ...), kot tudi Jovanovič (Bratje Karamazovi ali vzgoja srca, Viktor ali dan mladosti ...), Šeligo (Ana) in tudi sam prispevam komedijo o iluziji socializma Moj ata, socialistični kulak itd. To so bila leta tako imenovanega političnega teatra in družbeni ter politični konflikti so se »razreševali« na gledališkem odru. Uprizoritvi dveh Jovanovičevih dram (Osvoboditev Skopja 1977 in Bratje Karamazovi 1980) sta bili najprej onemogočeni ...

Sedemdeseta pa so tudi v peterici s posledicami vred vsekakor živela še dolgo, saj smo Kramberger, Brvar in jaz preživeli 1973 mučna zasliševanja na UJV, kjer smo prišli zvečine v roke nekdanjemu mladostnemu tovarišu Janezu J. Švajncerju, Jančar pa je bil obsojen na leto dni zapora in presedel nekaj mesecev v mariborski kaznilnici. V šestdesetih sem imel tudi sam podobno obravnavo na okrajnem sodišču v Mariboru (zaradi verbalnega delikta), ki me je poslalo celo na psihiatrični pregled v Ljubljano, pa se je postopek ustavil po padcu Aleksandra Rankovića. Moj greh pa je bil, da sem pijan na lovskem domu na Sladkem Vrhu spraševal goste, kdaj bo ta Tito končno umrl. Izrazi pa so bili seveda bolj sočni. Ni čudno, da smo svinčena leta še kasneje večkrat omenjali.

II.

Naj povem, da nekateri novinarji Večera z nejevoljo gledajo na nemamerni »mit peterice«, kar ni nikogar od imenovanih prav nič zanimalo. V bistvu smo bili prijateljska in bohemska družčina, ki se ni sprijaznila s spoznanjem, da so Dialoge predali v roke priletnemu Janezu Švajncerju in drugim in »odgnali« mladega in ambicioznega Andreja Brvarja, ki se je kot eden redkih po diplomi na ljubljanski filozofski fakulteti vrnil v Maribor in poskušal »nekaj narediti«; to je v neki fazi veljalo tudi za Marijana Krambergerja in njegovo kritično in interdisciplinarno publicistiko, ki pa se je kasneje prostovoljno umaknil. Res pa je tudi, da smo imeli dovolj jamranj samega Švajncerja, ki je kar naprej želel kandidirati za Prešernovo nagrado s svojim ne ravno slabim, a tudi ne izstopajočim literarnim opusom, potem pa z drugimi vred tožil nad vzvišeno Ljubljano in da pač ne more biti nagrajen, ker je iz Maribora na oni strani Trojan. Takega užaljenega in alibičnega jamranja E. Freliha, M. Štancerja, Geme Hafner, D. Mevlje ... in drugih; smo pa res imeli »poln kufer«. Zase so zahtevali neke posebne »regionalne« kriterije. Šlo pa je tudi za določeno mladostno nestrpnost in objestnost, morda celo krivico do nekaterih, saj smo gledali po strani vse, ki so »izdajalsko« vstopili v uredništvo Dialogov, pri čemer mislim recimo na Slavka Juga, Nado Gaborovič in Vilija Vuka ... Malo pa so si bili tudi sami krivi, da so sledili željam takrat povsem abotnega gremija Zveze kulturnih delavcev. Še najmanj od vsega pa smo bili »politična družčina«. Šele zdaj se zdi, da smo predstavljali nehote tudi neke vrste mariborsko pomlad, vendar nas je v to »potisnila« uprava javne varnosti z zaslišanji, partijski komite

z »varnostno oceno«, čeprav si te »slave« sami nismo niti želeli. Pred časom sem recimo dobil jezno pismo uglednega in upokojenega mariborskega novinarja Srečka Nierdorferja, češ da mitiziram »peterico«, pozabljam pa na »uporni in pomladni veter« nekaterih Večerovih novinarjev, pri čemer je omenjal Otmarja Klipšteterja, Braca Zavrnika, Mirka Lorencija, sebe in še koga. Res so doživeli tudi šikaniranja na Večeru (kakor Jančar in Forstnerič) in zato se jim zdi nekorektno, da se skoz in skoz omenja samo pisateljska peterica. Mogoče je iz tega občutja nastal tudi Zavrnikov letošnji malo nestrpni napad na Draga Jančarja v Večeru. Nierdorfer pa ima morda prav, da bi ga v kontekstu peterice morali kdaj omeniti, saj je dal predlog za naslov zbornika peterice Skupaj, ki smo ga tudi sprejeli. Vendar, kolikor mi je znano, noben od nas ne goji nobenih želja po zaslugah za »mariborsko« slovensko pomlad, še Jančar si je te zasluge pridobil v Ljubljani v krogu Nove revije, jaz pa morda le nekoliko kot predsednik pisateljev do 1987, ko smo se uprli programskim jedrom in srbskemu diktatu okoli novega predsednika in kot izvoljeni poslanec na prvih večstrankarskih volitvah leta 1990 na listi mladinske ZSMS – Liberalne stranke, ki je prva izstopila iz federalnih organov (še prej kot pisateljsko društvo), kjer je pred tem pila kri generalom JLA v skupščini, ki ni hotela več tekati s štafeto in ki se je prva prelevila iz družbenopolitične organizacije v stranko. Ker se takrat nisem pridružil Pučnikovemu Demosu, so mi še te majhne prispevke k pomladi kasneje »odvzeli«.

A o tem vendar še kasneje. Ne, pisateljska prijateljska peterica pač ne želi imeti nobenih tovrstnih zaslug, ki nam jih je v bistvu »pridodala« prestrašena mariborska partija in uprava javne varnosti ... Novinarji Večera pa si jih morajo sami pripisati, če se jim zdi, da jim javnost tega ne prizna v taki meri, kot si zaslužijo. Sami morajo izbrskati tudi, kako so definirali pretekla svinčena leta in kaj so pisali recimo do zadnjega o skupnih jugoslovanskih programskih jedrih (T. Kremžar, B. de Corti).

Nekateri »peteričarji« pa so o svinčenem obdobju pisali takole:

Drago Jančar:

Znamenita sedemdeseta leta pri nas! Pogreb študentskega gibanja, konec liberalizacije v družbi, gospodarstvu, zaton v kulturi in znanosti. Vzpon dogmatikov in lizunov. Čas mojih najtežjih preizkušenj, samotnih ur, a hkrati tudi trdega dela, študija, pisanja. In na prelomu desetletja – nova liberalizacija v kulturi. Kako dolgo? (Sproti. Založništvo tržaškega tiska 1984.)

Andrej Brvar:

Ravnanje Zveze kulturnih delavcev (v zvezi z revijo Dialogi op.T. P.) je bilo neposreden povod, da smo se Forstnerič, Jančar, Kramberger, Partljič in jaz od Dialogov distancirali,

napisali o tem javno izjavo, leto nato pa pri Založbi Obzorja izdali svoj zbornik z naslovom *Skupaj*, ki naj bi skozi našo slovstveno produkcijo konkretno pokazal, za kakšno drugačno kvalitetnejšo »mariborsko« kulturo nam gre in s tem za kakšno drugačno kvalitetnejšo »mariborsko« kulturo v celoti. Ali, kakor je v uvodu napisal Marijan Kramberger: "Res pa je, da je prav v tem mestu duh občinskega slovstva pognal – v kričecem nasprotju z njegovimi resničnimi možnostmi – nekaj svojih najbolj čudnih in po našem prepričanju škodljivih cvetov, da se mu marsikaj hoče vsiliti že kot nekakšna posebna imenitnost in norma. To nesorazmerje je bilo prvi razlog, da smo se odločili za skupen nastop, s katerim bi radi nekoliko manifestativno zastavili »mariborskemu ustvarjalcu cilje in merila, ki se jih držimo tudi pri svojem siceršnjem delu in ki naj, vsemu mestu v prid, dajo (ali vrnejo) liku ustvarjalca večjo ceno in težo. Omenjeni cilji pa so: prvič, uspeti v slovenskem narodnem merilu brez kakršnegakoli posebnega krajevnega popusta, ki bi ga zahtevali pri vrednotenju naših del, in s tem, drugič, v nekoliko bolj »množični« obliki dokazati, kar so doslej dokazovali v glavnem osamljeni ustvarjalci, tu in drugod, namreč, da se da dobro pisati tudi zunaj glavnega mesta, da ta popolnoma zemljepisna okoliščina ni prekletstvo, proti kateremu bi bil slovenski pisec bolj ali manj brez moči in pred katerim bi lahko samo bežal v Ljubljano."

A glej, ga vraga! Namesto da bi Maribor, »mariborska« kultura in »mariborski ustvarjalci« vzeli zares naš zbornik na znanje, ga premislili, ocenili, odprli o njem široko, demokratično razpravo, so ga vzeli na znanje tako, da so sprožili znameniti lov na »peterico«. No, zdaj sem že lahko čisto nedvoumno ugotavljal, kako strahovito naiven sem bil, da so mentaliteta in razmere v »mariborski« kulturi vendarle nekoliko drugačne kot drugod v Sloveniji. Rezultat progroma je znan: Jančar je obsedel za tri mesece v kehi, ker je bral menda prepovedano knjigo, Forstnerič je z Večera presedlal na ljubljansko Delo, Kramberger se je še bolj zaprl vase in v svojo znanost, Partljič se je odšel zdraviti (proti alkoholizmu op. T. P.), jaz pa sem bil še naprej »nabavni« v Mariborski knjižnici, sprašujoč se iz dneva v dan vse bolj začudeno, čemu sem sploh štiri leta poslušal predavanja Dušana Pirjevca in Antona Ocvirka ...

Se vam zdi potemtakem, po vsej tej zgodbi čudno, da se je moje nekdanje razmerje

z »mariborsko« kulturo oziroma njenim pisateljskim delom po desetih letih spremenilo v pravo zakonsko moro in apatijo. Se vam zdi potemtakem čudno, da si je Jančar kupil družinsko

stanovanje v Ljubljani, da Marijan Kramberger v tem mestu samo še spi in je in stanuje; da so praktično že v Ljubljani, tudi po svojih službenih dolžnostih Tone Partljič, France Filipič, France Forstnerič? Se vam zdi potemtakem čudno, da so v ne tako davni preteklosti zapustili Maribor Anton Ingolič, Ivan Potrč, Kajetan Kovič, Branko Hofman, Franček Rudolf in drugi? Se vam zdi torej čudno, da se na desetine mladih režiserjev, igralcev, glasbenikov, slikarjev, arhitektov po končanem študiju ne vrne več v rodno mesto? (Mariborska zgodba. Dialogi 6, 1985.)

Marijan Kramberger:

Pred mnogimi leti sem tudi sam grmel proti nekakšnemu kulturnemu in ne samo kulturnemu »mariborstvu« in si s svojim grmenjem junaško nabiral črne pike pri mariborskih oblastnikih ... Nekateri prizori so prav antologijski. Jaz se recimo literarno skregam z očetom, potem pa mi pride na zasliševanju na udbi v pisarno sin, ki je zaposlen pri tej prvi in zadnji inštanci jugoslovanske državne modrosti, se usede za pisalno mizo, binglja z nogami, posluša, molči in se ironično smehlja. (Poznejši ekspresni general Slovenske vojske in ljubljenec Janeza Janše, Janez J. Švajncer.) Vendar je od tistih let steklo veliko vode po Dravi in ta voda je odnesla s sabo marsikatero mladostno zablodo. Je že res, da so mariborski politiki s svojim otročjim ponosom in brezhibno pacificirano pokopališče, ki ga upravljajo – »Pokorno javljam, vse sem poraziral, varnostno politična situacija odlična!« – na hudo žalosten način smešni. Toda podobno smešen se zdim danes sam sebi tudi jaz v svojem mladostnem hotenju, da bi se prav v Mariboru ne vem kaj dogajalo, da bi se delal neznanski veter, ki bi odnašal odpadlo listje in suhe veje in z bliskom in gromom naznanjal nekaj novega, kaj novega, Novega, Tistega Pravega, Odrešujočega!

Prvič Maribor sploh ni primeren kraj za to. Veter se dela recimo v Ljubljani. V Ljubljani je vse polno različnih cekajev in uredništev nekakšnih disidentskih revij, po katerih se noč in dan rešujejo odločilna vprašanja človeštva nasploh in slovenstva posebej. V katerikoli prostor stopiš, pousod ti zaveje nasproti tisti značilni sladkobni vonj, ki ti pove, da tu destilirajo hašiš Utopije ... In potem se spopadejo na Titovi na življenje in smrt, da poslednje kaplje črnila. Da, da v Ljubljani se dela hudičevo veliko vetra ..., nagonsko čutim, da takega spopada v Gosposki ulici v Mariboru ni bilo in ga nikoli ne bo, ne za-

radi zlobe mariborskih politikov, temveč zato, ker ga preprosto ne more biti ...

Mariborska univerza ja pač, kot skoraj vse univerze na tem svetu, bolj ali manj solidna univerza za štancanje bolj ali manj solidnih strokovnjakov ... Nekateri sicer trdijo, da ji manjka močna družboslovna fakulteta. Ta da bi že bila ventilator. Jaz pa stavim glavo, da bi tudi mariborska družboslovna fakulteta samo štancala bolj ali manj solidno družboslovne strokovnjake – že zato, ker bi bila pač mariborska. To se sliši zelo zaničljivo, pa ni mišljeno tako. Moja misel je samo, da deset ali sto ljudi, naj bodo še tako pametni, ne more postaviti na glavo celotne strukture slovenstva, ki je ne glede na lepa gesla izrazito enosrediščna. (Hvalnica sivine. Brez mene. 1987)

III.

Med 2. in 4. junijem (ponedeljek, torek, sreda) 1986 se je v Mariboru dogajala za jugoslovansko politično in kulturno situacijo izjemno pomembna skupščina »Saveza pisaca Jugoslavije, torej Zveze pisateljev Jugoslavije, ki je dvignila zelo veliko prahu in močno vplivala na nadaljnja srbska hegemonistična in nacionalistična dejanja in torej na svoj način pospešila razpad Jugoslavije. Prav nenavadno in nepričakovano ta skupščina ne le, da ni ostala v zgodovinskem spominu Mariborčanov, tudi takrat ni vzbudila take pozornosti kot recimo v Beogradu, Zagrebu in drugod. Ker se je to dogajalo na sredini osemdesetih let v našem mestu, se mi zdi vredno opozoriti nanjo. Za kaj je šlo?

Jugoslovanski pisatelji so imeli svoj zadnji kongres 1985 v Novem sadu, čigar sporočilo je bilo utopično, saj se ga je prijel vzdevek »kongres upanja – kongres enotnosti – pisatelji smo vest družbe.« Take zaveze na polovici osemdesetih ni bilo mogoče več uresničiti. V tej federalni »Zvezi« smo imeli Slovenci po zaslugi Mateja Bora (leta 1963 na kongresu v Gevgeliji) poseben, ja, lahko bi rekli celo malo nacionalistični položaj, saj smo bili edino društvo, ki je združevalo le slovenske pisatelje in ne pisateljev drugih narodnosti, ki so živeli v Sloveniji, vsa druga društva pa so bila jugoslovansko »multinacionalna«, saj so »Društva pisaca Srbije« ali »Društvo pisaca Kosova« vključevala pisatelje različnih narodnosti, ki so živeli v določeni republiki in pokrajini. »Društvo pisaca Vojvodine« na primer je bilo jezikovno še posebej raznoliko. Predsednika »Saveza pisaca Jugoslavije« pa smo po vzoru predsedstva Jugoslavije po Titu izbirali vsako leto in iz drugega republiškega društva. Koleta Čašulo iz Makedonije je na novosadskem kongresu z aklamacijo nasledil (po abecednem redu republik) Ciril Zlobec, ki ga je predlagalo Društvo slovenskih pisateljev, ki sem mu v letih 1983–87 predsedoval ravno podpisani.

Zapletlo pa se je v letu 1986, ko je bilo na vrsti Društvo pisateljev Srbije, ki je predlagalo za novega predsednika svojega tedanjega predsednika Miodraga Bulatovića - Buleta, ki je s svojimi srbskimi nacionalističnimi izpadi užalil že kak drug narod, ne le pisatelje. V Sloveniji je izzval ogorčenje, ko je leto pred tem na javnem zborovanju jezikovnega razsodišča, kamor ni bil povabljen, zatrjeval, da slovenskega jezika čez petdeset let ne bo več, saj bomo vsi uporabljali srbsko »jugoslovanščino« ... Še bolj »čaršijsko« je deloval v zvezi z Društvom pisateljev Srbije in Kosova, kjer je vplival na srbske člane društva, da so izstopili iz kosovskega društva, ki pa ga je potem obsodil za albansko etnično čiščenje in izsilil »protestni« sestanek predsedstva v Ljubljani. Kasneje pa je reč komentiral, da je pripravljen oditi na pogovore v Prištino, toda samo v tanku.

Jasno je, da je bila njegova kandidatura provokacija.

Na volilni skupščini v Mariboru, naj bi ga izvolili za novega predsednika. Maribor sem izbral jaz, saj sem takrat živel v njem in sem tudi menil, da ni potrebe, da bi se »vse« dogajalo v Ljubljani. Društva so že pred začetkom skupščine dala svoja pismena mnenja o kandidatu, srbski pisatelji so bili ogorčeni, da so nekatera zavrnila njihovega kandidata, češ da se sami niso nikoli vmešavali v izbiro drugih društev in so le potrjevali njihove predloge. Seveda pa druga društva niso predlagala spornih nacionalistov.

V Maribor je na predvečer 2. junija prišlo malo manj kot 100 znanih pisateljev iz vse Jugoslavije. Penzione smo imeli v hotelu Slavija, kjer so bila tudi zasedanja komisij, plenarna zasedanja pa v domu družbenih organizacij. Med gosti so bili na primer Josip Osti, Husein Tahmičić, Husein Pašić, Slavko Mihalić, Predrag Matvejević. Pajo Kanižaj, Branimir Bošnjak, Hasan Mekuli, Azem Škrelji, Ibrahim Bajram, Kole Čašule, Dane Todorovski, Miodrag Bulatović, Sveta Lukić, Zoran Glušćević, Ivan Aralica, Branimir Donat, Vesna Parun, Miro Vuksanović, Ivan Ivanji ... V slovenski delegaciji pa smo bili Janez Rotar, Venio Taufer, Tone Peršak, Ciril Zlobec, Herman Vogel, Marko Kravos, Dimitrij Rupel, Josip Vidmar, Matej Bor, Anton Ingolič, Ivan Potrč, Bratko Kreft, Andrej Brvar in jaz kot predsednik. Poleg zasedanja so si »delegati« ogledali v SNG kabaret Fleur de Marie Ervina Fritza, pripravili literarni večer v rotovškem salonu, obiskali Vinogovo klet, a do zadnje spremljevalne prireditve – izleta v Radgono in Trojico ni prišlo, ker je šesta točka »Volitve predsedujočega Zveze pisateljev Jugoslavije« namesto do 15. ure trajala do zgodnjih jutranjih ur.

Ostale točke (predstavitev Adresarja pisateljev Jugoslavije, referati, spremembe statuta, poročila republiških in pokrajinskih društev ...) so bile v senci pričakovanja »srbskega projekta Bulatović«. Najprej so bili seveda na programu še govori Franca Šetinca, predsednika SZDL Slovenije, Vladimirja Kavčiča, predsednika Republiškega komiteja za kulturo, in Črta Mesariča, predsednika mestne konference SZDL. To je bil čas, ko je bila SZDL (Socialistična zveza delovnega ljudstva) krovna organizacija vseh stanovskih društev in jih je tudi financirala.

Že v času priprave skupščine smo Bulatovića kot kandidata prvi zavrnilo v slovenskem društvu, potem v hrvaškem, bosansko-hercegovaškem, kosovskem, črnogorskem (kar je bilo najbolj nenavadno, saj je bil Bulatović po rodu Črnogorec), zanj pa so bili seveda v vojvodinskem in srbskem društvu, Makedonci so sicer predlagali, kakor ostali, naj Srbi predlagajo drugega kandidata, če pa ne bojo, so zapisali, bodo Makedonci podprli Bulatovića, kakor so zmerom doslej podpirali kandidate, ki so jih izbrala posamezna društva ... Podpreti pa so ga morale vse zveze, kakor je določal statut, torej ni šlo za preglasovanje. Seveda se to ni zgodilo. Plenarno zasedanje v Domu družbenih smo prekinili in šli na kosilo v Slavijo, kjer smo potem nadaljevali do zgodnjih jutranjih ur in – ostali brez novega predsednika.

Njegove posle je opravljala potem »zvezna pisarna«, ki jo je vodil sekretar Ivan Ivanji ... Vse te kolobocije je verno popisal v svoji avtobiografski knjigi *Priznam, rekel sem* Ciril Zlobec, ki je res vzdržal vse pritiske, res pa je tudi, da je bilo glasovanje odvisno od celotnega slovenskega društva, ne pa od njega kot aktualnega predsednika Predsedstva. Zato sem mnoge grožnje in napade Bulatovića in njegovih srbskih somišljenikov doživel tudi sam kot predsednik slovenskega društva ... Bila je to morda prva zvezna organizacija, ki ni mogla izvoliti novega predsednika zaradi nacionalnih napetosti. Ni čudno, da je le nekaj mesecev kasneje Srbska akademija znanosti in umetnosti pod vodstvom Dobrice Ćosića in drugih kolegov spisala sloviti *Memorandum SAZU*, ki je velja za dokončno »napoved« pohoda srbskega nacionalizma in politično iztočnico za Miloševića in vojno ... Tudi JLA je bila kajpada v rokah Srbov ... Ne gre pretiravati s pomenom jugoslovanske pisateljske skupščine v Mariboru leta 1986, še manj smiselno pa je, da se ne bi zavedali, kaj se je torej v osemdesetih letih na področju kulturne politike v našem mestu dogajalo. Slovenci, ki smo prvi povzdignili protestni glas proti srbskemu kandidatu, in slovenski predsednik Zveze Ciril Zlobec pa smo bili seveda najbolj napadani, ne le, ker se je »neizvolitev« zgodila v Mariboru, ampak tudi zaradi srednjeevropskega festivala in nagrade Vilenice, ki smo jo ustanovili istega leta, še prej pa odločno zavrnilo skupna šolska jedra ... Prav tako smo v »odboru za svobodo mišljenja« z izjavami dražili represivni aparat in metode in se zavzemali za obsojene pisatelje. Imel sem čast, da sem s svojim delovanjem kot predsednik lahko prispeval k tem demokratskim težnjam in tajanju »svinčenih« let.

IV.

Seveda pa sem počel to z veliko večino somišljenikov in si ne pripisujem kakšnih vidnih zaslug. Ni šlo več le za odjugo, šlo je za prihod pomladi. Vseeno pa to (še samemu se mi zdi, da narcisoidno) opombo omenjam le zato, ker nekateri, danes drugače politično orientirani politiki in med njimi »desni kulturniki«, zatrjujejo, da se je vse v Društvu začelo šele s

prihodom »demosovega« Rudija Šeliga, ki me je nasledil kot predsednik. Ni dvoma, storil je ne le en, ampak več odločnih korakov naprej in v mojih očeh ni ostal le dober prijatelj, ampak odličen predsednik Društva, ki je leta 1990 izstopilo iz Zveze pisateljev Jugoslavije, in kasneje najbolj razsvetljeni kulturni minister. Usoda je hotela, da sem ga, kakor on mene v Društvu, nasledil kot predsednik pri Borštnikovem srečanju in mi na misel ne pride, da bi mu želel kaj odvzeti od zasluženega ugleda in drža. Bila sva tudi poslanska kolega po prvih demokratičnih in večstrankarskih volitvah, on v Demosu, sam pa sem se pridružil mladincem v ZSMS, ki so pred tem prvi izstopili iz kake zvezne jugoslovanske družine, prvi prenehali tekati s štafeto in ki so delali sive lase generalom JLA v jugoslovanski skupščini, pri čemer se zlasti spominjam Vike Potočnik. To so bili časi, ko smo vsi hoteli »isto«, kar je dokazal tudi plebiscit za samostojno Slovenijo; razumljive, a tudi povsem nerazumljive in nestrpne delitve so se začele veliko kasneje in so bile že boj za oblast. Negirati zaslug Društva slovenskih pisateljev v času »mojega mandata« (tajnik je bil radikalnejši Veno Taufer) je preprosto neresnica, samo zaradi tega se tudi vračam k tej zgodbi. Isto velja za Pavčkov mandat pred menoj. In četudi si peterica pisateljskih prijateljev ne želi prav nobene slave ali zgodovinskih zaslug, se čutim dolžan zapisati, da so napadi Zveze borcev na kolega Brvarja zaradi angažirane, provokativne in na vse strani iščoče poezije in njegovih analiz v publicistiki, nadalje še hujši napadi na »vizionarsko« publicistiko Marijana Krambergerja, moj delež v Društvu pisateljev, da ne govorim o radikalni disidentski drži Draga Jančarja in njegovem velikem angažmaju pri Novi reviji (če iz pietete pač posebej ne omenjam pokojnega Franceta Forstneriča), lahko rečem, da je peterica mariborskih pisateljev, »rojena« v še svinčenih letih, ves čas delovala tako, da se ji ni treba sramovati nobenega dejanja; zato kajpada ne pričakuje kakih nepotrebnih pohval ali aplavza »za zasluge«, a negirati njeno delovanje bi ne bilo korektno, zato sem se odločil tudi vse to prvič in zadnjič popisati. Pluli smo tudi na raznih ladjah v pravo smer v toku sedemdesetih, osemdesetih in tudi kasnejših desetletij ... Danes smo stari okoli sedemdeset let in več in smo pač malo resignirani »stari rockerji«, ko bi eden rad le še živel v miru, drugi v nemiru pisal pesmi, tretji še razveseljeval ljudi na odru, četrti pa morda upravičeno čakal kar Nobelovo nagrado; peti pa že »živi v deželi mrtvih«, kamor mu bomo zagotovo sledili vsi ostali. »Na enem tistih tenkih lističev« pa bodo še nekaj časa zapisana naša imena.

Vili Ravnjak

Dramski studio in alternativna gledališka gibanja v osemdesetih letih 20. stoletja v Mariboru

I.

Gledališka dejavnost je v Mariboru prisotna že več kot dve stoletji (prvi začetki segajo v leto 1785), stošestdeset let deluje v mestu tudi poklicno dramsko in glasbeno gledališče (od leta 1852 dalje). V drugi polovici 19. in v prvih letih 20. stoletja je kot alternativa nemškega poklicnega gledališča delovalo ljubiteljsko in polpoklicno slovensko gledališče (od 1899 v Narodnem domu). Po letu 1919, ko je v zgradbi nekdanjega nemškega mestnega gledališča začelo delovati Slovensko narodno gledališče, so se alternative, ki so pomenile opazne odmike oz. razlike v idejno estetskem in socialnem smislu, dogajale tako znotraj institucije SNG, zlasti v dvajsetih letih (npr. radikalni umetniški koncepti Milana Skrbinška in Rada Pregarca, pa tudi opazna prisotnost takrat aktualnega ekspresionizma v repertoarju) kot zunaj SNG v okviru amaterskih (posebej delavskih) odrov in umetniško avtorskih gledaliških skupin (npr. Dramski studio Frana Žižka v tridesetih letih).

Takoj po drugi svetovni vojni so se v prvih sezonah (1945/1946–1947/1948) na repertoarju SNG večkrat pojavljale uprizoritve avtorskih režiserjev, npr. Frana Žižka in Jožeta Babiča, ki so se idejnoestetsko zgledovale po ruski (sovjetski) in nemški ter češki gledališki avantgardi dvajsetih in tridesetih let; nekaj podobnih alternativ oz. odmikov od tradicionalne gledališke estetike in politične korektnosti do aktualnih oblasti je občasno opaziti v repertoarju Drame SNG Maribor tudi v kasnejših letih, posebej okrog leta 1960. Po drugi svetovni vojni je mariborsko amatersko gledališče nadaljevalo s svojo razvejano dejavnostjo, vendar pa so se odstopanja od tradicionalne gledališke estetike in politične korektnosti začela dogajati šele v sedemdesetih letih v srednješolskih gledaliških skupinah, posebej na današnji Prvi gimnaziji, kjer je ob koncu sedemdesetih let deloval *Tespisov voz*, takratnega gimnazijca Tomaža Pandurja. Tespisov voz pomeni prvo pravo povojno alternativno gledališče v Mariboru; iz svojega socialnega okolja in prevladujočih mariborskih estetskih trendov je izstopalo podobno radikalno kot nekoč Žižkov Dramski studio. Kdaj pa kdaj so nastali tudi na drugih srednjih šolah kakšni nekovencionalni gledališki dogodki, največkrat po naključju, tako kot npr. neki recital poezije na Srednji ekonomski šoli leta 1988, ki je nehote povzročil politični škandal, zaradi katerega se je zamajalo takratno mariborsko partijsko vodstvo. Vzdušje

drugačne gledališke estetike so v drugi polovici osemdesetih let ustvarjala vsakoletna gostovanja kulturnih predstav Slovenskega mladinskega gledališča iz Ljubljane na II. gimnaziji.

Ključno dogajanje »alternativnega« gledališča v Mariboru v osemdesetih letih pa je vendarle bilo povezano s SNG Maribor. Spomladi leta 1985 je prišlo v Drami SNG Maribor do velikega institucionalnega preloma. Ko je umetniško vodstvo prevzel mladi dramaturg Vili Ravnjak, se je repertoar na široko odprl aktualnemu postmodernizmu in drugim za Maribor takrat precej nekonvencionalnim idejam in gledališkim poetikam. Uprizoritve, kakršne so npr. bile *Tako kot je*, *Trojni projekt Bertolta Brechta* in *Metastabilni graal* (vse v sezoni 1986/1987) so dejansko pomenile vstop zelo drugačnega (alternativnega) mišljenja in delovanja. Slovenska povojna gledališka alternativa oz. avantgarda se ni izražala samo v alternativnih gledališčih, kot so npr. bila v Ljubljani Oder 57, Pekarna, Glej ..., ampak občasno tudi v repertoarjih tradicionalnih gledališč, npr. v ljubljanski Drami v šestdesetih letih (v času umetniškega vodenja Bojana Štiha), v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju v drugi polovici sedemdesetih let (umetniški vodja Igor Lampret), predvsem pa v Slovenskem mladinskem gledališču v Ljubljani vsa osemdeseta leta.

Srečanje z »alternativo« v mariborski Drami je imelo usodne posledice. Reakcija je bila huda. Vnela se je prava gledališka vojna (1987–1988), katere posledica je bila ukinitvev socialističnega samoupravljanja, po načelih katerega je bilo dotlej organizirano in vodeno gledališče ter uvedena prisilna uprava. Vili Ravnjak se je po koncu mandata umaknil (1989), nasledil ga je Tomaž Pandur, ki je vpeljal v gledališče tako v idejnoestetskem kot praktično organizacijskem smislu radikalno »alternativo«, kar je na začetku devetdesetih let privedlo do nekaj odličnih uprizoritev, ob koncu njegovega obdobja (1996) pa do institucionalnega zloma celotnega SNG Maribor.

II.

Na obrobju teh »zgodovinskih dogajanj« je deloval Dramski studio, izobraževalna in umetniška institucija mariborskih dijakov in študentov. Čeprav Dramskega studia ne bi mogli imeti za gledališko alternativo, kakor jo običajno razumemo, pa ta vseeno pomeni pomemben dejavnik za nastanek dveh pravih alternativnih mariborskih gledaliških skupin ob koncu osemdesetih oz. na začetku devetdesetih let, ki so ju ustanovili gojenci studia, to je *Mladinskega gledališča Rusli* (Sebastijan Horvat, Matjaž Latin, Aljoša Ternovšek) in *Mrtvega gledališča* oz. KUD-a *Begunci* (Jernej Lorenči, Aleš Horvat), hkrati pa so nekateri nekdanji gojenci studia postali (po študiju na ljubljanski Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo) prominentni slovenski in mednarodni gledališki ustvarjalci, nosilci alternativ-

nih avantgardnih gledaliških idej in praks v zadnjih dveh desetletjih: Igor Štromajer, Bojana Kunst, Sebastijan Horvat, Jernej Lorenci ...

Dramski studio je deloval skoraj celo desetletje (prvi poskusi že v sezoni 1983/1984), neprekinjeno organizirano pa osem let (1985–1993). Nastal je v okviru Drame SNG Maribor, ki so se ji kasneje pridruževali različni koproducenti; med leti 1988–1990 Dom ustvarjalnosti mladih Maribor, med letoma 1992–1993 Zveza kulturnih organizacij Maribor. Med letoma 1998–2002 je bilo delovanje Dramskega studia oživljeno na pobudo Mladinskega kulturnega centra v Mariboru, vendar pod drugačnim nazivom (Gledališka šola za dijake in študente; iz nje je leta 2000 izšla samostojna skupina *Studio Gledališče* Petra Boštjančiča). Tako med letoma 1985–1993 kot med letoma 1998–2002 je Dramski studio oz. Gledališko šolo vodil Vili Ravnjak.

Za najplodovitejše in študijsko najambicioznejše obdobje Dramskega studia velja čas med leti 1986 in 1990. Leta 1986 je prišlo do temeljitega preoblikovanja dotedanjega načina delovanja studia. Namesto široko zastavljene izobraževalne mreže za mlade, predvsem ljubiteljske gledališčnike, smo začeli sprejemati omejeno število kandidatov (od 8 do 10 na leto), ki so morali prej uspešno opraviti avdicijo. K razmahu dejavnosti je pomembno prispevalo sodelovanje z Domom ustvarjalnosti mladih na Razlagovi ul. 16 v Mariboru, kjer je bila majhna gledališka dvorana za predstave in učilnice za predavanja in vaje. Dramski studio je na ta način začel delovati kot samostojna umetniška akademija oz. kot razvita gledališka institucija. V tem obdobju je studio organizacijsko in finančno vodila sekretarka Doma ustvarjalnosti mladih Nataša Gorjup (Kajba).

Na Dramski studio, ki sem ga kot pedagoški in umetniški vodja vodil osem let (1985–1993), me vežejo zelo lepi spomini. Okrog sebe sem zbral ekipo dobrih pedagogov, predvsem iz vrst dramskih igralcev, pa tudi drugih gledaliških ustvarjalcev, s katerimi sem se tudi sicer dobro ujemal in sodeloval. V bistvu smo imeli srečo, da se je prav v tem času v Mariboru pojavilo toliko mladih gledaliških talentov, ker brez njih uspehov Dramskega studia ne bi bilo. (Šola navsezadnje postane slavna prek svojih učencev; da Dramski studio v kolektivnem mariborskem gledališkem spominu še vedno obstaja kot nekaj »legendarnega«, je predvsem zasluga nekdanjih učencev, sedanjih poklicnih gledaliških ustvarjalcev.) Kot pedagoški vodja sem želel, da skupaj s kolegi predavatelji pri učencih razvijamo svobodomiselnost, intelektualno odprtost in širino, inovativnost, nekonvencionalnost, originalnost, skratka koncept avtorskega ustvarjalca in etičnega človeka. Učitelji smo skupaj z učenci ustvarjali veliko družino, ozračje je bilo ves čas prijateljsko, prepojeno z medsebojnim zaupanjem in spoštovanjem.

Kot predavatelj zgodovine in teorije gledališča sem se še posebej osredotočil na meni zelo ljube gledališke avantgarde v 20. stoletju, zlasti na šestdeseta leta, ki so poleg umetniške prinesla tudi veliko antropološko revolucijo. Mislim, da so bili učenci studia že dovolj zgodaj precej dobro seznanjeni s temeljnimi idejami in oblikovnimi značilnostmi gleda-

lišča, ki še vedno velja za alternativo klasičnega (tradicionalnega) meščanskega gledališča.

V letih 1986–1990 sta bili organizirani dve študijski smeri: dramska igra in gledališka režija. Učni načrti so bili zasnovani podobno kot na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani. Dramski studio naj bi namreč postopoma prerasel v pravo gledališko fakulteto oz. umetniško akademijo. (S Pedagoško fakulteto v Mariboru so o tem potekali resni pogovori; leta 1989 je že vse kazalo, da bo prišlo do prve realizacije gledališkega študijskega programa, a je žal kmalu vse zamrlo; enaka usoda je doletela načrt za ustanovitev Akademije za umetnosti na Univerzi v Mariboru dvajset let kasneje.)

Med predavatelji Dramskega studia med leti 1986 in 1993 so bili: za dramsko igro Ana Veble, Irena Varga, Minu Kjuder, Peter Boštjančič, Milada Kalezić, Vlado Novak, za tehniko govora in umetniško besedo Emica Antončič, Ana Mlakar, za odrski gib Lojzka Žerdin, Vesna Lavrač, Ivica Knez, Mira Mijačević, za dih, glas in petje Mileva Pertotova, Maks Feguš, za dramaturgijo, teorijo in zgodovino gledališča Jure Gantar, Blaž Lukan, Vili Ravnjak, za gledališko režijo Vinko Möderndorfer, Samo Strelec, za scenografijo in kostumografijo Vlasta Hegedušić ...

Med slušatelji, ki so se kasneje vpisali na AGFRT oz. danes delujejo kot poklicni gledališčniki ali so poklicno povezani z gledališčem, so bili: Marjan Hintereger, Bojan Emeršič, Bojan Jablanovec, Robert Waltl, Igor Štromajer, Bojana Kunst, Matjaž Latin, Alen Jelen, Maša Židanik, Mojca Simonič, Alenka Tetičkovič, Metka Trdin, Sebastijan Horvat, Rok Vihar, Jernej Lorenci, Aleš Novak, Aleš Horvat, Rene Maurin, Davor Herga, Jure Ivanušič, Justin Jauk, Tarek Rashid, Tea Rogelj, Igor Kenda, Tina Lešnik (Kosi), Rok Vilčnik, Barbara Vidovič, Maja Djordjević, Ksenija Jus, Simon Šerbinek, Dominik Šolar, Alan Kavčič, Slavko Škvorc, Damjan Vinter ... Skupno je v različnih etapah študijskih programov Dramskega studia v osmih letih obiskovalo kakšnih 80 do 100 udeležencev.

Zaradi slušateljev Dramskega studia, ki so bili v pretežni meri dijaki mariborskih srednjih šol, je zanimanje za gledališče med mladimi močno poraslo. Gledališko ozaveščena mlada publika je bila v drugi polovici osemdesetih let v mariborski Drami dragocena stalnica. Moč in pomen mladih se je pokazala tudi med »gledališko vojno« v SNG, saj so ti s svojo prisotnostjo in stališči pomembno sooblikovali »gledališkim spremembam« naklonjeno javno mnenja v mestu (npr. javna tribuna »SNG je v Mariboru« spomladi 1988 v Umetnostni galeriji v Mariboru).

V Dramskem studiu so ob rednih študijskih produkcijah nastajale samostojne umetniške uprizoritve; največ jih je kot režiserka in pedagoginja dramske igre pripravila Irena Varga, npr. Shakespearov *Sen kresne noči* (1989), Baumanov *Čarovnik iz Oza* (1990), Alan Ford: *Gruppa TNT na križarjenju* (1991). Maribor, najštevilčneje pri *Modrem angelu* in *Vilinčku z lune* leta 1988.

III.

Učenci studia so nastopali tudi v uprizoritvah Drame SNG Maribor, najštevilčneje pri *Modrem angelu* in *Vilinčku z lune* leta 1988.

Zgodovina kaže, da so najplodnejša obdobja gledališke umetnosti takrat, ko se »diktatura preobraža v demokracijo«, ko gledališča postanejo poskusni (laboratorijski) prostor družbe, kjer se »premikajo in preizkušajo meje svobode«. In prav to je ena temeljnih značilnosti gledališča osemdesetih let, ki je bilo socialno-politični in filozofsko-antropološki izraz slovenske civilne (predstrankarske) družbe ter postmodernističnih vrednot in metafizijskih umetniških oblik.

Z nastopom demokracije in večstrankarskega političnega sistema je gledališče to vlogo izgubilo. Kmalu ni bilo več nobenih tabu tem, ničesar, s čimer bi še bilo mogoče zgolj zaradi tematike pritegniti pozornost. Vzporedno s tem je začela izgubljati pomen tudi beseda oz. natisnjena ali javno izrečena stališča. V osemdesetih letih, še bolj pa v prejšnjih desetletjih, je imela »beseda« svojo vrednost, izrečeno je praviloma vedno naletelo na nek odmev; vedel si, da te berejo, slišijo, te hočejo razumeti ... Danes lahko napišeš ali izrečeš karkoli, besede ostanejo brez odmeva, razen, če gre za kaj pritlehno cenene ali škandaloznega. Vsi govorijo drug mimo drugega, nihče nikogar ne sliši, kaj šele razume. Celo somišljeniki se ne poglobijo v tisto, kar njihov sogovornik govori ali piše. Vsakič znova sem šokiran nad to neverjetno intelektualno pavšalnostjo, ki meji na slaboumnost, nad površnostjo in površinskostjo; težko se mi je sprijazniti s to pošastno gluhostjo, z umsko otopelostjo časa in prostora, v katerem živimo.

Danes alternativa ali avantgarda ni mogoča, ne v socialnem ne v idejnoestetskem smislu – zadnjič v zgodovini je bilo to možno v osemdesetih letih! Postdramsko gledališče ali performens nista alternativa dramskemu (klasičnemu) gledališču, ampak le ena od oblik gledališke umetnosti, ki sicer uporabljata radikalno drugačna sredstva izražanja. Nove in stare oblike gledališke umetnosti sobivajo v skupnem prostoru in času; vsaka od njih se bori za preživetje in naklonjenost (zanimanje) občinstva, brez katerega ne morejo obstajati. Do izbruha gospodarske krize, gledališča izgube nekdanjega privilegiranega javnega statusa niso kaj dosti občutila; če so že izgubila javnomnenjski oz. socialnopolitični vpliv, so se pač lahko posvetila intimno človeškim in estetskim vprašanjem. Toda izgubljanju družbenega pomena in ontološkega smisla sledi izgubljanje materialnih temeljev obstoja ...

Osemdeseta leta so bila ogledalno nasprotje današnjega časa. Avantgarde oz. alternative so izraz duhovno in ustvarjalno bogatih družb, so izraz obilja različnih možnosti, predvsem pa izraz upanja, odkritega ali prikritega optimizma, in nenazadnje, etičnosti ter pristnega človeškega poguma. Včasih kar težko verjamem, da se stvari lahko spremenijo tako na slabše! Sicer nisem pristaš starčevskih elegij za minulimi časi, a res je bilo vse zelo drugače, celo zrak in sončna svetloba ..., in ure so tekle drugače,

počasneje; navkljub naglici in hitenju, je bilo časa za vse dovolj, danes pa ga je vedno manj.

Dodatek

POPIS REPERTOARJEV

Predstavljeni so osnovni repertoarni podatki o pedagoški in ume-
tniški dejavnosti *Dramskega studia* med letoma 1987–1990 in dveh gleda-
liških skupin, ki so ju ustanovili gojenci Dramskega studia, obe pa sta imeli
prvotni domicil na Prvi gimnaziji v Mariboru. *Mladinsko gledališče Rusli* so
ustanovili Sebastijan Horvat, Matjaž Latin in Aljoša Ternovšek, skupina je
delovala med leti 1989 in 1993. Gledališče *Begunci/Mrtvo gledališče* sta
ustanovila Jernej Lorenci in Aleš Horvat; skupina je sprva delovala enotno
kot KUD Begunci, nato pa se je razdelila v dve samostojni skupini: na
Mrtvo gledališče in *Begunce*. Mrtvo gledališče je delovalo med letoma
1992–2000; naveden je repertoar domicilnega delovanja v Mariboru (1992–
1993).

ZAKLJUČNE PRODUKCIJE IN SAMOSTOJNE UPRIZORITVE DRAMSKEGA STUDIA (1987–1990)

JAVNI NASTOP GOJENCEV DRAMSKEGA STUDIA 1987/1988 (1. in
2. letnik dramske igre), 29. 5., 4. in 5. 6. 1988, na Malem odru v Domu
ustvarjalnosti mladih Maribor: ODRSKI GIB (*Meščani Calaisa*, mentor I.
Knez); ODRSKI GOVOR (Dikcijske vaje, J. Austin: *Prevzetnost in pristra-
nost*, mentorica E. Antončič); UMETNIŠKA BESEDA (Izbor poezije sodob-
nih slovenskih avtorjev, D. Smole (*Antigona*), D. Zajc (*Voranc*), F. M.
Ježek (*Song*); mentorica I. Varga); DRAMSKA IGRA 2. LETNIK (Odlomki –
monologi, dialogi: T. S. Eliot/M. Hintereger: *Ura zgodovine* (spevi iz
Skale), N. V. Gogolj: *Revizor*, D. Jančar: *Veliki briljantni valček*, L. Gačnik:
Marija Magdalena; mentor V. Novak); DRAMSKA IGRA 1. LETNIK
(Odlomki – monologi, dialogi: A. Harris: *Androkles in lev*, A. P. Čehov:
Striček Vanja, A. S. Puškin: *Jevgenij Onjegin*, N. V. Gogolj: *Revizor*, J. P.
Sartre: *Muhe*, I. Svetina: *Lepotica in zver*; improvizacija *Avtobusna postaja*;
mentorici A. Veble in M. Kjuder)

W. Shakespeare: *SEN KRESNE NOČI*, rež. I. Varga, prem. 13. 11. 1988

ZAKLJUČNA PRODUKCIJA 1. LETNIKA DRAMSKE IGRE 1988/1989
na Malem odru v Domu ustvarjalnosti mladih v Mariboru: DRAMSKA IGRA
(1. LETNIK), 16. 5. 1989: Ogrevanje in vaje za sprostitvev, Improvizacije,
Monologi (J. Giradoux: *Za Lukrecijo*, R. Novak: *Gugalnik*, I. Cankar:
Martin Kačur), mentorica A. Veble

ZAKLJUČNA PRODUKCIJA 2. IN 3. LETNIKA DRAMSKE IGRE 1988/
1989 na Malem odru Doma ustvarjalnosti mladih v Mariboru: ODRSKI GO-

VOR (Poskus sodobne govorne interpretacije klasičnega verza: Rostand, Moliere, Villon, Prešern, Shakespeare, Sofokles, Vergil; mentorica E. Antončič, 8. 5. 1989); UMETNIŠKA BESEDA (N. Grafenauer: *Skrivnosti*, mentorica M. Kjuder, 16. 5. 1989); DRAMSKA IGRA (Dramski triptih – S. Beckett: *ČAKAJOČ NA GODOTA*, D. Jančar: *ZALEZUJOČ GODOTA*, R. W. Fassbinder: *BRIDKE SOLZE PETRE VON KANT*, mentorica I. Varga, 31. 5. 1989)

ZAKLJUČNA PRODUKCIJA 2. LETNIKA REŽISERSKEGA SEMINARJA 1988/1989 na Malem odru Doma ustvarjalnosti mladih v Mariboru, 23. 5. 1989: V. Moederndorfer/M. Latin: *ZGODBA*, rež. M. Latin; F. Rudolf: *PEGAM IN LAMBERGAR*, rež. L. Munda; D. Jovanović: *KARAMAZOVI*, rež. S. Horvat

F. L. Baum: *ČAROVNIK IZ OZA*, rež. I. Varga, prem. 18. 12. 1989, Minoritski oder SNG Maribor (koprodukcija z Dramo SNG Maribor)

ALAN FORD – GRUPA TNT NA KRIZARJENJU, rež. I. Varga, prem. 18. 12. 1990, Minoritski oder SNG Maribor (koprodukcija z Dramo SNG Maribor)

UPRIZORITVE MLADINSKEGA GLEDALIŠČA RUSLI (1989–1993)

D. Jovanović: *PLEJBOJI*, rež. S. Horvat, 1989, Mali oder Prve gimnazije Maribor

Dostojevski/Wajda: *NASTASJA FILIPOVNA*, rež. S. Horvat, 1990, Klet Prve gimnazije Maribor

V. Ravnjak: *ANEKS*, rež. S. Horvat, 1991, Mali oder Drame SNG Maribor

SKRIVNOSTNO ŽIVLJENJE RASTLIN (Skupni avtorski projekt S. Horvata in M. Latina), 1992, enkratni spektakelski dogodek na Slomškovem trgu v Mariboru

Dostojevski/Horvat: *BRATJE KARAMAZOVI* (v koprodukciji z Akademjskim studiem AGRFT Ljubljana), rež. S. Horvat, 1993, Mali oder SNG Drama Ljubljana

UPRIZORITVE IN PERFORMENSI MRTVEGA GLEDALIŠČA OZ. GLEDALIŠČA BEGUNCI / MRTVEGA GLEDALIŠČA MED LETI 1992–1993

D. Smole: *ANTIGONA / ANTIGONA, ČUDOVITO MESTO*, rež. J. Lorenci, 1992, Prva Gimnazija Maribor

Sofokles: *ANTIGONA*, rež. A. Horvat, 1992, Prva gimnazija Maribor
KAOS 1, 2, 1993, Prva gimnazija Maribor

PROLOG / ANTIGONA, ulični performans, 1993, Maribor in drugod
RAZLIČNI ULIČNI PERFORMENSI, 1993, Maribor in drugod

A. Strindberg: *GOSPODIČNA JULIJA* (Monodrama za igralko in kokoš), rež. J. Lorenci, 1993, koprodukcija z Narodnim domom Maribor (lokacija podstrešje Narodnega doma in drugje)

Ivan Lorenčič

Amfiteater II. gimnazije Maribor in II. gimnazija – kulturno središče Maribora v osemdesetih*

Začetki Amfiteatra II. gimnazije segajo v začetek sedemdesetih let prejšnjega stoletja. V sedemdesetih letih (dobrih 25 let po koncu II. svetovne vojne!) je takratna oblast sprožila kampanjo poimenovanja šol po znanih partizanskih voditeljih in borcih II. svetovne vojne. Zakaj je do tega prišlo tako pozno po koncu II. svetovne vojne, vsaj meni ni jasno. Mogoče so se takratni voditelji začeli zavedati svoje minljivosti in so želeli s poimenovanji zagotoviti trajen spomin za svoje zasluge. Da ne bo pomote: sam prihajam iz partizanske družine in gojim globoko spoštovanje do narodno-osvobodilnega boja. Poimenovanja po številnih partizanskih borcih, ki so danes (naj mi oprostijo) že popolnoma neznani, so bila odraz nekega časa, ki je tudi najboljši sodnik upravičenosti takšnih poimenovanj.

Preimenovanju se ni mogla izogniti tudi takratna Gimnazija Tabor. Ko sem jeseni 1970 zapuščal Gimnazijo Tabor in odhajal na šolanje v ZDA, ni bil (vsaj nam dijakom) znan noben načrt preimenovanja šole. Ko sem se naslednje leto vrnil, sem ob obisku svoje šole ugotovil, da se šola imenuje Gimnazija Miloša Zidanška. Zakaj je prišlo do preimenovanja in zakaj je bilo izbrano ime Miloša Zidanška, prepustimo drugim. Gimnazija je nosila ime Miloša Zidanška do leta 1990. Povejmo, kdo je bil Miloš Zidanšek. Rojen je bil v dninarski družini leta 1909. Po končani osnovni šoli se je izučil za peka, kmalu je vstopil v Komunistično partijo. Leta 1938 se je na prvi konferenci KPS srečal s Titom. V vojni se je pridružil partizanom in leta 1941 postal komandant Šercerjevega bataljona. Februarja 1942 je padel v bitki z Italijani. Leta 1950 je bil proglašen za narodnega heroja. Ali so to zadostni razlogi za poimenovanje šole po njem, prepuščam vaši presoji.

Kakšno povezavo ima amfiteater II. gimnazije s preimenovanjem šole? Pomembno, saj brez preimenovanja šole verjetno ne bi tako kmalu prišlo do zgraditve amfiteatra. Takratni ravnatelj šole Alfonz Fekonja je preimenovanje šole spretno »unovčil«. V II. nadstropju je v velikanski avli (skoraj dve rokometni igrišči) nastal amfiteater s 150 sedeži, ki so ga zapirala »harmonika« vrata. Del avle je bilo mogoče zagraditi z zavesami, sprednji del pa je lahko služil filmskim predstavam in je dodatno zapiral prostor. Tako so bili ustvarjeni pogoji za različne kulturne dogodke. Številni dijaki si bodo amfiteater zapomnili tudi po mnogo manj prijetnih »dogodkih«:

* Tekst je iz knjige Ivan Lorenčič: *Moje življenje z Drugo*, Maribor, Založba Pivec, 2010
Objavljeno z založbinim dovoljenjem.

amfiteater je bil namreč zelo priročen za pisanje kontrolnih nalog iz fizike. Marsikateri »cvek« je bil napisan v amfiteatru. Čeprav smo bili učitelji fizike prepričani, da v amfiteatru ni mogoče prepisovati, so nam dijaki na obletnicah mature zaupali številne trike prepisovanja v amfiteatru. Ob koncu smo bili oboji zadovoljni: učitelji v prepričanju, da ni bilo prepisovanja, in dijaki, ki so kljub temu prepisovali.

Moj prvi stik z amfiteatrom je bilo tako pisanje kontrolne naloge iz fizike. Vseeno sem o amfiteatru II. gimnazije nekaj vedel že od prej. V reviji Stop (takrat edini slovenski reviji za TV, film in glasbo) sem kot študent fizike večkrat zasledil zapise in napovedi o koncertih glasbenih skupin, predvsem pa o jazz večerih Braneta Rončela. Jazz večeri so bili za tiste čase nekaj novega. Odprti so bili za ves Maribor in se jih je mnogokrat udeležilo veliko število obiskovalcev. Tudi prvi koncert skupine Lažni Franz je bil leta 1979 v Amfiteatru II. gimnazije Maribor.

Ko sem leta 1982 postal v. d. ravnatelja in kasneje ravnatelj, se mi je ponudila priložnost amfiteatru dati novo vsebino, šolo pa predstaviti Mariboru kot kulturno središče. Za razjasnitev: v Mariboru takrat ni bilo Narodnega doma, Pekarne, Mladinskega kulturnega centra, ŠTUK-a. Ni čisto naključno pokojni Bojan Štih pisal o mariborski kulturni sivini. Edini ponudnik kulturnega življenja, predvsem gledališkega, je bilo Slovensko narodno gledališče Maribor. S svojo zaprtostjo in priseganjem na Borštnikovo srečanje kot vrhunec gledališkega dogajanja v Mariboru je skoraj hermetično zaprlo vrata drugim, predvsem alternativnim gledališčem.

Amfiteater je bil na začetku brez vsake potrebne opreme. Nobenih reflektorjev, ozvočenja, dodatne stole smo prinašali iz učilnic, za garderobo so bile uporabljene učilnice, po predstavi je najnujnejše umivanje potekalo kar v WC-jih. Kljub takšnim pogojem so se ustvarjalci začeli odzivati na naša povabila, saj je bil to edini način, da pridejo v Maribor.

Večina gostovanj je bila dogovorjena po telefonu, brez pogodb, vse je temeljilo na zaupanju. Glavni vir dohodka je bil izkupiček od vstopnic, izplačilo je bilo kar »na roko«. Ker so prekrški zastarali, jih lahko sedaj tudi omenim.

Včasih se je vseeno zgodilo, da z vstopnino ni bilo mogoče pokriti stroškov predstave. Od kod je prišel denar? Od vstopnine šolskih plesov! Šolski plesi na II. gimnaziji so bili takrat edina možnost za zabavo mariborskih srednješolcev. Čeprav so trajali od 18. do 22. ure, se je na njih zbralo tudi več kot tisoč dijakov. Si lahko danes predstavljate ples, ki se konča ob 22. uri?

Amfiteater je tako prevzel vlogo kulturnega središča Maribora. Gledališče Glej je postalo reden gost s predstavami ob nedeljah. Ko smo neko nedeljo organizirali Dan Gleja s predstavama *Ela* in *Moskva Petuški*, je bilo prodanih v predprodaji 300 vstopnic. No, ni veliko manjkalo, pa predstave *Ela* ne bi bilo. Vsi dogovori o predstavah so namreč potekali po telefonu, brez pogodb in predhodnega ogleda prizorišča. Vse je temeljilo

na zaupanju in želji po igranju. Ne vem, kako se je zgodilo, da smo pozabili na kokoši. Te so namreč bistven simbolni element predstave. Ko me je eden od predstavnikov Gleja dobro uro pred predstavo vprašal, kje so kokoši, sem ga samo začudeno pogledal. »Kokoši?« »Predstava brez kokoši ni mogoča,« je sledil odgovor. Kako naj odpovemo predstavo zaradi kokoši? Naj rečemo, da predstava zaradi bolezni v ansamblu (kokoši!) odpade? Rešil nas je naš hišnik, pokojni Franc Markovič, vsem generacijam dijakov znan kot Franček. Ko je slišal naš prepir, je z njemu značilnim hripavim glasom rekel: »Ni problema.« »Franček, ne me zajebavat, kako ni problema. Saj vidite, da nimamo kur. Kje boste našli kokoši v nedeljo popoldne?« »Moja mama živi v železniški koloniji in ima kure. Gotovo jih bo posodila.« In tako je Franček vžgal svojega legendarnega fička in se odpeljal po kure. Ker je železniška kolonija blizu II. gimnazije, se je hitro vrnil. Bilo je kaj videti: 10 lepih, doma vzgojenih kokoši, vsaka drugačna. »Samo mama je rekla, da niti ena ne sme crknit. Ne bo me več hotela videt, če se to zgodi,« je potarnal Franček. Kure smo spustili na oder za ograjo, tako da niso mogle pobegniti med gledalce. Med predstavo so veselo zobale koruzo in po predstavi jih je Franček odpeljal žive in zdrave nazaj k svoji mami. Predstava je uspela. Kure so bile žive, vsi pa zadovoljni nad uspehom Dneva Gleja.

Prihajalo je tudi do mednarodnih gostovanj: Pozorište dvorište iz Beograda, Željko Vukmirica iz Hrvaške itd. Posebno doživetje (ne samo po umetniški plati) je bilo gostovanje gledališča Divadlo na Zabradli iz Prage. S Cankarjevim domom smo se dogovorili, da po gostovanju pri njih gostujejo tudi pri nas. Nihče se seveda ni pogovarjal o tehničnih zahtevah predstave, saj so vsa gostovanja potekala tako, da je vsako gledališče pripeljalo svojo tehniko.

Ko so češki gledališčniki popoldne prispeli v šolo, je umetniški vodja po srečanju z mano (imel me je za direktorja gledališča!) zahteval vodjo gledališke tehnike in lučkarja. Njegov pogled mi je dal jasno vedeti, da z njimi ne bo lahko. Odšel sem v zbornico in poiskal učitelja tehnike in proizvodnje Hermana Novaka, ki je pomagal pri gostovanjih. Hitro sem mu razložil situacijo in ga imenoval za vodjo tehnike. Ko sem ga predstavil češkemu umetniškemu vodji, je ta zahteval ogled dvorane, predvsem pa svetlobni park. Ko mu je Herman Novak povedal, da imamo dva reflektorja, je ta samo izustil: »Ježeš, Marija«. Predstava je namreč temeljila na svetlobnih efektih, ki so zahtevali profesionalen svetlobni park. Naslednje besede umetniškega vodje so bile: Predstave ne bo, zahtevamo povrnitev stroškov gostovanja. Kar zameglilo se mi je pred očmi. Edini vir dohodkov je bil denar od vstopnic. Od kod naj vzamem denar, če ne bo predstave? Začeli smo se pogajati in končno smo prepričali češkega vodjo, da bodo uprizorili drugo predstavo, ki ni tehnično zahtevna. Mrki pogledi igralcev so mi dali jasno vedeti, da bi raje tolkli kamenje, kot pa igrali predstavo v takšnem gledališču. Začetek predstave sem čakal vznemirjen in s strahom.

Kaj če prekinejo predstavo? Odgovor o tem, kaj se bo zgodilo, je prišel zelo hitro. Neverjeten odziv gledalcev takoj na začetku je za sabo potegnil tudi češke igralce, ki so se resnično potrudili. Po predstavi so glasno izražali svoje navdušenje in še enkrat dokazali magično povezavo igralcev in gledalcev. Dobro gledališko predstavo naredijo oboji in zato je vsaka predstava drugačna. Podobno kot v šoli: ni enakih ur pouka, čeprav je lahko vsebina ure enaka – razredi in dijaki so zmeraj različni.

Tako so se v osemdesetih letih v Amfiteatru zvrstile številne predstave, ki jih v Mariboru brez njega ne bi bilo. Gledališče Glej je Mariborčanom odigralo nekaj kulturnih predstav: *Ela*, *Moskva Petuški*, *Summertime*. Nepozaben bo ostal danes že pokojni Zlatko Šugman s svojim Fraklom. Mariborčane je začarala Mala drama SNG s svojim Kvartetom z izjemnima Ivo Zupančič in Danilo Benedičičem.

Kako je potekala organizacija predstav? Vlogo producenta oziroma organizatorja sem prevzel kar sam. Preko medijev (predvsem Dela) sem spremljal gledališko dogajanje v Sloveniji in izbral tiste predstave, ki bi bile primerne za naš oder. Po telefonu sem poklical režiserje, umetniške vodje ali igralce in se dogovoril za predstavo. Vse je temeljilo na zaupanju, nobenih pogodb, nobenega SAZAS- a, izplačilo na roko! Niti enkrat se ni zgodilo, da nismo komu izplačali dogovorjenih vsot, ki so bile za današnje čase smešne. Če nam ni uspelo to narediti takoj po predstavi, smo denar izročili kasneje, Tako sem denar za eno izmed predstav izročili igralki Gleja kar v enem izmed ljubljanskih lokalov.

Predstave je bilo treba oglaševati. Ker ni bilo denarja za oglaševanje v medijih, so vlogo osrednjega oglaševalca prevzeli plakati. Če kdo misli s tem na današnji način oglaševanja s plakati, se seveda globoko moti. Osrednji prostor, kamor smo nalepili plakate, so bile izložbe mariborskih trgovin. Na začetku smo lepili kar na roko napisane plakate. Kasneje smo na osnovi grafične podobe, ki sta jo naredila dijaka Robert Posel in Damjan Verdnik, uporabljali tiskane plakate. Danes si težko predstavljamo trgovine v centru mesta, kjer v izložbi velik plakat vabi na predstavo Slovenskega mladinskega gledališča iz Ljubljane. Takrat pa smo skoraj v vseh trgovinah naleteli na razumevanje in Gosposka ulica je bila polna naših plakatov.

Potekala je tudi predprodaja vstopnic. Pri tem so nam pomagali v knjigarni Mladinske knjige na Partizanski cesti. Na kakšno provizijo takrat ni nihče niti pomislil. Ker je bila večina predstav ob nedeljah, sem ob sobotah odšel v knjigarno in prevzel denar. Število prodanih vstopnic je bila tudi dobra napoved obiska. Večinoma sem odšel iz knjigarne zadovoljen, saj je število prodanih vstopnic napovedalo, da ne bomo imeli izgube.

Pri tehnični izvedbi predstav so nam pomagali dijaki. Zmeraj se je oblikovala skupina dijakov, ki je prevzela garaški del posla. Ker amfiteater ni premogel dovolj velikega števila stolov, je bilo treba iz razredov prenesti več kot sto stolov. Dijaki so prevzeli tudi prodajo vstopnic. Največji napor je predstavljala postavitve scene. Ker je amfiteater v II. nadstropju šole, je

bilo treba vso sceno prinesiti izpred šole, kjer se je ustavil tovornjak, dve nadstropji višje. Scena je v gledališču zelo relativen pojem, zato smo močno »navijali« za predstave, ki so temeljile na minimalistični sceni. Večinoma se nam ta želja ni uresničila. Tako so morali dijaki pri eni izmed predstav Gleja prenesti skoraj tona kamenja; spet drugič dve toni peska (o tem, da se po šoli prahu nismo znebili še štirinajst dni, raje ne govorim).

Postavljanje scene je bil le prvi polčas gledališkega dogodka. Drugi polčas je bil mnogo bolj naporen in manj zanimiv. Sceno je bilo treba popraviti in jo ponovno prenesti v pritličje. Ker so se predstave končale po deseti uri zvečer, smo v šoli pogosto ostajali preko polnoči. Dijaki so pri tem včasih pokazali veliko »iznajdljivosti«. Delo z že omenjenim kamenjem so si želeli skrajšati z metanjem skozi straniščna okna na ploščad pred šolo. Pri tem so bili malo prehitri, saj so skoraj zadeli obiskovalce, ki so na ploščadi komentirali predstavo.

Dijaki so vse delo opravljali prostovoljno, na kakšne študentske naloge ni nihče niti pomislil. Vse delo pa le ni bilo brez nagrade. Dijaki, ki so pomagali pri organizaciji predstav, so imeli ključ in s tem dostop do temnice. Kakšen privilegij! Kakor za koga. Temnica je bila prostor, ki je bil blizu telovadnice in je bil v začetku namenjen izdelavi fotografij pri pouku in krožku. Vse bolj pa se je spreminjal v prostor druženja. Ker so bili dijaki dovolj iznajdljivi, so dobili tudi ključ od stranskih vrat. Tako so lahko prihajali v temnico tudi ob sobotah, nedeljah, ponoči in podnevi. Temnica je dobila pridih posvečenega prostora. Ko so mi dijaki kasneje pripovedovali o svojih podvigih v temnici, sem najprej pomislil na ponovno posvetitev tega prostora, saj je bil prevečkrat grobo oskrunjen. Vseeno pa se ni nikoli nič zgodilo. Izgradnja nove telovadnice je temnico odnesla v zgodovino, čeprav bi številni dijaki za temnico verjetno zahtevali spomeniško zaščito.

Tako so potekale številne nedelje, Maribor pa je dobil priložnost ogleda številnih predstav, ki jih brez nas v njem ne bi bilo nikoli. Danes so v Mariboru številna prizorišča, ki pa takšnega repertoarja, kot smo ga mi ponujali pred več kot dvajsetimi leti, ne ponujajo več. Kot da je v mestu samo prostor za komedije, ki so množično obiskane.

Amfiteater je na srečo končno pritegnil pozornost mestne kulturne politike. Tajnik mestne kulturne skupnosti (oziroma nekaj podobnega) Jože Dorner je na naše povabilo obiskal šolo, kjer smo mu predstavili svoje delo. Čeprav je naše delo poznal po odzivih v javnosti, je z občudovanjem poslušal o dosežkih in načrtih za prihodnost. Spoznal je, da si zaslužimo vsaj minimalno finančno podporo mesta, kar se je kasneje tudi zgodilo. Končno smo laže zadihali, saj nismo bili več izključno odvisni od vstopnine in denarja od šolskih plesov.

Tehnični pogoji so se v amfiteatru le počasi spreminjali. Učitelj predmeta Osnove tehnike in proizvodnje (mimogrede: predmet je bil iznajdba usmerjenega izobraževanja) Herman Novak je izdelal prvo mešalno mizo, dobili smo prvo ozvočenje, nabavili smo nekaj reflektorjev. Vse to je zado-

stovalo za naše šolske uprizoritve, gledališča so še zmeraj morala s seboj pripeljati svojo opremo.

Amfiteater je tako živel svoje življenje vse do leta 1993. Nekega pomladanskega dne je v mojo pisarno vstopil možakar, ki ga do takrat nisem nikoli srečal. Predstavil se je tako hitro, da si nisem zapomnil njegovega



Gostovanje SMG na II. gimnaziji Maribor, 1985, foto Hoc'n'Hoc studio, arhiv SMG

imena. Takoj je »udaril«: Jaz bi vam zgradil gledališče«. Bil sem tako prese- nečen, da sem samo vprašal: »Kako mislite to narediti?« Zelo na kratko je odgovoril, da s svojim rokami in s pomočjo dijakov. Nisem še niti prav za- jel sape, ko je rekel, da bo naslednji dan prinesel maketo novega amfitea- tra. In res: maketa je bila naslednji dan na mizi, bila je dovršena. Prva mi- sel, ki me je takrat prešinila, je bila: za izvedbo takšnega projekta potre- bujemo dva norca. Prvega, to je Zvonko Babič Kurbus (končno sem si za- pomnil njegov priimek), že imamo. Potrebujemo še drugega, ki bo ta pro- jekt dovolil in ga podpiral. Ta norec bom očitno kar jaz. Vse, kar sem po tem razmisleku lahko še izdaval, je bilo: »Pa zgradite gledališče«. In res ni bilo treba dolgo čakati, ko je Zvonko začel graditi gledališče – in to dobe- sedno s svojim rokami in s pomočjo dijakov. Žal sem sam kmalu odšel v Ljubljano za direktorja Zavoda za šolstvo, tako da sem le občasno sledil nastajanju gledališča. Zvonko je pokazal neskončno iznajdljivost: stole za dvorano je dobil od mariborskih kinematografov, strop je obložil s sceno iz ene izmed predstav Tomaža Pandurja; električno napeljavo so napeljali sami itd. Nastala je dvorana, ki je kljub improvizirani gradnji omogočala solidne pogoje.

Vse do leta 2008 so v amfiteatru potekale številne predstave, koncer- ti, predavanja, filmske predstave. Do rušitve novembra 2008 je bilo v njem več kot 150.000 gledalcev.

Beseda rušitev je bralca verjetno napeljala na misel, da je bilo no- vembra 2008 konec dejavnosti Amfiteatra II. gimnazije. Nasprotno, rušitev starega je pomenila nov začetek tega v Mariboru uveljavljenega prizorišča.

Novembra 2008 se je namreč začela obnova starega dela šole. Že laični pogled na amfiteater je pokazal, da ne izpolnjuje najosnovnejših teh- ničnih zahtev. Obnova stare dvorane ni bila mogoča, zato je bila edina možnost rušitev. Najbolj me je skrbelo, kako bo to novico sprejel Zvonko, saj je amfiteater resnično zgradil s svojimi rokami. Tudi to pot sta se poka- zali njegova širina in razumevanje. Z vso energijo se je vključil v načrtova- nje nove dvorane. Brez njegovega znanja in prizadevnosti ne bi nikoli na- stala dvorana, ki je danes ena izmed najlepših tovrstnih v Sloveniji.

FESTIVALI SLOVENSKEGA MLADINSKEGA GLEDALIŠČA ALI KAKO SMO KONKURIRALI BORŠNIKOVEMU SREČANJU

Začetek osemdesetih let je pomenil uveljavljanje političnega gleda- lišča, ki je izstrelilo ime Slovenskega mladinskega gledališča v jugoslovan- ski, evropski in svetovni gledališki prostor. Le Maribor je bil za Slovensko mladinsko gledališče zaklet kraj. Zaradi že omenjene zaprtosti mariborske- ga kulturnega prostora do gostovanj ni prihajalo, druga možnost, ogled predstav na Boršnikovem srečanju, pa je odpadla zaradi nasprotovanja Slovenskega mladinskega gledališča konceptu Boršnikovega srečanja. Zato so ga tudi bojkotirali. Tako so lahko Mariborčani le brali o neverjetnih

odzivih na predstave Slovenskega mladinskega gledališča doma in po svetu. Tudi sam sem bral o neverjetni predstavi *Missa in a minor*, ki je bila kulturna predstava, in sanjal, kako bi si jo ogledal.

Da v življenju mnogokrat odločajo naključja, dokazuje naslednji dogodek. Nekega pomladanskega dopoldneva leta 1984 je v mojo pisarno prišel dijak Božo Novak, predsednik Komisije za prireditve na šoli, in rekel: »V 7D sem prebral, da neki Dušan Jovanović razlaga, da Slovensko mladinsko gledališče ne more gostovati v Mariboru. Mi imamo telovadnico, pa naj pridejo k nam.« »Božo, prvič, Dušan Jovanović ni neki Dušan Jovanović; drugič, pa ti sploh veš, kaj predstavlja Slovensko mladinsko gledališče v Sloveniji?« »Eh, saj ni važno, vi pokličite Jovanovića, saj nimamo česa izgubiti.« Globoko sem vdihnil in obljubil, da pokličem Dušana Jovanovića. Ker sem spoštoval njegovo delo, sem imel kar nekaj treme, ko sem ga poklical. Na moje veliko začudenje ni pokazal odklonilnega stališča in je obljubil, da bo s svojimi sodelavci prišel na šolo. In res: ko si je ogledal šolo in naš takratni amfiteater, je rekel: »Poskusimo s predstavo *Razredni sovražnik*.«

Predstava tehnično ni bila zahtevna, bila pa je prava uspešnica. To se je pokazalo tudi na predstavi v Amfiteatru, ki je požela prave ovacije. Po predstavi smo se začeli pogovarjati o nadaljnjem sodelovanju med Slovenskim mladinskim gledališčem in nami. Ne vem, kdo je dal idejo o festivalu, na katerem bi Slovensko mladinsko gledališče odigralo svoje najuspešnejše predstave. Kakorkoli, padla je odločitev o festivalu, ki bi trajal šest do sedem dni v začetku meseca maja 1984. Dogovorili smo se brez vsake pogodbe, le na besedo: mi damo prostore, pomoč dijakov; Slovensko mladinsko gledališče pobere vstopnino.

Ker sta bila do festivala manj kot dva meseca, smo začeli s pripravami. S strani SMG je bil za organizacijo odgovoren Dušan Pernat, s katerim sva predelala vse detajle. Dušan je prevzel tudi delo s sponzorji, kjer je bil odziv kar soliden. Največji strošek poleg bivanja je predstavljal prevoz. Ker II. gimnazija ni imela ustreznih pogojev za izvedbo predstav, je bilo treba preseliti SMG v celotno spodnjo dvorano z odrom in tribunami vred. Večina predstav je namreč potekala v spodnji avli II. gimnazije. Takratni Špedtrans, eden izmed največjih špediterjev v Jugoslaviji, je zelo ugodno opravil prevoze in s tem zmanjšal stroške.

Matjaž Vipotnik je izdelal zanj značilne plakate, ki jih je Dušan poslal preko rednega avtobusa (predhodnica hitre pošte!), sam pa sem jih počakal na mariborski avtobusni postaji in jih prevzel od sprevodnika.

Mesto je bilo naenkrat polno plakatov SMG, mariborska kulturna elita pa je doživela pravi šok. SMG v Mariboru, in to na šoli, na Borštnikovo srečanje pa se požvižgajo! Nezaslišano! Šok vseeno ni smel trajati predolgo, saj se je začela bitka za vstopnice. Verjetno je bil to edini festival, kjer ni bilo VIP vstopnic. Edine brezplačne vstopnice je dobila šola za svoje učitelje, in še to v omejenem številu. Vse predstave so bile hitro razproda-

ne, komaj smo čakali začetek festivala. In res: v sredo sredi noči sta se pred šolo pojavila dva velika Špedtransova tovornjaka. Sam sem skupaj z dijaki počakal v šoli in začelo se je razkladanje tovornjakov. Nikoli ne bom pozabil legendarnega, žal prehitro umrlega dramaturga SMG Marka Slodnjaka, kako je celo noč sodeloval pri razkladanju. Spodnja avla se je polnila z gledališko kramo, tribunami, reflektorji itd. Ko so dijaki in učitelji zjutraj prišli v šolo, so imeli kaj videti: kot da bi v šolo udarila bomba! Dopoldne se je začela spodnja avla spreminjati v gledališče. Postavljale so se tribune, oder, reflektorji. Dijakom se je ponudila priložnost videti, kako je pred njimi nastajalo gledališče. Prišlo je do neverjetnega zlitja šole in gledališča: v razredih je mirno potekal pouk, v avli pa so scenski delavci pripravljali oder in sceno. Ko so dijaki zapuščali šolo, je bila predstava praktično postavljena.

Pripravljanje predstav je predstavljalo izjemen napor, saj je bila vsaka predstava drugačna. Če je bil oder za eno predstavo na enem koncu avle, je bil za drugo na nasprotnem. Podirati je bilo treba tribune in jih postavljati na novo. Zato so dela trajala celo noč in naslednji dan skoraj do popoldanske predstave.

Prvi festival je potekal od petka, 4. maja, do srede, 9. maja. Spored je bil »strašen«: same kultne predstave – Aishilovi *Peržani*, *Ujetniki svobode* E. Filipčiča, *Razredni sovražnik* N. Williamsa, *Ana R.* Šelige, W. Shakespeara *Romeo in Julija*, E. Kocbeka *Strah in pogum* in po motivih Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidoviča*, *Missa in a minor*.

Vsaka predstava je bila uspeh zase, odzivi publike pa neverjetni. Aplavzov ni bilo konca, igralci so mi po predstavi rekli, da je odziv boljši kot na premierah v Ljubljani. Pa saj so vse predstave bile premiera za Mariborčane, ki so svojim obiskom in odzivi dokazali, kako potrebujejo in cenijo drugačno gledališče, kot so ga navajeni gledati v SNG. Takšno prebujenje se je kasneje zgodilo samo še s Tomažem Pandurjem.

Vsaka predstava je bila zgodba zase. *Ujetniki svobode* so navdušili s svojo politično provokativnostjo in lucidnostjo; *Razredni sovražnik* z zgodbo o nasilju mladih in silovito igro. Dušan Jovanović je postavil Aishilove *Peržane* v Magdalenski park in Mariborčanom odkril nov gledališki prostor, ki pa je kasneje žal ostal pozabljen. Interpretacija Ane Milene Zupančič bo zame ostala ena izmed najbolj pretresljivih vlog, ki je zahtevala tudi izjemen fizični napor.

Posebna zgodba pa sta bili predstavi *Strah in pogum* in *Missa in a minor*. Kocbekov *Strah in pogum* je odpiral številne dileme medvojnega časa in bil na meji sprejemljivosti za takratno oblast. Do predstave pa skoraj ne bi prišlo zaradi gabra. Nekaterim bo verjetno treba pojasniti, da je gaber drevo. Kakšno povezavo imata ta gaber ter *Strah in pogum*? Simbolno. V delu ima eno izmed glavnih vlog Gaber, kot scena pa so bila na odru drevesa, med njimi tudi gaber. Predstavo je izjemno režiral Janez Pipan, ki je tudi nadziral postavitve predstave. Zagotovitev dreves je bila mali pod-

vig, saj jih je bilo treba najti sponzorsko. Gozdno gospodarstvo Maribor nam je prijazno priskočilo na pomoč in tako se je skupina delavcev v torek odpravila v gozd. Dan je bil vse prej kot prijazen, lilo je kot iz škafo. Tovornjak je končno pripeljal kup dreves in premočene delavce. Ko so drevesa zložili s tovornjaka, je Janez Pipan vprašal: »Kje pa je gaber?« Premočeni delavci so odvrnili: »Kaj nas za ... Dreva je dreva.« Že mogoče za njih, ne pa za Janeza Pipana. »Brez gabra ne bo predstave, ni simbolike,« je odvrnil. »Kdo pa bo videl toto vašo drevo na odru,« so bili vztrajni delavci. »Vi že ne,« je trmasto vztrajal Pipan. Z veliko napora smo pregovorili delavce, da so po hudem nalivu ponovno odšli v gozd in po dobri uri le pripeljali gaber.

Končno so bili tako zagotovljeni vsi pogoji za predstavo. Vstopnice so bile v hipu razprodane, vseeno pa smo na predstavi zaradi dobesednega moledovanja potencialnih gledalcev prodali še nekaj vstopnic. Na tribunah je bilo bistveno več gledalcev, kot je bilo sprejemljivo, in sam sem preživel svoj *Strah in pogum*: strah pred zrušitvijo tribun in pogum za sprejetje take odločitve. Predstava je končno stekla, sam sem jo gledal iz zadržja, saj sem bil preveč nervozen, da bi sedel na tribunah. Publika je dobesedno »pila« predstavo in ob koncu z dolgimi aplavzi in vzklikanjem nagradila igralce.

Po koncu predstave so bile naše misli že pri naslednjem dnevu in kulturni Missi. *Missa in a minor* je pomenila prelom v razumevanju gledališča in je do takrat prepotovala že polovico Evrope in ostalega sveta. Predstava je bila scensko malo zahtevna in vse bi se dobro izteklo, če ne bi bilo zahteve, da morajo gledalci sedeti na gajbah za pivo. Od kod preskrbeti 300 gajb za pivo? Danes bi bilo to skoraj neizvedljivo, takrat pa je Maribor še premogel eno izmed najuspešnejših pivovarn v Jugoslaviji, Talis. Kdo od starejših se ne spomni piva Pils in nagradne igre, kjer je cela Jugoslavija pod zamaški iskala znak avtomobila, ki je srečnežu prinesel nov avto! Ker je bil Talis slab kilometer od šole, se je rešitev ponujala kar sama. Odšli smo v Talis. Debelo so nas pogledali, ko smo jih prosili za prazne gajbe. Ko smo jim razložili, da jih potrebujemo za gledališko predstavo, so zmajali z glavami, gajbe so nam pa vseeno posodili. Gajbe je bilo potrebno spraviti do II. gimnazije. Rešitev je bila enostavna: dijaki so v gosjem redu po Ljubljanski ulici kot dobro organizirana četa prenesli gajbe na šolo.

Missa in a minor je bila zadnja predstava Festivala. Med šolo in ekipo SMG sta zrasla prijateljstvo in povezava. Čutili smo, da se jim moramo zahvaliti. Ker nismo imeli denarja, smo iskali rešitev. Učitelj glasbe Tone Žuraj je predlagal, da zaprosimo slikarja Bogdana Čobala za eno izmed njegovih slik. Če bi mu podarili kakšno vstopnico, bi po mojem še šlo, tako pa ... Poskusiti ni greh, smo vseeno rekli in odšli k njemu na dom. Brez velikega obotavljanja je odstopil sliko, ki smo jo po koncu podarili SMG.

Festival se je tako končal, zastor je padel, šola je spet začela živeti svoje življenje. Za nami je bil podvig, ki je uspel zaradi neverjetne energije

in želje po dokazovanju obeh institucij. Brez velikega razumevanja učiteljev, ki so imeli teden dni pouk v popolnoma drugačnih razmerah, in požrtvovalnosti ekipe SMG festivala nikoli ne bi bilo. Oboji smo želeli dokazati, da si Maribor zasluži SMG in da lahko z veliko volje ter požrtvovalnosti izpeljemo festival brez pomoči kulturne politike. Več kot 3000 gledalcev v šestih dneh in navdušene ovacije so bile najlepša nagrada za naš podvig.

V naslednjih letih smo organizirali še štiri festivale, vse po vzoru prvega festivala. Zanimanje za predstave je bilo v vseh letih enako kot pri prvem, festivali so pomenili prvovrstni kulturni dogodek. Odigrali pa so še eno pomembno vlogo: vzgojno-izobraževalno. Večina predstav na posameznem festivalu je bila odigrana dvakrat: ob peti uri popoldne najprej za srednješolce, ob osmih pa za izven. Igranje tako zahtevnih predstav eno za drugo, s polurnim odmorom, je bilo za igralce izjemno naporno: Če k temu prištejemo še nemogoče pogoje za maskiranje, ki je potekalo kar v razredu brez tekoče vode, in umivanje v šolskem WC-ju v povsem neprimernih pogojih, je slika popolna.

Mariborskim srednješolcem je bilo dano videti izjemne predstave, ki so jih večinoma dobro sprejeli. Kako bi danes potrebovali takšne predstave, ko mladih praktično ni več v gledališču.

Na festivalih so se zvrstile številne nepozabne predstave: *Resničnost*, *Alica v čudežni deželi*, *Levitan*, *Bolna nevesta*, *Atlantida*, *Dnevni observatorij Zenit*, *Balkon*, *Medved Pu*. Predstave so bile tudi drugod: v dvorani ŠTUK-a, v Narodnem domu, na dvorišču II. gimnazije. Posebej zanimivo prizorišče je bil vagon slovenskih železnic, v katerem je bila odigrana predstava *Dnevni observatorij Zenit* v režiji Dragana Živadinova, in je bil postavljen na železniško postajo na Studencih.

Zadnji festival je bil organiziran leta 1990. Zaključna predstava festivala, nepozabna Šeherezada Tomaža Pandurja, je bila odigrana tam, kjer si nismo ob začetku prvega festivala nikoli zamišljali: v dvorani SNG Maribor. Predstave SMG so z leti postale drugačne in tehnično bolj zahtevne. Začutili smo, da se je naše poslanstvo končalo in nadaljevanje festivalov ne bi bilo več » ta pravo«. Odnehali smo na vrhuncu in prav je bilo tako. Ostajajo spomini o neponovljivih predstavah, predanosti, uporabi proti kulturnemu establishmentu in enkratni povezanosti šole in profesionalnega gledališča.

Jože Kos Grabar ml.

Alternativna scena v Mariboru in okolici v osemdesetih letih 20. stoletja

Usedline, poudarki, izbirkki ..., ki so preživelii čas

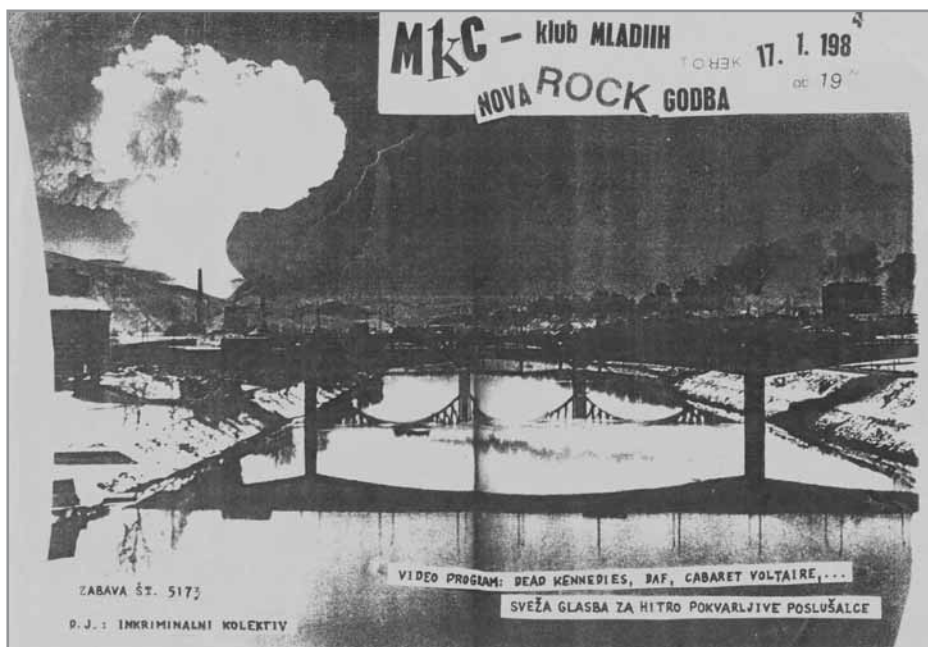
KAJ?

Ta sestavek skuša sintetično prikazati alternativno sceno (kratko: alter sceno) v Mariboru in njegovi ožji regionalni okolici v osemdesetih letih XX. stoletja. Besedna zveza '**alternativna scena**' je sama po sebi vsebinsko pomanjkljiva, pomensko premalo določna, a je v tem sestavku rabljena iz dveh razlogov: (a) pojem 'alternativa' je bil v takratnem času pogost del javne govornice; (b) besedna zveza 'alternativna scena' je priročna spričo svoje jedrnatosti. Ob tem jo je vendarle potrebno vsebinsko določneje opredeliti. V tem prispevku 'alternativna scena' pomeni zbir raznolikih mladinskih, novatorskih in/ali svojevrstnih (sub)urbanih kultur in subkultur, ki so bile javno navzoče in na različne načine družbeno radikalneje delujoče v Mariboru in njegovi okolici v osemdesetih letih XX. stoletja. Pri tem ne gre samo za kulturo v ožjem pomenu besede (umetnost, proizvodnja estetskih učinkov), temveč tudi v širšem smislu, tj. zajemajočem proizvodnjo vrednot, osebnih in kolektivnih stališč o raznolikih družbenih temah, družbenih odnosov in vsakdanje življenjske prakse protagonistov prej omenjenih (sub)kultur. V tako opredeljeno alternativno sceno so sodile novovalovske, punkerske, hard-corevske, radikalno novatorske, eksperimentalne, posebne/redke/neetablirane ipd. kulturne, družabne, medijske, politične in še kakšne prakse. Kar jim je bilo skupnega, so bila naslednja **vrednostna izhodišča**: verodostojnost, izvirnost, radikalnost, kritičnost, zavzetost, ofenzivnost, samosvojest, iskateljstvo, neukalupljanje, novo.

ZAKAJ?

Ob zazrtju dve do tri desetletja nazaj se premišljuječi osebi nujno utrne osrednje vprašanje: zakaj je takratna alternativna scena (v Mariboru in drugje po Sloveniji) sploh počela vse tisto, kar je počela? Kaj je bil njen osrednji motiv? Avtor tega prispevka menim, da je bilo to početje poskus odgovora protagonistov in protagonistk omenjene scene na naslednje, v tistem času znotraj scene neizrečeno ali vsaj premalo izpostavljeno **vprašanje**: kako, preko česa, kje, s kom in s čim se osebno/individualno, skupinsko, tj. ožje-kulturno-slojno-generacijsko in obenem širše družbeno samoaktualizirati, samorealizirati, opredeliti in uresničiti zaželeni način ter vsebino lastnega življenja? In dalje: kako izoblikovati svoj osebni in druž-

beni obraz/podobo/imidž, v kaj vse izliti svojo vitalnost in predvsem ustvarjalnost kot najodličnejši del le-te? Kako si vzpostaviti zaželeno stvarno življenjske prakse in temeljne možnosti zanje (družbeni odnosi, prostori, denar in druga materialna sredstva ...)? S tovrstnim vprašanjem oz. vprašanji se sooča vsaka generacija ljudi. In vsaka skuša na občečloveško univerzalno, 'večno' humano osnovo (ki ji pač nobena generacija ne more uiti oz. je spremeniti), zarisati svoj posebni pečat, sebi lastno, izvirno svojevrstnost svojega nehanja. Takšnega cilja si vede ali nevede seveda ne zastavi in k njemu dejavno ne stremi celotna vsakokratna generacija, pač pa le njen najbolj propulziven, ustvarjalni del.



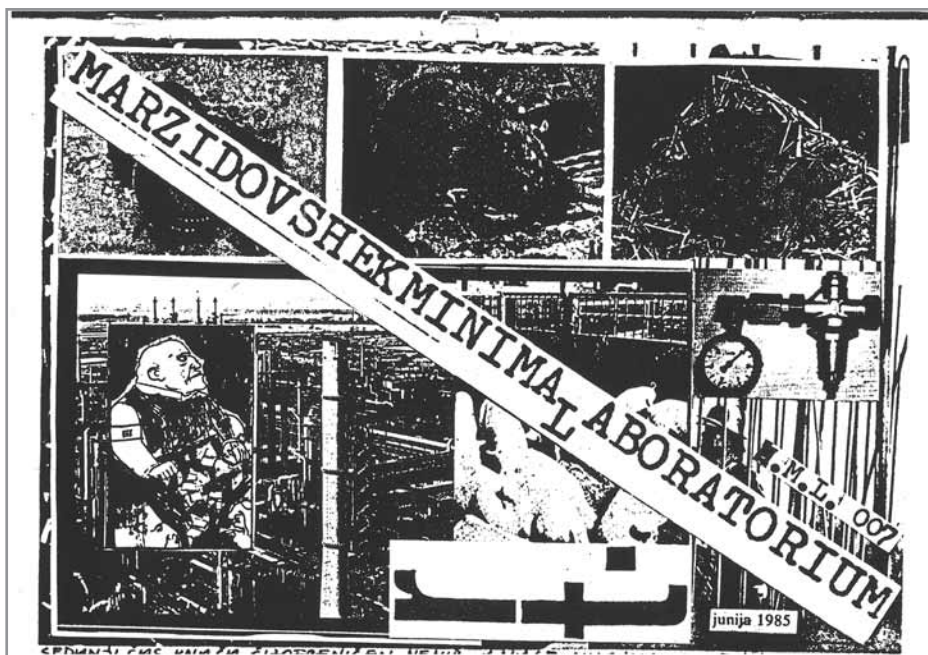
Jože Kos Grabar ml., Inkriminalni kolektiv, Sveža glasba za hitro pokvarljive poslušalce, 1984

ZA KAJ, PROTI ČEMU?

Tok družbene zgodovine kaže usmerjenost k širjenju polja enako-stne, vzajemne svobode posameznika in družbenih skupin (etničnih skupin in narodov, verskih, slojnih oz. razrednih, sub/kulturnih, političnih, spolnih ... skupin). Zdi se, da vsaka generacija ljudi skuša k temu toku dodati svoj delež – seveda ne vsa, pač pa njen manjši ali obsežnejši svobodoljubni del. In nekatere etape v zgodovinskem razvoju človeštva predstavljajo korake k širjenju omenjene svobode, druge pomenijo stopicanje na mestu in tretje (začasno) nazadovanje.

Tudi alter scena, o kateri je v tem prispevku govor, je v osnovi stremela k **širjenju polja svobode**, in sicer tako svoje lastne kolektivne ter svobode posameznikov-protagonistov scene kot tudi širše družbene – ker je

pač vedela in/ali čutila, da je do obstojne prve mogoče priti le preko druge. Toda vprašati se je treba, za vsebinsko kakšno svobodo je tej alternativni sceni pravzaprav šlo? Poleg svobode druženja, zabave, kulturnega ustvarjanja, izražanja lastnih idej na raznolike načine (neposredno, npr. z obleko, priponkami in/ali lastnimi, avtonomnimi občili ter posredno, tj. preko javnih sredstev množičnega obveščanja), kar je bilo nedvomno skupno celotni alter sceni, so bile v njenih delih prisotne tudi usmeritve k svobodi raznih oblik uživanja (na robu ali na drugi strani takratnih predpisov), nadalje usmeritev k politični 'svobodi' oz. strankarskemu pluralizmu, k zasebni gospodarski pobudi in k višji stopnji nacionalne samostojnosti. Pri tem se je scena soočala s često nasprotnimi idejami takratne relativno monolitno ukrojene 'uradne družbe', tj. z etabliranimi subjekti kot nosilci omenjenih nasprotnih idej. Večini od teh vsa ali vsaj nekatera prej navedena stremjenja niso bila povšeči. Seveda je pri tem šlo predvsem za takratne organe in organizacije oblasti ter z njo povezana množična občila. Stiki radikalnejših delov alter scene s takratnim političnim vodstvom družbe, javnim tožilstvom, ljudsko milico, nekaterimi množičnimi občili, miru željnimi stanovalci zato niso bili zmeraj medsebojno naklonjeni – prej nasprotno. Vendar je treba poudariti, da je bil odnos alter scene kot celote do takratne družbeno-politične oblasti neenovit: če so bili najbolj radikalni deli oz. protagonisti scene v antagonističnem odnosu do oblasti, so bili drugi deli scene v konstruktivno kritičnem, tretji v dialoško-sodelujočem odnosu, četrti pa brez odnosa do nje.



Mario Marzidovšek, Steyer comp, 1985

Kdo?

V alternativni sceni osemdesetih let so bili zastopani raznoliki družbeni sloji in skupine. Skupne družbeno-ekonomsko-slojne podlage ni imela, saj so jo sestavljali mladi ljudje različnih družbenih statusov, izhajajoči tako iz mesta kot tudi iz širše suburbane, mestoma podeželske okolice Maribora. Tudi ožje kulturna in družbeno-idejno-vrednostna usmerjenost protagonistov scene ni bila enotna oz. homogena, enako tudi ne izbira osrednjih izraznih načinov njihove kulturne ustvarjalnosti (glasba, likovnost, leposlovje ...).

Glavnina protagonistov scene je domovala oz. geografsko izviralala iz območja, ki ga v **regionalni okolici Maribora** zamejujejo na severu državna meja, na zahodu Ruše, na jugu Slovenska Bistrica, na jugovzhodu Ptuj in na vzhodu Lenart. Glavnina ljudi, ki so sceno sestavljali, je glede na število in koncentracijo tukajšnjega prebivalstva seveda prihajala iz Maribora in njegove neposredne okolice. Pomemben del je prihajal iz okolice Sladkega Vrha, izpostavljene so bile tudi Ruše in Slovenska Bistrica.

Alter sceno so organizacijsko in po ustvarjalni plati nosili izpostavljeni in intenzivneje delujoči posamezniki ter manjše skupine, ki so bili primarno aktivni na naslednjih področjih: glasba, vizualne umetnosti, množična občila/mediji in založništvo, družbeno-politična angažiranost in esejistika, leposlovje. V nadaljevanju so navedene osebe in skupine, ki so se na teh področjih izkazovale.

Na **glasbenem področju** je šlo za punkerske, novovalovske in hardcorovske skupine (Center za dehumanizacijo (CZD), Masaker, Božjast, Džumbus, Soft & Simple, P.U.J.S. ...), za eksperimentalne rock zasedbe (Nebodigatreba s Tralfamadorja, Avankurent – Rajko Muršič, Zmago Jesenik) in za inovativne solo glasbenike (Mario Marzidovšek, Peter Tomaž Dobrila ...). Nekateri med naštetimi so se izkazovali tudi pri svojih organizacijskih prizadevanjih, usmerjenih v povezovanje scene, vodenje in pripravo klubskih in koncertnih prizorišč, pri posameznih koncertnih ipd. dogodkih, glasbenem založništvu in množičnih medijskih predstavitev. S tem v zvezi je treba poudariti prispevke Maria Marzidovška, Dušana Hedla, Marka Derganca, Viljema Muzeka, Bojana Tomažiča, Jožeta Kosa Grabarja, Rajka Muršiča in še koga.

Na **področju vizualnih umetnosti** so nove, samosvoje, 'alternativne' pristope ubirali Mario Marzidovšek, Jože Slaček, Beno Artnak, Tomaž Zupančič (takrat Vrlič), Stane Kren, Didie Šenekar, Dominik Šolar in drugi. Našteti so svojo vizualno ustvarjalnost uresničevali v raznolikih 'vizualnih tehnologijah' (slikarstvo, video, fotografija, mail art, poslikava vrat ...) in znotraj samega slikarstva v raznolikih tehnikah (olje, akvarel, grafika, kolaž, praskanke na fotografskem filmu ...).

Na **področju množičnih občil in založništva** je treba v prvi vrsti omeniti Kmečke in rockodelske novice ter pobudo za vzpostavitev Mariborskega radia Študent.

Kmečke in rockodelske novice (kratko K'r'N) so bile časopis z lastno glavo misleče mariborske mladine. Začetki tega "stalnega občasnika za marginalna in druga vprašanja" segajo v konec leta 1983, ko se je razvil iz tedanjih informativnih biltenov Kluba mladih oz. Centra za prostočasovne dejavnosti mladih, delujočega v okviru Mestne konference Zveze socialistične mladine Slovenije (ZSMS) Maribor. K'r'N so izhajale v obdobju 1984–1988 in so bile v Mariboru nekak sopotnik študentske, družbeno teoretske Katedre. Za razliko od te so bile pripravljane na fanzinsko-časopisni način, objavljane kot variabilno-periodična publikacija in vsebinsko osredotočene na dejavnosti lokalne mariborske scene (ne zgolj alternativne). V K'r'N so svoja razmišljanja o družbi, vsakovrstne besedne in likovne družbenokritične, kulturniške in zabavne umotvore, predstavitve lastnih projektov ipd. objavljali subjekti treh vrst: družboslovno izobraženi mladi intelektualci, ZSMS-jevski aktivisti in nekaj alternativnih subkulturnežev. V celoti gledano je šlo za pripadnike in pripadnice mariborske mlade oz. mlajše generacije med 18 in 30 leti, ki so se izkazovali s težnjo in sposobnostjo po lastni, avtonomni refleksiji aktualnih družbenih dogajanj ter svojega položaja in stremljenj znotraj njih. Spričo tega so občasno, zlasti v začetnem obdobju, K'r'N zapadle v 'napeta razmerja' s posameznimi deli uradne družbe, a se je to tudi zaradi njihove umeščenosti v okvir pisane množice civilnodružbenih dejavnosti pod okriljem takratne idejno pluralistično usmerjene ZSMS postopoma uneslo. K'r'N so bile v Mariboru pomemben del takrat živahno brbotajoče civilne družbe oz. novih družbenih gibanj, ki so skupaj – kar je dandanes moč ugotoviti za nazaj, ker takrat, sredi samega dogajanja, to pač (vsem) še ni moglo biti razvidno – prispevale svoj nemajhen delež k takratnim družbenim spremembam. Sodelavci in sodelavke K'r'N niso bili zgolj seštevek projektno povezanih posameznikov in posameznic, temveč so predstavljali svojo lastno, notranje intenzivneje povezano, družabno, specifično mikro kulturno sceno. Med sodelavci K'r'N velja omeniti naslednja imena: Vasja Eigner, Aleš Razpet, Andrej Fištravec, Jože Kos Grabar, Didie Šenekar, Dominik Šolar, Urška Černe, Darinko Kores Jacks, Lucijan Vihar, Marko Lesar, Božidar Novak, Rajko Muršič, Gorazd Zupan, Janez Štemberger, Irena Hrast, Boris Kolar, Bojan Labovič, Peter Japelj, Nino Mureškič ... Simptomatično je, da so se sodelavci/-ke pod svoje prispevke zlasti v začetnem obdobju podpisovali s psevdonimi.

Skoraj istočasno s K'r'N, tj. konec leta 1983, je bila porojena organizirana pobuda za formiranje samostojnega, mladini namenjenega radia v Mariboru. Pobudi je izhodiščno botrovalo pomanjkanje aktualne, novatorske, nekomercialne glasbe v radijskih programih, slišnih v Mariboru in okolici. V januarju 1984 je skupina alternativno-kulturno-medijsko zainteresiranih mladcev v Klubu mladih organizirala javni pogovor z naslovom »Medijska ponudba glasbe pri nas«. Na tem pogovoru oz. okrogli mizi je bila (med drugim) izoblikovana zamisel in hkrati samoorganizirana pobuda

za »Mladinski radio Maribor«. V začetnih letih delovanja pobudnikov za radio so bile v igri različne možnosti za uresničitev radijskih interesov pobudnikov: od širitve slišnosti ljubljanskega Radia Študent (RŠ) preko formiranja mariborske redakcije RŠ-ja do samostojno delujočega, mladinsko-študentskega radia v Mariboru. V marcu 1988 je bilo na pripravljalnem zboru sodelavcev-iniciatorjev za radio odločeno, da bodoči radio ne bo poimenovan »Mladinski radio Maribor (MRM)«, »Mariborska redakcija Radia Študent«, »Radio Študent Maribor – Iniciativa MARŠ« ipd. (kar so bila dotedanja poimenovanja nastajajočega radia oz. iniciative zanj), pač pa »Mariborski radio Študent – MARŠ«. Po vrsti dejavnosti, ki so skupaj trajale nekaj več kot šest let in obsegale javno promoviranje pobude, pridobivanje politične podpore zanj (predvsem v krogih ZSMS), več poskusnih oddajanj, svetovalno pomoč Radia Študent iz Ljubljane, formiranje začetne, operativno delujoče radijske ekipe, zagotovitev začetnih prostorskih, tehničnih in denarnih sredstev, je MARŠ začel z rednim oddajanjem povsem na koncu osemdesetih let XX. stoletja, natančneje na kulturni praznik dne 8. 2. 1990. Prej omenjena predhodna poskusna oddajanja so bila na različnih lokacijah v Mariboru: na Mariborskem otoku, v izložbi Trgovske hiše Merkur (danes H&M), v Domu ustvarjalnosti mladih in v prostorih nastajajočega radia na Gosposvetski cesti v Mariboru. Ekipo, ki je nosila pobudo za radio več let, je sestavljalo več ljudi, osrednji pa so bili Andrej Fištravec, Jože Kos Grabar, Vasja Eigner, Aleš Razpet, Rajko Muršič, Irena Polak in drugi.

Na medijskem in (samo)založniškem področju je bila dejavna tudi skupina, poimenovana »Inkriminalni kolektiv«. Ta je bila povsem neformalno organizirana in je predstavljala ohlapno subkulturno interesno povezavo nekaj posameznikov. Ni imela ne vodje ne strukture ne sprejetega programa, pač pa le dogovorno organizacijsko izhodišče, ohlapno skupno idejno-kulturno izhodišče oz. podlago in nekaj programskih točk. Te so se idejno nanašale na promocijo alternativnih, novovalovskih, punkerskih ipd. kulturnih dejavnosti v Mariboru in okolici. V skupini so sodelovali Jože Kos Grabar, Jože Slaček, Andrej Golle, Rajko Muršič, Milko Poštrak in še nekaj drugih. Kolektiv je začel delovati konec 1983 in je med drugim pripravil nekaj fanzinsko ukrojenih publikacij z glasbenimi, likovnimi in leposlovnimi vsebinami. Prvi tak fanzin je v samozaložniški nakladi 70 fotokopiranih izvodov izšel na kulturni praznik dne 8. 2. 1984, njegov naslov je bil »Inkriminalni produkt«. Istega leta je izšel fanzin s prevodi pesmi punk skupine Dead Kennedys, v maju 1987 »Brum inkriminalnih živcev«, jeseni 1989 pa »... in.kri.terminal ...«. Inkriminalni kolektiv je bil preko svojih članov neformalno zastopan v vseh ostalih takratnih alternativnih projektih, ki so imeli množično medijsko usmeritev (glasbeni večeri in koncerti v Klubu mladih in v Glasbeno-scenski delavnici Gustav (v kleti Doma ustvarjalnosti mladih), Radio MARŠ, Kmečke in rockodelske novice). Inkriminalni kolektiv ni imel svojih prostorov, tehničnih sredstev ipd., njegov neformalni domicil oz. kraj zbiranja sodelavcev so bili prostori Kluba

mladih. Kot kolektiv je bil bolj kulturno-umetniško radikalen od npr. K'r'N-ja, MARŠ-a in MKC-ja.

Kar se tiče neodvisne fanzinske produkcije, je treba omeniti tudi periodično publikacijo "Bla bla bla", ki so jo na križišču ZSMS in punka v tistem času pripravljali mladinci in mladinke, delujoči v okviru Osnovne organizacije (OO) ZSMS in glasbenega kluba Trate blizu Sladkega Vrha. Fanzinsko ukrojene publikacije so spremljale tudi izdaje neodvisnih glasbenih izdelkov, pri čemer je šlo predvsem za dejavnost založbe Marzidovshek Minimalaboratorium (MML; fanzin ob izidu kompilacijske kasete Steyer comp in publikacija Štajerski poročevalec, oboje iz leta 1985).

V zvezi z založniško dejavnostjo je treba omeniti tudi založbo Front rock, ki jo je zasnoval in vodil Dušan Hedl. Konec osemdesetih let XX. stoletja se je začela ukvarjati z izdajanjem plošč glasbenih skupin iz lokalne, regionalne in širše, tudi mednarodne alter scene.

V zvezi s fanzinskimi ipd. publikacijami, ki so omenjene zgoraj, je treba poudariti, da je bil njihov domet omejen zaradi skromnih denarnih sredstev, ki so jih imeli njihovi tvorci, relativnega medijskega amaterizma, nerazvite distribucijske mreže in nizkih naklad. Omenjene publikacije so bile pomembne predvsem za notranje konstituiranje alter scene, za učinek le-te navzven pa je bila pomembnejša njena publicistično-novinarska zastopanost v reviji Mladina, študentskem časopisu Katedra in dnevniku Večer. Poudariti je treba, da je Mladina poleg več člankov o protagonistih mariborske alter scene objavila tri samostojne tematske priloge: leta 1984 o pobudi za ustanovitev mladinskega radia v Mariboru oz. za širitev slišnosti Radia Študent po Sloveniji, leta 1985 o Kmečkih in rockodelskih novicah in leta 1986 o štajerski alternativni sceni.

Pisci, ki so napisali največ člankov o sceni ali so največ uredniško pripomogli k pripravi raznolikih publikacij, so bili (po abecedi): Peter Tomaž Dobrila, Vasja Eigner, Darja Farasin, Andrej Fištravec, Dušan Hedl, Jože Kos Grabar, Mario Marzidovšek, Rajko Muršič, Milko Poštrak, Aleš Razpet, Bojan Tomažič in drugi.

Na področju **družbeno-politične angažiranosti in esejistike** je treba izpostaviti pisce iz kroga študentskega časopisa Katedra, organizatorje ciklusa javnih predavanj pod skupnim nazivom "Odprta univerza" in družboslovno podkovani del piscev iz kroga K'r'N. Imena oseb, ki stojijo za prej navedenim, so: Andrej Fištravec, Igor Kramberger, Dragica Korade, Sašo Dravinec, Samo Resnik, Silvo Zapečnik, Rajko Muršič, Edmund Türk in še nekatera druga.

Na področju **leposlovja** je bila v začetku osemdesetih let dejavna literarna skupina Čevlji (Marko Klasinc, Bojana Kunst, Andrej Adam, Boris Kuntner ...), kratkoživo "Literarno stojnico Trava" je zasnoval Zdenko Kodrič, ob koncu osemdesetih let pa so se mladoliterati začeli zbirati v okviru MKC Črke, literarne sekcije MKC Maribor (Jože Kos Sine, Aleš Friedl,

Karmen Zupančič, Laura Munda, Lidija Rakuša, Andrej Golle, Bojan Schwentner, Stanka Devjak, Breda Slavinec, Sabina Hvastija ...). Opazneje literarno dejavni so bili nekateri povsem samostojno delujoči posamezniki (Bojan Sedmak, Dragan Potočnik, Vesna Rečnik, Peter Andrej, Tomaž Brenk ...). Vendar je treba opozoriti, da je le manjši del prej naštetih literatov in literatinj stremel k produkciji takšnih literarno-estetskih učinkov in predvsem vsebin, ki bi jih povezovale z nosilnim jedrom alter scene v Mariboru.

KJE?

Na splošno lahko rečemo, da so bile prostorske možnosti za družnje, izvedbo prireditev in za kulturno-umetniško produkcijo (npr. vadbene prostori za glasbene skupine) alter scene v osemdesetih letih v Mariboru in njegovi okolici precej slabe. To je bil prav gotovo eden od bistvenih razlogov, zaradi katerih se scena ni mogla razvijati in rasti tako, kot bi se sicer lahko.

Med najpomembnejšimi, relativno stabilno delujočimi shajališči je bil **Mladinski klub oz. disko Trate**, od Maribora oddaljen 28 km. Prostore tega kluba so si tamkajšnji mladinci (pretežno člani punk bendov Džumbus in Butli, kasneje CZD) v okviru OO ZSMS Trate s prostovoljnim delom uredili v zgradbi nekdanjega parnega mlina.

Sorodno shajališče tistemu na Tratah je bila Ruška mladinska kulturna klet, kratko **Ruml kukl**, od Maribora oddaljena 11 km. Vsebinska zasnova dogajanja v njej je bila za razliko od kluba na Tratah le občasno alternativna. Prostore Ruml kukla so si ruški kulturniško navdahnjeni mladinci s prostovoljnim delom in ob finančni podpori lokalne organizacije ZSMS uredili v kleti nekdanje postaje Ljudske milice. Tu so bili poprej, v času druge svetovne vojne oz. okupacije, jetniške celice.

V samem Mariboru je v osemdesetih letih **Klub mladih** doživljal zaporedna zaprtja in odprtja, čemur so botrovali raznoliki objektivni in subjektivni razlogi. Alternativna oz. mladokulturna mariborska mladež se je spričo tega morala znajti po svoje: poleg rednega obiskovanja klubov na Tratah in v Rušah so svoje koncerte in druge prireditve organizirali na neobičajnih prizoriščih (v podhodu v soseski S-23, v dvorani podjetja Nigrad, v knjigarni Mladinske knjige, v prostorih Krajevne skupnosti Košaki, v razstavišču Avla na Prvi gimnaziji ...). V letu 1987 je alter scena pridobila klubski prostor v kleti Doma ustvarjalnosti mladih (**Glasbeno-scenska delavnica Gustav** s koncertnim prizoriščem in vadbениmi prostori za glasbene skupine) in leta 1988 v polkleti Kluba mladih galerijski prostor (formiranje **Galerie 88** pod vodstvom njenega začetnika in snovalca Dušana Hedla). Oboje je pomembno prispevalo k temu, da je bil ob koncu osemdesetih let ponovno aktiviran prostor Kluba mladih oz. nastajajočega **Mladinskega kulturnega centra (MKC) Maribor**. Takrat je tudi alter-scena 'prevzela' to insitucijo od svojih klasično-rockersko usmerjenih predhodni-

kov in njen program zasnovala na novih, svojih vsebinskih izhodiščih. Delno je alter scena za svoje glasbeno-plesne večere in koncerte uporabljala tudi dvorano Študentske komune (ŠTUK).

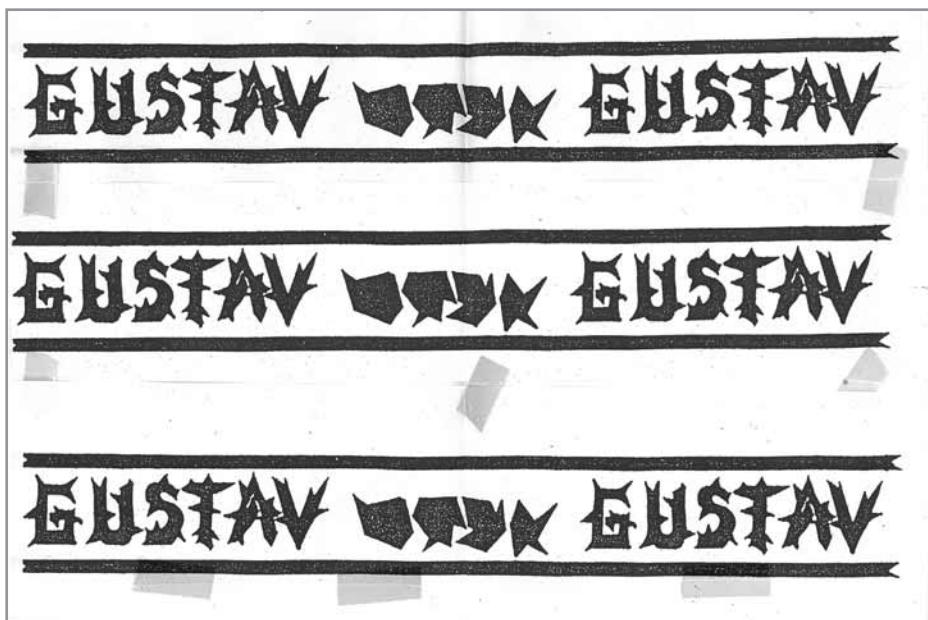


Foto: Jože Slaček Gustav, 1987

Mariborska alter scena je premogla povezave s **sorodnimi scenami** iz nekaterih drugih krajev in mest po Sloveniji ter takratni Jugoslaviji, vendar so bile te povezave občasne in povečini omejene na predstavitve ustvarjenega (koncerti, razstave, literarni večeri, performansi ...). Tako so obstajali kulturno-izmenjevalni stiki z ustvarjalci iz Ljutomera, Celja, Žalca, Ljubljane, Idrije ..., pa tudi iz mest v drugih jugoslovanskih republikah: iz Pule, Reke, Beograda, Sarajeva, Čakovca ... Kljub temu lahko rečemo, da je bila mariborska alternativna scena relativno avtonomna in samorazvijajoča se. Nobena od drugih scen nanjo ni vplivala v večji meri, je pa od ustvarjalcev iz drugih krajev Slovenije in Jugoslavije, v pomembni meri pa tudi iz zahodne Evrope in ZDA, scena nenehno srkala informacije, vtise, nove pristope in vse to na sebi lasten, preustvarjen način vključevala v svojo delovanje.

KAKO?

Kolikor že je bilo dogajanje in ustvarjanje znotraj alter scene v Mariboru in okolici v osemdesetih letih raznoliko, je vendarle premoglo dovolj razvidno skupnega. To skupno je bilo nasledek relativno intenzivnih medosebnih in sovpilno-ustvarjalnih druženj 'kadrovskega jedra' sce-

ne, prav tako pa nasledek širšega, relativno homogenega mednarodnega alter kulturnega ustvarjalnega miljeja. Tisto, kar je bilo skupnega v mariborski alter sceni in jo je hkrati povezovalo z drugimi scenami v Sloveniji, Jugoslaviji in po Evropi ter obeh Amerikah, so bila predvsem **vrednostna izhodišča ustvarjanja** oz. oblikovanja prevladujočega 'izraza'. Ta izhodišča so se prej kot v vsebini ali formi odražala v pristopu k tvorbi kulturnih in umetniških učinkov, v pristopu torej, ki je bil novatorski-'novovalovski', iščoč, samosvoj/avtonomen, kritičen, večkrat tudi radikalnem, celo napadalen, pa obenem zajemajoč iz lokalne in regionalne kulturnozgodovinsko-etnološko-antropološke izkušnje. Razpon konkretnih pristopov skupin in posameznikov znotraj opisanega skupnega 'načinovnega risa' je bil širok in slej ko prej opredeljen s parametri slojno-socialno-ekonomske in generacijske pripadnosti, urbanosti-suburbanosti, izobrazbe in kulturno-umetniških izkušenj oz. izbrušenosti posameznih ustvarjalcev. Spričo razlik v 'vrednostih' prej omenjenih parametrov ni nenavadno, da so bili posamezni deli alter scene deloma 'neuglašeni' ali mimobežni glede na druge dele te scene.

Mnogi projekti in dogajanja, porojena znotraj alter scene, so nastajala kot del **zanesenjaštva** in veselja nad skupnim **druženjem** ter (generacijskim) udeleževanjem. V le-tem pa je bilo možno pri posameznikih opaziti tudi svojevrstne, bolj tradicionalno ukrojene pristope. Tako je občasno v delih alter scene prihajalo do nedogovornosti, notranjih konfliktov, interesnih navzkrižij in tudi do hierarhično-avtoritativnih, patriarhalnih ter mačističnih pojavov.

Posebno vprašanje se nanaša na to, kako je alter scena razumela družbene spremembe v osemdesetih letih XX. stoletja, sredi katerih je delovala in katerih protagonist je sama – naj se je tega zavedala ali ne – bila. Ali se jih je ustrezno zavedala? Jih je dovolj globoko poznala? Je mar vedela, kam skupni družbeni 'pes taco moli'? In vprašanje je tudi, ali si je (vsa) alter scena kot celota takrat že lela takšne družbene transformacije, do kakršne je nato v devetdesetih letih XX. stoletja dejansko prišlo (ponovna vpeljava kapitalizma, vzpon nacionalizma, prekinitev kulturnih stikov oz. izmenjave z alter scenami v drugih jugoslovanskih mestih ...). Avtor tega prispevka menim, da se večinski del alter scene tektonike takratnih družbenih sprememb ni zavedal in tudi ni vedel, v kaj vse te spremembe vodijo.

IZBOR AVTORJEVIH ČLANKOV, NANAŠAJOČIH SE NA ALTERNATIVNO SCENO V MARIBORU IN OKOLICI V OSEMDESETIH LETIH XX. STOLETJA

Avtor tega prispevka sem v osemdesetih letih prejšnjega stoletja in v letih kasneje sam ali v sodelovanju s soavtorji pripravil več člankov in prispevkov, v katerih je bila predstavljena, opisana in/ali analizirana takratna mariborska alter scena, njeni protagonisti, prireditve in (lokalno ali širše)

dogajanje, ki ga je scena generirala oz. bila z njim tako ali drugače povezana. V nadaljevanju je seznam teh člankov. Dodane so publikacije in fanzini kot kolektivna dela več urednikov oz. avtorjev. Seznam je razporejen zaporedno po letih objave članka oz. izdaje posamezne publikacije.

1984

Kos, Jože (ur.), Slaček, Jože (ur.), Golle, Andrej (ur.): *Inkriminalni produkt (fanzin)*. Inkriminalni kolektiv in MKC Maribor, 8. 2. 1984.

Kos, Jožef: *Zapostavljena kreativna glasba (podnaslov: Kaj so izgubili tisti, ki niso prišli na okroglo mizo "Medijska ponudba glasbe pri nas"?)*. Večer, 6. 2. 1984, 4.

Štrajn, Darko (ur.), Bogataj, Boris (ur.), Kos, Jože, Poštrak, Milko, Fištravec, Andrej, Golle, Andrej, Slaček, Jože, Štefanič, Borut: *Medijska ponudba glasbe pri nas – s poudarkom na razmere v štajerski metropoli*. Mladina, priloga Prizma, št. 3, 1984.

Kos, Jože, Unuk, Jana, Kostajnshek, Truda, Poštrak, Milko: *Prevodi pesmi Dead Kennedys*. Mladina, april 1984, 36–37.

Kos, Jože: *Kako poslušati množično popularno glasbo?* Katedra, 8/9–1984, 6.

1985

Kos, Jože: *Kmečke in rockodelske novice – kako naprej?* Katedra, 7–8/1985, 4.

Kos, Jože, Praprotnik, Matjaž, Vehovar, Urban, Dobrila, Peter Tomaž: *Masaker: Dol z bando!* Mladina, 40/1985, 38–39.

Kos, Jože: *Koncertni izbruh električnega kolaža (podnaslov: Alternativna godba v severovzhodni Sloveniji)*. Mladina, 40/1985, 38–39.

Kos, Jožef Mol: *Alternativna godba v Mariboringu*. Kmečke in rockodelske novice, 8–9/1985, 21–22.

Kos, Jože Sine: *Govori Soft&Simple*. Kmečke in rockodelske novice, 8–9/1985, 26–27.

KOS, Jože: *Kolonija židanih spojev besed (aforizmi)*. Kmečke in rockodelske novice, 8–9/1985, 30.

Kos-Grabar, Jožef: *Odstopna izjava v. d. odgovornega urednika K'N'R novic*. Kmečke in rockodelske novice, 8–9/1985, 34.

1986

Kos, Jože: Intervju: Mario Marzidovšek (podnaslov: Art, zvok, ambient, dizajn, performens, hapening, akcija). Mladina, 16/1986, 24–25.

Kos, Jože: *Drugačne glasbene novitete na Spodnjem Štajerskem*. Mladina 22/1986, 39.

Kos, Jože: *Quartet oblastvenih virusov (aforizmi)*. Kmečke in rockodelske novice, 10/1986, 15.

Kos, Jože (sek/stroy intervjuji): Narode, čuj i počuj! Vse in še več o Mladinskem kulturnem centru Maribor. Kmečke in rockodelske novice, 12–13/1986, 6–8 in 17.

Kos, Jože (sek/stroy antipolitika): Izbruh potlačene drugačnosti. Kmečke in rockodelske novice, 12–13/1986, 20.

Kos, Jože (sek/stroy estetika): Abbildungen Variete v Študentu. Kmečke in rockodelske novice, 12–13/1986, 22.

Kos, Jože (sek/stroy predelava labodov): Swans v dvorani LJ Študentskega naselja. Kmečke in rockodelske novice, 12–13/1986, 23.

Kos, Jože (sek/stroy delegat): Po XII kongresu ZSMS – delegati jezdimo jadrno. Kmečke in rockodelske novice, 14–15/1986, 8–9.

Kos, Jože (Sek/stroy Mura): Množična rock fešta, Mura – fuck off. Kmečke in rockodelske novice, 14–15/1986, 10.

Kos, Jože (Sek/stroy – Laibach, Laibach – Sek/stroy): Krst pod Triglavom. Kmečke in rockodelske novice, 14–15/1986, 24–25.

Kos, Jože (Glasbena sekcija MKC MB): Utemeljitev potrebe po vadbenih prostorih za mlade mariborske glasbene skupine. Kmečke in rockodelske novice, 14–15/1986, 30–31.

Kos, Jože (Sek/stroy info): *Novo na naši alter sceni*. Kmečke in rockodelske novice, 14–15/1986, 32.

Kos, Jože (Sek/stroy indoktrinacija): *Kakšno glasbo rolati na Mladinskem radiu?* Kmečke in rockodelske novice, 16–17/1986, 8.

Kos, Jože (Sek/stroy urbanit): *Hočemo svoj prostor v Domu ustvarjalnosti mladih*. Kmečke in rockodelske novice, 16–17/1986, 9.

Kos, Jože (Sek/stroy propaganda): *Nastopila je Božjast (podnaslov: Predvojaška veseloigra s koncertom)*. Kmečke in rockodelske novice, 16–17/1986, 14–15.

Kos, Jože (Sek/stroy): *Mladokulturne novice*. Kmečke in rockodelske novice, 18–19/1986–1987, 6–8.

Kos, Jože: *Drugačna kultura mladih kot eden od načinov preboja splošne utirjenosti družbenega dogajanja in človekovega življenja pri nas: referat na XII. kongresu ZSMS*. Novo mesto, maj 1986, nepubl.

Kos-Grabar, Jožef: *Mariborska alternativno-prostorska bolečina. Prispevek za simpozij ob Novem rocku 1986 na temo realni prostoru drugačnosti*. Ljubljana, 29. 8. 1986, nepubl.

Štrajn, Darko (ur.), Kos-Grabar, Jožef (ur.), Dobrila, Peter Tomaž (ur.), Hedl, Dušan (ur.), Vehovar, Urban (ur.): *Spet alternativna scena*. Mladina, priloga Prizma, št. 4, 1986.

1987

Kos, Jože (Natty Dread Sek/stroy): *V Ljubljano po kulturo: Misty in roots v Hali Tivoli*. Kmečke in rockodelske novice, 20/1987, 5.

Kos, Jože (Sek/stroy frekvenca): *Zvočne delavnice radia MARŠ*. Kmečke in rockodelske novice, 20/1987, 4.

Sek/stroy IQ-bit (Kos, Jože): *Družbena trpkost (aforizmi)*. Kmečke in rockodelske novice, 20/1987, 7.

Kos, Jože. *Laibach v Ljubljani*. Kmečke in rockodelske novice, 22/1987, 8.

Kos, Jože. *Rock v Ljubljani – Šest opomb ob nastopu skupine Nick Cave and The Bad Seeds*. Kmečke in rockodelske novice, 22/1987, 9.

Kos, Jože: *Avantkurent – Rajko Muršič in kompanija v Klubu mladih*. Kmečke in rockodelske novice, 22/1987, 10.

Kos, Jože: *O nastopu Petra T. Dobrile*. Kmečke in rockodelske novice, 22/1987, 11.

Kos, Jože: *MML jezdi k svetlobni hitrosti*. Kmečke in rockodelske novice, 22/1987, 12.

Kos, Jože: *Zvočne delavnice Mladinskega radia Maribor (MRM)*. Kmečke in rockodelske novice, 22/1987, 12.

Kos, Jože bas: *Štafeta in "Gustav" – začetek vrtenja prvega MB rock kluba*. Kmečke in rockodelske novice 23–24/1987, 14–15.

Kos, Jože Bas: *Glasbeno-scenska delavnica MKC Maribor – programska izhodišča – osnutek*. Kmečke in rockodelske novice, 23–24/1987, 15.

Kos, Jože: *Mladokulturne novice*. Kmečke in rockodelske novice, 25/1987, 8–9.

Kos, Jože: *Posebno in konkretno o alternativni mladinsko-kulturni sceni v Mariboru*. Kmečke in rockodelske novice, 25/1987, 10.

Kos, Jože (ur.): *Brum inkriminalnih živcev*. Kmečke in rockodelske novice, maj 1987.

Kos, Jože: *Estetski propad zabavne glasbe (nadnaslov: Theodor W. Adorno: Uvod v sociologijo glasbe)*. Večer, 4. 3. 1987.

Kos, Jože: *Rijeka – Paris – Texas*. Večer, 19. 9. 1987.

Kos, Jože: *Bajka o razsežnostih disko kulture mladih starcev*. Katedra 6–7/1987, 17.

Kos, Jože: *Za mrtvilom obeti, za obeti...? (podnaslov: Javno druženje mladine v Mariboru in okolici)*. Mladina 12–1987, 30–31.

Kos, Jože: *Proti občini sivini z novimi tvorbami (nadnaslov: Spet ta kult-ura!, podnaslov: Usmeritve za kulturno zelenitev Maribora)*. Večer, 11. 7. 1987, 23.

Kos, Jože: *"Centri za dehumanizacijo so povsod okrog nas"*. Katedra, 10–11/1987, 19.

Kos, Jože: *Mladi ustvarjalci kreativno skupaj (nadnaslov: Glasbeno-scenska delavnica MKC Maribor – Klub "Gustav"; podnaslov: Programska izhodišča za delovanje)*. Večer, 13. 7. 1987, 4.

Kos, Jože: *Za kreativne aktualne zvoke (nadnaslov: Radijski projekt mladine)*. Večer, 31. 7. 1987, 5.

1988

Kos, Jože bas: *Mladokulturne novice*. Kmečke in rockodelske novice 26–27/1988, 8–9.

Kos, Jože Bas (Shizoid Sek/stroy): *Mladokulturne*. Kmečke in rockodelske novice, 28–29–20/1988, 8–9.

Kos, Jože: *Glasba ni glasba*. Večer, 2. 4. 1988.

Kos, Jože: O "zgodovini" Gustava. V: Hedl, Dušan, *Agonija Gustava (fanzin)*. Mladinski kulturni center Maribor, oktober 1988, 8–9.

Kos, Jože: *Sek/stroy glasba*. Katedra, 2/1988, 29.

Kos, Jože: *Mizar, jasno!* (nadnaslov: *Koncert slovensko-makedonske zveze*). Katedra, 4/1988, 27.

Kos, Jože: *Pleroma + Batcuns + The Heart's + Pure Laine = Skupaj/ Zusammen* (podnaslov: *Koncert štajerske zveze*). Katedra, 4/1988, 28.

1989

Kos, Jože: *Blind evil v živo!*. Katedra 9/1989, 14.

Agitprop MKC (Kos Grabar, Jože): *Pravilna uporaba Mladinskega kulturnega centra Maribor*. Katedra 9/1989, 15.

Agitprop MKC (Kos Grabar, Jože): *Klub MKC*. Katedra 9/1989, 15.

Kos, Jože: *Primer MKC*. Večer, 26. 6. 1989.

Hedl, Dušan, Kos, Jože: "West side story" na mariborski način. Večer 17. 11. 1989, 19.

Kos, Jože (ur.), Slaček, Jože (ur.), Hansen, Jakob (ur.): ... *In.kri.terminal... (literarni fanzin)*. Mladinski kulturni center Maribor, 1989.

Kos, Jože: *Alternativna kulturna zajednica u severoistočnoj Sloveniji 1982–87*. Potkulture (Beograd), 4–1989, 83–85.

Kos, Jože Bas: *Center za dehumanizacijo* (nadnaslov: *Proslavljamo izid plošče "Izdaja"*). Katedra, 6/1989, 13.

Kos, Jože: *Primer MKC*. Večer, 26. 6. 1989.

Hedl, Dušan, Kos, Jože. "West side story" na mariborski način (nadnaslov: *Proti cennemu senzacionalizmu*). Večer, 17. 11. 1989, 19.

1998

Kos, Jože: *Publicistična samoupodobitev Štajerske alternativne scene v letih 1984–1990*. V: Beranič, Gorazd, Bozi, Karno, *Sprav'mo se kam!: vodič po rock kulturi severovzhodne Slovenije*. KURD V okovih, Vebo, 1998, 11–13.

Rajko Muršič

V mestu naj ropota!

Utrinki glasbenega dogajanja v Mariboru osemdesetih let

Ko se spominjam zame zelo oddaljene glasbene preteklosti Maribora na prelomu v deveto desetletje dvajsetega stoletja, se mi izkristalizira nekaj ključnih asociacij v dnevnem ritmu mesta: vrvež v Melju okoli šeste, štirinajste in dvaindvajsete; zamolkla tišina in globoko speče mesto med triindvajseto in peto jutraj; zelo borno kulturno življenje in veliko (polnih) gostiln. Kot dijak sem imel pogosto občutek, da se nekaj dogaja le na gimnazijah, še posebej na Drugi, kjer smo organizirali koncerte in plese, na katere je prišlo tudi do tisoč obiskovalk in obiskovalcev. Bilo je tudi mesto, tolerantno do samorastnikov in čudakov. Eden je streljal po Gosposki, ko je šel iz kina, v katerem je gledal kavbojko, drugi se je oblekel v policista in usmerjal promet med Gosposko in Glavnim trgom ... Bili pa s(m)o tudi drugačni samorastniki, ki smo iskali prostore za trajnejše ustvarjanje in sodelovanje v mestu, ki je investiralo v zidove tovarn, ne v kulturo.

Med ustvarjalnimi samorastniki, s katerimi sem odraščal, so bili tudi takšni, ki so celo na ustvarjalnem obrobju počeli povsem druge in drugačne stvari od tistih, ki naj bi jih v tistem času počeli alternativci in kulturniška avantgarda. Starejši odlomki iz zapiskov ob poslušanju kaset Maria Marzidovška, ki sem ga spoznal okoli leta 1984, bodo rdeča nit besedila o glasbenem Mariboru tistega časa. Ti odlomki naju bodo vrnil v leto 1988, ko sem jih zapisal. Druga dva pokojna samorastnika, ki jima posvečam to besedilo v spomin, sta slikar, likovni pedagog in glasbenik Stane Kren (bil je član zasedb Mi in Nebodigareba s Tralfamadorja, v katerih sva igrala skupaj, zato o njem kot glasbeniku tokrat posebej ne bom pisal) ter fantast, pisatelj, pesnik, "večni študent" in študentski ter politični aktivist Samo Resnik.

Ključna skupna poteza teh in drugih "marginalcev na margini", "alternativcev med alternativci" ali, če hočete, "svobodnikov med svobodniki", je bila ustvarjalnost. Toda akterjem, ki smo želeli izraziti na svoj način nekaj, česar nismo mogli ozavestiti na drugačne načine, takrat tudi sama ustvarjalnost ni pomenila nič več kot prazne marnje. Bistveno je bilo, da smo se družili in tu in tam naredili skupaj tudi kakšno reč, ki je z nami še danes. Konec koncev so nas v šolah in po medijih vztrajno pitali z "vsestransko razvitimi osebnostmi", ki naj bi bile, kakopak, predvsem ustvarjalne soustvarjalke takratne samoupravne socialistične družbe. Upreti se takratnim bedarijam ni bilo posebno težko, najti način, kako se izraziti z oblikovanjem lastne pozicije, tudi v enoumju modnih alternativ, je bilo veliko težje.

Družbeni vzvodi ustvarjalnosti so silno raznoliki, toda v nobenem primeru niso vrojeni. Neulovljiva ustvarjalnost se ne pojavi kot nekakšen božji dar. Impulzi ustvarjalnosti posameznika ali posameznice, skupine ali skupnosti na nekem področju so lahko naključni, lahko pa se razvijejo tudi kot nenamerni stranski učinki nečesa povsem drugega. Ko se posameznik ali posameznica začne ustvarjalno izražati s kakršnimikoli sredstvi, včasih že v otroštvu, zelo pogosto v najstniških letih, a tudi kasneje, se lahko njegova ali njena ustvarjalnost usmerja v različne smeri, toda vedno je neulovljiva in nepredvidljiva. Družbeno okolje, v katerem se razvije, je lahko do ustvarjalnosti povsem indiferentno (na kar smo se v Mariboru pač privadili) ali celo sovražno (kar se je v mestu kazalo v stalnih bojih za prostor in z občasnimi represivnimi prijemi, predvsem v neodvisnem tisku). In prav to je povod za ustvarjalno ropotanje.

RESNIČNOST JE TAKŠNA, KAKOR JO USTVARIMO

Glavno vprašanje, ki sem si ga zastavljal v Mariboru poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih let, je bilo, zakaj občinstvo v glavnem ni sprejemalo bolj avantgardnih in sodobnejših glasbenih tokov, ne glede na glasbeno zvrst, a je zlahka napolnilo Unionsko dvorano ob nastopih avantgardnih jazzovskih izvajalcev ali celo nagradilo z aplavzom praižvedbo kakšne sodobne skladbe na abonmajskem koncertu. Okus velike večine glasbenega občinstva je bil neverjetno konservativen. V rocku so večinoma "odkrivali" zvoke šestdesetih let, na odrih pa je cvetel hard rock sedemdesetih let, križan z že takrat zastarelim jugo-rockom; v jazzu so delovale različne konservativne zasedbe pod vplivom graške jazzovske šole; v umetni glasbi sta kraljevala barok in romantika; kako je bilo v popu in narodnozabavni glasbi, nima smisla izgubljati besed. Maribor je bil mesto festivalov baročne glasbe in narečnih popevk. Avantgardno glasbo so izvajali v Radencih.

V tistem času sem se ves čas spraševal, zakaj se v Mariboru ni prijel punk – tisto, kar so nekaj časa igrali Preporod, po takratnem večinskem mnenju ni bil punk. Skupaj s skupino Lačni Franz so začeli nekaj, kar bi morda lahko imenovali mariborski novi val. Na odličnih jazzovskih koncertih, ki jih je v tistem času organiziral Brane Rončel (večinoma v akustično izjemni Unionski dvorani), sem se takrat spraševal, kako je bilo mogoče, da je Lester Bowie doživljal ovacije, Anthony Braxton pa predvsem strmenje in začudenje. Danes, z veliko časovne distance in izkušenj, se sprašujem, kako se je ta čudež, tj. avantgardni jazzovski koncerti, v Mariboru sploh lahko zgodil! In odgovor je preprost: zaradi delovanja izjemnih posameznikov (v tem primeru Braneta Rončela), ki smo jih takrat jemali kot nekaj samoumevnega. Danes pač vem, da se v vsakem zgodovinskem trenutku povsod najde nekaj posameznikov, ki počno nekaj, kar presega pričakovanja – in tudi zmožnosti – svojega okolja.

Takrat sem si nekje zapisal, da je bil problem naših krajev v izrazitem pomanjkanju informacij. V tujini si šel v ploščarno in z nekaj potrpežljivosti odkrival glasbo z najrazličnejših koncev sveta, v naših ploščarnah, ki so prodajale predvsem prodajno uspešne licenčne izdaje, pa je bila izbira zelo enosmerna in omejena. Zato smo imeli občutek nekakšne praznine, ne vedajoč se, da so v resnici licenčne izdaje v takratni Jugoslaviji ponujale bistveno več od ploščarn v katerikoli drugi takratni socialistični državi. Toda tudi to ni bil odgovor na vprašanje, zakaj se punk v mestu tako dolgo ni prijel.

Šele po vrnitvi iz vojske leta 1982 sem namreč opazil manjšo spremembo: prve punkerje, ki so pohajkovali po mestu. A pravi punk so v mestu prvi odigrali slovenjegoriški Butli, Džumbus in Masakr na koncertih za mladinski klub, ki so jih spremljali danes neverjetni samocenzorski prijemi organizatorjev dogodka v Hali C (danes se tam bohota Kolosej). Na obrobju mesta in na podeželju se je torej začelo rojevati nekaj, čemur so drugod pripisovali urbanost. Eksperimentalna skupina Mi, s katero sem nastopil junija 1980 na dvorišču takratnega Doma JLA (danes je to seveda Narodni dom; dvorišče so z vseh strani pozidali), je igrala prav milozvočno glasbo v primerjavi s tistim, kar je prihajalo.

ROPOTAJOČA OSEMDESETA: BOJI ZA PROSTOR

Edina stalnica življenja v mestih so boji za prostor, v katerih se je mogoče družiti in ustvarjati, ne da bi bili pod nadzorom kapitala ali politike. Interesi po obvladovanju prostora so bili pred tremi desetletji večinoma politični, danes so v glavnem kapitalski. In res ne vem, kateri režim je bolj sovražen do ljudi, ki teh prostorov nimajo ali v njih, tudi če jih imajo, kot na primer ljubljanski Kud France Prešeren, ne izvajajo dobičkonosne dejavnosti, socialistični ali kapitalistični.

Edini mestni prostor, ki je na prelomu iz sedemdesetih v osemdeseta leta v Mariboru ponujal nekaj več od cenene zabave ali elitne umetnosti, je bila knjigarna Mladinske knjige na vogalu Partizanske in Prešernove ulice. Ta prostor, v katerem je bilo še celo desetletje mogoče prebirati in kupovati fanzine in alternativni tisk, poslušati in kupovati pa tudi plošče, še posebej jazzovske, celo uvožene, je bil morda najpomembnejši urbani ganglij, ki je potrejeval, da je bil Maribor vendarle mesto, v katerem je bilo mogoče najti čtivo in glasbo za tudi bolj zahteven okus.

Tudi v tisti knjigarni je nekaj generacij navdušencev nad glasbo v poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih letih v Mariboru vzgajal neutrudni Brane Rončel. Organiziral je izjemno odmevne koncerte takratnega avantgardnega jazza, bdel nad delovanjem plesne skupine Ra, predvsem pa je redno, v okviru Jazzovske sekcije Maribor, predstavljal jazzovsko glasbo mladim poslušalcem in poslušalkam v različnih prostorih v me-

stu (npr. na II. gimnaziji). Ob glasbi je pogosto predvajal tudi svoje odlične fotografije, ki jih je posnel v Halozah in Slovenskih goricah.

Po dokaj zaspanem uvodu v osemdeseta leta, ki so jih spremljali predvsem občasni koncerti na Rotovškem trgu in drugih lokacijah, je mladež pričakovala trajnejši prostor za koncertno dogajanje. Začela so se prizadevanja za odprtje mladinskega oz. glasbenega kluba.

Prvi koncert za glasbeni klub v Mariboru je potekal na Rotovškem trgu maja 1982. Takrat naj bi preuredili v klub neko hišo na Lentu, kasneje pa so pozornost preusmerili v Klub mladih. Pred kakšnimi 1200 poslušalci je nastopila večina mariborskih glasbenikov (D'Drava Country dečki, Bojan Sedmak, Slovenska gruda, Suzana Mihelič in Milko Šarman, Laser, Skakafci, TNT, Vasja Eigner, Prima vista, Dogma, Session Band, Carski rez, Preporod in Zoran Predin). 23. novembra 1982 je potekal naslednji koncert za mladinski klub v Mariboru. V Hali C Mariborskega sejmišča so pred skoraj tisočglavim občinstvom nastopile takrat vodilne mariborske skupine, ki so se prijavile na razpis za »Koncert za Glasbeni klub«. Med 21 prijavljenimi so bile tudi okoliške punkovske skupine Butli, Džumbus in Masakr, ki so nastopile prve, še preden se je dvorana prav napolnila. Nato so nastopile še druge domače skupine (On in njegovi, TNT, Zarota, Tattort, Pred našim štetjem, Petek 13., Surfing Jazz Combo, Lauženki, Skakafci, Preporod in Lačni Franz) ter gost Jani Kovačič. Nastopa akustičnih zasedb in kantavtorjev nekaj dni kasneje (3. 12.) v dvorani Union se komajda še kdo spominja, toda Peter Andrej, Vasja Eigner, Bojan Sedmak, Skarabej, Rajano, Borut Verber, Darko Šubašič, Darko Horvat, dueta Baterflaj in Skozi čas, Lado Plank in drugi so, skupaj z zgoraj omenjenimi, vendarle opozorili na zelo živahno in raznoliko mariborsko popularnoglasbeno in rockovsko sceno, ki je v nekaterih primerih že takrat krepko presežala mariborske okvire. Leta 1983 je sledil še tretji večji koncert na Mariborskem drsališču, ponovno z uvodnim nastopom Džumbusa, Butlov in Masakra. Mariborski novi val? Da, če so ga tako dojemali takratni akterji in osrednja zgodovina. Konec koncev je na podlagi uspeha Lačnega Franza leta 1981 ljubljanska televizija pripravila oddajo z naslovom 'Mariborski novi val'. Toda ključne stvari so šele prihajale.

Na začetku osemdesetih let je širše slovensko občinstvo lahko dobilo vtis, da se v Mariboru veliko dogaja, saj sta poleg skupine Lačni Franz, ki je med izdajo plošč Ikebana (1981) in Adijo pamet (1982) nastopila kot posebna gostja Novega rocka, na tej osrednji prireditvi sodobne rock glasbe v Sloveniji leta 1983 nastopili še skupini Abbildungen Varieté in Skakafci, leto prej pa Spray in Preporod. V tem času pa razen Božjasti v Mariboru, kar zadeva punk, ni bilo tako rekoč ničesar. Povezovala so se le okoliške in tudi bolj oddaljene štajerske scene, na primer žalska in tratenska.

Ko govorimo o prostorih v Mariboru, se moramo zavedati občasnosti in začasnosti delovanja posameznih prostorov. Proti koncu leta 1982 so odprli Klub mladih (bilo je 8. 12. 1982, na obletnico uboja Johna Lennona;

njegov prvi programski vodja je bil pokojni Smiljan Kreže), vendar ni deloval dalj kot eno leto. Okoli leta 1984 so zgradili dvorano na Štuku, vendar sta minili še dve leti, preden je začela delovati redno, vendar z le redkimi prireditvami, ki so privabliale bolj zahtevno občinstvo. Gustav je bil odprt dobro leto. Klub mladih je bil odprt le občasno. Od konca leta 1982, ko so ga ponovno obudili v okviru Centra za organizacijo prostočasnih aktivnosti mladih (COPAM; bil je enota Mestne konference ZSMS), je kot prireditveni prostor deloval le občasno, predvsem med zimskimi počitnicami. Med razlogi njegove nedejavnosti je bilo kronično pridelovanje izgube s prireditvami ...

Tako smo imeli Mariborčani skozi celotno desetletje vtis, da sta bila edina spodobna kluba, ki sta stalno delovala, Mladinski klub na Tratah in Rumlkukl v Rušah. Pa vendar je bilo to izjemno ustvarjalno obdobje, ne le zaradi delovanja skupin in skupnih koncertov, temveč tudi zaradi nastanka najpomembnejših podpornih institucij, med katerimi so bile nekaj let izjemno prodorne Kmečke in rockodelske novice, nato pa Mariborski radio Študent (Marš) in MKC, vseskozi pa tudi Katedra z nujnimi stranmi, namenjenimi glasbi, umetnosti in kulturi. Na začetku osemdesetih so izhajale publikacije COPAM-a (fanizini Lolipop, No. 1, Benjamin). Izjemnega pomena za življenje v mestu pa je bila tudi Filmska scena, filmski abonma z izborom najboljših retrospektivnih in sodobnih filmov v redni distribuciji ali iz kinotečnih arhivov. Kolikor se spominjam, je bil med pomembnimi pobudniki tega cikla, še kot srednješolec, tam okoli leta 1979-80, pokojni Samo Resnik.

Skozi osemdeseta leta so mladi iskali zatočišče v gostilnah, parkih in čez vikend v večjih disko klubih (Amadeus, Fontana, Pristan, Klub 83 ...). Alternativna scena je bila vsekakor tudi alternativa temu dogajanju. Za razliko od Gustava, ki je imel prostorske omejitve, in Kluba mladih, v katerem je bilo mogoče občasno uživati ob spodobni plesni glasbi, je skozi celotna osemdeseta kot zares dober prostor za veseljačenje zato veljal Mladinski klub Trate.

Dokaj pomemben prostor za prirejanje plesov in glasbenih prireditev sta bila do sredine osemdesetih let pritličje in dvorana (»amfiteater«) II. gimnazije. Tam se je pravzaprav s predstavitvijo prvega punkovskega fanzina Danila Celana Pankzija leta 1980–81 zgodila verjetno prva punkovska prireditev v Mariboru. Določene prireditve so prirejali tudi v prostorih krajevnih skupnosti (sam sem npr. organiziral nekaj koncertov in glasbenih poslušalnic v prostorih KS Košaki), najbolj izzivalne pa so bile prireditve, ki so jih v okviru majskih štafetnih prireditev organizirali na mestnih ulicah in podhodih, ki so jih v zgodnjih osemdesetih letih nekajkrat zasedle tudi punkovske skupine iz okolice. Nekaj zanimivih koncertov so organizirali tudi v amfiteatru Pedagoške fakultete, nekaj jazzovskih koncertov pa je bilo celo v gostilni Anderlič.

Pravzaprav je takrat nastajalo veliko zamisli in pobud ob druženju v gostilnah. Uredništvo Kmečkih in rockodelskih novic se je redno srečevalo v gostilni Koper na Glavnem trgu, sicer pa so bile pomembne točke srečevanja še Martinov hram v neposredni bližini Kluba mladih, gostišča Grad, Kliček, Račji dvor, predvsem pa najcenejši bife v središču mesta v veleblagovnici Kvik. Razumeti pa moramo, da govorimo o času, v katerem se je bilo v mestu v glavnem mogoče družiti v dveh ali treh gnilih disko klubih, gostilne pa so v glavnem zapirali med deveto in deseto uro.

Prvi in glavni impulz za nastanek mariborske alternativne scene je dal Inkriminalni kolektiv. Čeprav je bil največji pomen Inkriminalnega kolektiva, neformalne skupine zelo raznolikih posameznikov in posameznic, ki nas je konec leta 1983 povezal Jože Kos Grabar, predvsem medsebojna komunikacija in sodelovanje, je v tem oddaljenem času za kolektivom ostala skorajda le črka na papirju fanzinske publikacije Inkriminalni produkt (1984). No, ostal je tudi morda najbolj trdoživi mariborski glasbeni klub Gustaf, ki se je sprva, ob koncu leta 1986, imenoval Gustav, po takrat izpraznjeni šoli Gustava Šiliha na Razlagovi ulici. Inkriminalni kolektiv je prvič povezal do takrat razpršene akterje dogajanja na sceni, od Milka Poštraka do Dušana Hedla.

Gustav

Prava underground (podzemna) scena se je v Mariboru začela šele z dogajanjem v Gustavu. Vse drugo je bila nenavadna mešanica mladinsko-partijskega aktivizma in gojenja rockovskega okusa osrednjega toka. Prve skupine so zasedle vadbene prostore Gustava že avgusta 1986 (Masaker, Božjast, Sek/stroy, Avantkurent, Z.O.S., Anarchromixz), kasneje se jim je pridružilo še nekaj skupin in posameznikov ter posameznic (npr. jazz rock zasedba Black Baloon). V letu 1987, ko je bil klub odprt tudi za javnost, so z minimalnimi sredstvi in prostovoljnimi delom usposobili tudi manjšo obokano dvorano, enega najspodobnejših prostorov, kar jih je bilo takrat v Mariboru za organizacijo koncertov, v kateri so nekako do sredine leta 1988 izvedli kar nekaj odmevnih koncertov. Slavko Gorjup je vodil »odprto zvočno delavnico« oz. »Rock Sessione«. Marsikateri glasbenik si je tam nabiral izkušnje, vendar odprtost scene ni prispevala k nastanku trajnejših novih zasedb. V Gustavu so potekali tudi odmevni literarni večeri. Ob razcvetu njegovega delovanja klub Gustav ni imel kakšnega posebnega formalnega vodstva, čeprav so imeli – vsaj sprva – osrednjo vlogo člani skupine Masaker z Markom Dergancem, v njegovo delovanje pa se je učinkovito vključil tudi Dušan Hedl.

O tem, kako je potekalo delo v ustvarjalnih (vadbениh) prostorih Gustava, priča obvestilo na kletnih vratih, ki so vodile vanje, katerega avtor je najverjetneje Jože Kos – prav tako ključen organizator dogodkov v Gustavu: »Pravico do uporabe prostorov imajo glasbene skupine in posamezniki, ki razvijajo kreativno aktualno oz. izvorno novorockovsko glasbo.

Vadbenih prostorov ne morejo uporabljati komercialne disko, pop, country ipd. skupine.«

MKC

Maribor je bil že v zgodnjih šestdesetih letih poleg Kopra središče rockovskega dogajanja. V obeh mestih je igrala cela kopica plesnih in kitarških skupin. Poleg koncertov in plesov v Hali C so od približno leta 1966 do leta 1975 odmevali rockovski ritmi predvsem v Klubu mladih. Konec sedemdesetih let je Slovenijo zajela prava mrzlica ustanavljanja disko klubov, ki so s svojo ponudbo plesne zabave omogočili opredelitev tistega, proti čemur se je estetsko splačalo boriti (poleg disco glasbe so bile odlične orientacijske točke zavračanja še narodnozabavna glasba, popevke in pop).

Logično je bilo, da so mladi skušali ponovno pridobiti prostore Kluba mladih. Kluba MKC oz. Kluba mladih, ki je skozi celotno desetletje deloval le občasno, ni bilo mogoče razumeti kot prostora mariborske alternative na enak način, kot je bil alternativen Gustav: programska politika je bila pluralna in usmerjena v zadovoljevanje okusa najširšega občinstva, zato so na primer v sezoni 1983–84 namenili bolj sodobnim glasbenim praksam le en dan v tednu – ob stalnih konfliktih in šikaniranju.

Mestna mladinska organizacija in tudi študentska Univerzitetna konferenca ZSMS sta skozi celotna osemdeseta leta po svoje prispevali k nastajanju posameznih institucij (npr. MKC in radia Marš, za katera je bil med drugimi zaslužen Andrej Fištravec, ter Štuka, katerega pobudnik je bil Branko Greganovič), vendar pa je med njunim delovanjem in delovanjem akterjev na sceni vseskozi ostajala nevidna pregrada. To se je morda še najbolj videlo v času, ko so si mladinski funkcionarji zamislili Mladinski kulturni center kot nekakšno krovno organizacijo, v katero naj bi vključili do takrat zelo raznolike samostojne pobude, kot na primer klub Gustav, časopis Kmečke in rockodelske novice in Kramarski sejem. Načrti se seveda niso izšli. Podoben primer je bila radodarna gesta mladinskih funkcionarjev, ki so prepoznali uspeh skupine Masaker, ki so ji leta 1985 namenili vadbeni prostor v klubu MKC: že čez nekaj mesecev so jih vrgli na cesto. Prav neverjetno je, kako hitro smo že v osemdesetih letih pozabili vodje Kluba mladih oz. MKC-ja!

Klub MKC je s polno paro in redno deloval le v letu 1989–90, ko je postal programski vodja Dušan Hedl. Takrat so poleg Galerie 88 v prostorih MKC delovali še Front Rock, agencija Design ŠVIC in Založba tiskanih publikacij MKC.

Galeria 88

Galeria 88 je kakšni dve leti delovala kot osrednje vozlišče kulturnega in tudi javnega delovanja v mestu, saj je v vročih letih sprememb ponujala prostor ne le za prikazovanje tekoče likovne ustvarjalnosti mariborskih

alternativ in za občasne avantgardnejše glasbene nastope ali literarne večere, temveč tudi za okrogle mize, izmenjavo informacij in mnenj ter ponudbo pomembnih izdaj slovenske alternative in časopisja.

Štuk

Dvorana Štuka je v glavnem ostajala zavezana sredinskemu toku, ki je na primer okoli leta 1988 vključeval tudi produkcijo mjuzikla Rocky Horror Picture Show, leta 1986 pa je tam nastal prvi Country klub v nekdanji Jugoslaviji. Omembe vredne so kvečjemu prireditve v okviru »odprte scene«, na kateri so lahko nastopile nove in neafirmirane skupine. Pa vendar je bilo na Štuku kar nekaj pomembnejših koncertov, na primer leta 1989, ko so v organizaciji Front Rocka nastopile mariborske in graške skupine.

Študentski prostori niso bili do nastopajočih niti najmanj prijazni. Ob poslovilnem koncertu skupine Božjast septembra 1986 na Štuku je morala skupina sama plačati vse stroške prireditve.

Marš

Pobuda za razširitev slišnosti Radia Študent v Mariboru ali za ustanovitev mladinskega radia v Mariboru se je začela že leta 1983, skupaj z bojem za prostore oz. takoj za njimi. Od projektnega besedila iz leta 1983 (Očrt za kritiko medijske ponudbe glasbe pri nas s poudarkom na odrinjenosti kreativne aktualne glasbe), okrogle mize v Klubu mladih in ustanovitve iniciativne skupine za vzpostavitev mladinskega radia leta 1984 so leta 1986 prvič začeli »oddajati« program na kopališču na Mariborskem otoku, jeseni pa je radio teden dni »oddajal« iz izložbe veleblagovnice Merkur. Do srede leta 1987 so sledile »glasbeno-zvočne delavnice« v dvorani Štuka. Ko že omenjam Marš, naj dodam za današnje čase zelo pomembno podrobnost. Mladinski aktivisti nekaterih podjetij (npr. Jeklotehne) so se odločili del svoje plače nameniti v obliki mladinskega samoprispevka v letu 1988 za začetek oddajanja radia Marš. Radio je imel res široko podporo med mladimi, ne le v okviru mestne mladinske organizacije. Kljub temu je bila ključna podpora ljubljanskega Radia Študent, ki je dal formalno pokritje za ustanovitev redakcije Mariborskega radia Študent, ki je od 20. do 22. maja 1988 prvič poskusno oddajal svoj program iz prostorov v Domu ustvarjalnosti mladih na Razlagovi, redno pa je začel oddajati 8. februarja 1990.

Katedra

Katedra je po letu 1984 postala izjemno pomemben glasnik novih družbenih gibanj in kritične misli. Zaplembe nekaterih njenih številčk med letoma 1985 in 1988 so odmevale v širšem jugoslovanskem prostoru, skupini njenih sodelavcev (med njimi bi vendarle posebej izpostavil pokojnega Sama Resnika) pa je dal prepotrebno samozavest, ki je mariborski pu-

blicisti do takrat niso premogli. Če je uredništvo še marca 1986 lastnoročno trgalo natisnjeno stran iz časopisa, da bi ubežalo zaplembi, so po zaplembah nekaj številčk leta 1986 in 1987 njeni uredniki opisovali Maribor kot zaprt prostor, ujet v primitivizem, dogmatizem in konservativnost (Miran Lesjak v Mladini, št. 36, november 1987).

Zadnja večja prireditev mariborske alternative osemdesetih je bil velik sejem alternativ »Altera pars« na Štuku, ki ga je 28. maja 1991 organiziralo uredništvo Katedre (podobno kot skoraj deset let pred tem na Mariborskem sejmišču), skupaj s Hedlovim Front Rockom.

NOVE RAZSEŽNOSTI AMBIENTALNE GLASBE (MML 5, 1985); MINIMAL-BRUTAL MUSIC (MML 6, 1985)

Mario je z naslovi skladb jasno označeval industrijske korenine svojega delovanja (PCB; Chemical Industrial Symphony). Nezgrešljiva je bila minimalistična repetitivnost, očitni so bili tudi vplivi nemške zgodnejše elektronike. Enorazsežnost njegovega glasbenega izraza je bila na eni strani posledica cene tehnologije, ki jo je uporabljal, in tehnološkega improviziranja, na drugi strani pa tudi zavestnega subverzivnega izražanja. Toda nikakor ni izvajal le industrijske glasbe. Ko je sledil nemški elektroniki, je pogosto zavil v meditativnost, celo patetiko, in se igral z modulatorji zvoka. Takšna je tudi njegova peta kasetna, Nove razsežnosti ambientalne glasbe. Toda tudi na tej je posnel brutalno brezkompromisne zvoke z ritmičnim pulziranjem in pestro ter izzivalno kompozicijo. Tu je bila točka preloma v njegovem delu, kjer sta se mešala staro in novo, vplivi nemške elektronike in bolj industrijskega zvoka. Zato ne preseneča, da je imela šesta kasetna naslov Minimal-Brutal Music. Na teh posnetkih prihaja v ospredje glas, v različnih moduliranih oblikah, od cvilečega vreščanja do distorziranega hrupa.

Mario Marzidovšek je mojstrsko uporabljal povratno zvezo in v vsakem prostoru razvil drugačen sistem šumov in odmevov, ki so postali integralni del glasbene opreme. Industrijska monotonija, repeticije in distorzije so postale glavni gradniki njegove glasbe okoli leta 1984. Vse pomembnejšo vlogo so dobivale tudi orgle, ki so izpolnjevale zvok in omogočale odmik od nemške elektronske glasbe, npr. Klausua Schulza ali Tangerine Dream. Mario si je pogosto izposojal tudi koščke posnete glasbe, na primer Straussovega Zaratustre, tudi Wagnerja ali Holsta, ki jih je uporabljal kot temelj, s katerim se je potem igralkal v hrupnih obdelavah. V nekaterih skladbah se distorzirani vokal in posneti ali generirani šumi spogledujejo tudi s tišino.

Moduliranje enega samega tona z majhnimi premenami v njegovi obdelavi izkazuje jasno minimalistično držo. Specifična ornamentika ponavljajočega se distorziranega tona se na koncu izteče v trušč, v katerem nastopi v glavni vlogi vrtalni stroj, ki vrta luknjo v kovinsko ploščo: trganje trušča s tišino.

V drugi polovici osemdesetih let se je okrepiło sodelovanje med Katedro, Kmečkimi in rockodelskimi novicami in Galerio 88. Glasba je počasi izgubljala svoj naboj, v ospredje je vstopala refleksija. Kulturno-umetniško društvo 88 je že med zimskimi počitnicami leta 1988 organiziralo najrazličnejše dejavnosti v celotni hiši Doma ustvarjalnosti mladih in pokazalo, da je bil njegov domet bistveno širši od alternativno glasbenega. Že od leta 1987 so si prizadevali vseliti v prostore, kjer bi opravljali dejavnosti, ki so obsegale različne oblike delovanja na polju kulture. Impulz, ki so ga dali Dušan Hedl in izurjeni akterji dogajanja na Tratah, je krepko prispeval k temu, da je Klub mladih (takrat se je že zdavnaj preimenoval v Mladinski kulturni center) po vselitvi Galerie v njegove prostore, predvsem pa po tem, ko je njegovo vodenje prevzel Dušan Hedl, postal res vitalen prostor. Boj za prostor je bil začasno dobljen z dokončnim upravljanjem vseh prostorov Kluba mladih in z začetkom delovanja Mariborskega radia Študent. Preizkusno predvajanje radia se je zgodilo skorajda v istem času kot odprtje Galerie 88, ko je Jože Slaček 22. maja 1988 v njej predstavil video program pod imenom Anarchromixz. Iztek osemdesetih let je bil vide ti zelo optimističen, a že kmalu se je zgodba boja za prostor ponovila. Takrat se je sklenila z zasedbo Pekarne.

ROPOTANJE ALTERNATIV

Osemdeseta leta v Mariboru so bila leta paranoidne politike, ki je v alternativcih večinoma videla državne sovražnike, so pa bila tudi leta, v katerih se je dokončno zabetonirala obupna kadrovska politika na domala vseh ravneh družbenega, političnega in kulturnega življenja. Njene posledice čutimo še danes.

Na prelomu iz sedemdesetih let v osemdeseta so v Mariboru prevladovale zelo konservativne hardrockovske skupine z nekaj elementi progresivnih ali jazzovskih zvokov (npr. Carski rez, Vulkan, TNT, Dogma, Dinastija, Grif, Drseči tečaj, LSD, Testament, Zeus, Alarm ...). Ko so nastopili bolj novovalovsko usmerjeni Preporod, Spray in Lačni Franz ter ska skupina Skakafci (pred njimi tudi Maska), se je podoba mariborskega rocka, tudi zahvaljujoč sorazmernemu širšemu uspehu teh skupin, začela spreminjati. A bolj radikalne skupine so takrat delovale zunaj Maribora: Butli, Masakr, Džumbus in Gnile duše.

Mariborska alternativa osemdesetih let bi bila bistveno drugačna brez stalnega delovanja posameznikov iz okolice mesta in drugih krajev. Mario Marzidovšek je nekaj časa učinkovito povezoval celjsko, mariborsko in okoliško dogajanje; Dušan Hedl je ves čas dokazoval, da je mogoče največ narediti z vztrajnostjo samostojnega delovanja; Vili Muzek je znal različne ideje, ki so krožile naokoli, tudi uresničevati, med posamezniki in posameznicami pa se je vedno znašel še kdo, ki je lahko uresničil kakšno svojo zamisel.

Sceno je nekaj časa, še pred zasedbo Gustava, povezoval neumorni Mario Marzidovšek. Skupni nastopi lokalnih in gostujočih skupin so bili prvi vrhunec alternativnega glasbenega dogajanja v mestu, poleg Božjasti pa so nastale tudi nove zasedbe: Masaker, Soft & Simple, P.U.J.S. Morda najbolj učinkovita predstava mariborske radikalne ustvarjalnosti se je zgodila 15. 11. 1985 v takratni dvorani Nigrada na Strmi ulici, ko so pred kakšnimi 150 obiskovalci nastopili CZD, Soft & Simple, Nebodigatreba, Džumbus, Masaker, Mario Marzidovšek in Beli šum. Nekaj mesecev kasneje, konec maja 1986, je bil koncert »Volitve za Novi rock«, na katerem so odposlanci organizatorjev ljubljanskega Novega rocka odločali o gostih za Novi rock. Na koncertu so nastopili Božjast, Soft & Simple, CZD in Masaker ter Mario Marzidovšek, S.O.R., S.P.U.Š. in Free 48.

Mario Marzidovšek in Dušan Hedl sta povezovala različne razpršene scene v severovzhodni Sloveniji, od Celja in Žalca do Brežic, Ormoža in Murske Sobote ter nazaj čez Gornjo Radgono in Trate do Maribora, kar je dajalo še poseben čar celotnemu dogajanju, tako v živo kot na Mariovih kasetah. Nekaj časa je potekalo tudi tesno sodelovanje z Mladinskim klubom Trate, čeprav je bilo tega sodelovanja na formalni ravni manj, kot bi bilo prav, pa ga je bilo zato toliko več na neformalni ravni, ob druženju akterjev. Leta 1986 je takrat le občasno delujoči Klub mladih oz. MKC izvedel nekaj svojih prireditev na Tratah, leta 1987 so Tratenčani gostovali v Klubu mladih in na Štuku.

Najodmevnejša mariborska punk skupina osemdesetih let je bil Masaker, ki je izvajal hrupne družbenokritične komade. Za pesem 'Dol z bando' mi še vedno ni jasno, kako da jih ni doletela kazen po 133. členu Kazenskega zakonika, ki je sankcioniral kritiko takratne družbene ureditve.

Po podelitvi Zlate ptice Centru za dehumanizacijo (CZD) leta 1987 je obmestna scena dobila svoje veliko priznanje. Leta 1988 so skušali ustanoviti Kulturno-umetniško društvo na Velki, vendar niso dobili dovoljenja, zato se je društvo, ki je – na pobudo Dušana Hedla – ustanovilo Galerio 88, registriralo v Mariboru.

Ob koncu leta 1984 ali na začetku leta 1985 je v Mariboru začel delovati Mario Marzidovšek, ki se je do tedaj večinoma povezoval z glasbeniki in umetniki v Žalcu, Celju in drugod. Združeval je nemogoče, promoviral dogajanje, organiziral skupne nastope, izdaja kompilacijske in avtor-

ske kasete, predvsem pa je deloval izjemno stimulatивно na prav vseh ravneh. Ko sem ga spoznal, je živel v Slovenski Bistrici in hodil v službo v Pinus Rače, vendar pa je ob tem doma vodil neodvisno založbo, si dopisoval s stotinami ljudi po vsem svetu, snemal in izvajal glasbo, risal, kopiral, ustvarjal na vseh področjih, pisal pesmi, eseje, članke, fotografiral, izvajal performanse, oblikoval posterje, izdajal časopis in počel vse mogoče. Njegovi nastopi so bili izjemno provokativni, tako zvočno kot vizualno, v nekaterih primerih na samem robu škandala ali pretepa.

Third Generation Serious Music (MML)

Najambicioznejši projekt Maria Marzidovška je bila kasete Third Generation Serious Music (Tretja generacija resne glasbe), s katero je imel v mislih generacijo, ki se ni več ustavljala pri uporabi akustičnih glasbil, s katerimi so skladatelji prve avantgarde razbili tonalna pravila. Mario Marzidovšek je sebe in druge takratne pionirje domačega zvočnega eksperimentiranja s hrupom, posneto glasbo, elektrificirano in elektronsko glasbo pojmoval kot tretji val preloma s temelji umetne glasbe. Na tej kaseti je zbral posnetke somišljenikov iz Združenega kraljestva, Francije, Zahodne Nemčije, Španije, Belgije, Nizozemske, Združenih držav Amerike, Italije ... Skladbe so izredno raznolike, od akustičnih do dodatno distorziranih zvokov, od uporabe klasičnih glasbil in repetitivnih pristopov do povsem svobodnega muziciranja, od elektrificiranih in posnetih zvokov do elektronike. Večini posnetkov je skupna minimalna tehnika in minimalistična zasnova samih skladb, vendar tudi izjemna inventivnost pri prekoračitvi mentalnih pregrad dotedanje glasbe.

V elektronski glasbi je od samega začetka njenega razvoja v laboratorijih za sodobno glasbo pa vse do sodobnih plesišč mogoče čutiti dvojno učinkovanje. Na eni strani je zmožnost neskončnega trajanja sintetičnega zvoka, ki dobresedno sili v nekakšno meditativnost, ta pa gre velikokrat z roko v roki s sprijaznjenostjo z obstoječim in instant pobegom iz resničnosti za nekaj minut, na drugi strani pa, nasprotno, ponuja rušilno inovativnost, ki ruši tako podedovane notranje glasbene pregrade kot tudi družbene okvire njenega sprejemanja in uživanja. Pilula, ki jo ponuja glasba, je lahko blažilna, lahko pa odpira oči: le neprizadetih nas ne pušča, tudi če se je uho sčasoma nasiti.

Na bolj eksperimentalne zvoke art rocka (tudi rock in opposition) so se opirale skupine Mi, Gromska strela in 300 peklenščkov, Nebodigatreba

s Tralfamadorja, predvsem pa, sredi osemdesetih let, Avantkurent in Peter Tomaž Dobrila. Slednji je izdal dve kaseti, obe pri MML, Margine in Masha.

Nekaj Mariborčanov je sodelovalo tudi v inventivni rock skupini Gas Max.

Third Generation New Music (MML)

Na kaseti Tretja generacija nove glasbe je kar nekaj skladb, ki so najavljale premike v klubske plesni glasbi (takrat se je že dodobra razvilo nekaj, kar smo takrat imenovali EBM oz. elektronska telesna glasba, še posebej v Belgiji in na Nizozemskem). Mario je njene radikalnejše, bolj podzemne primere prinesel k nam. Poleg Throbbing Gristle, Last Few Days, zgodnjega Laibacha, Borghesie in DAF je takrat delovalo veliko podzemnih skupin, ki so plesni zvok razvijale dobesedno doma. Za sceno je bilo pomembno, da so posnetki na kasetah hitro krožili naokoli in da so glasbo lahko izdajali na cenениh nosilcih zunaj (in onkraj) glasbe industrije oz. distribucijskih mrež. Pomembni deli te inventivnosti so se le nekaj let kasneje strnili v zvrsti in tokove elektronske plesne glasbe, ki je povsem spremenila plesne navade tako v klubih kot na velikih plesnih veselicah (rejvih).

Med pomembnimi referencami so bili seveda tudi Kraftwerk, ki so vplivali tako s svojimi zvočnimi eksperimenti na začetku njihovega delovanja kot tudi z zreliimi konceptualnimi albumi, med katerimi sta prednjačila Autobahn (Avtocesta) in Tour de France, na plesiščih pa je seveda najbolj odmeval album Robot.

Toda Maribor je kljub osamljenemu ropotanju alternativcev v glavnem ostajal konservativen. Uspeh country glasbe v Mariboru (npr. skupine D'Drava Country Dečki, Pohorje Express, Count Štajerska, Country Ketchup/kečap), za katerimi je stal entuziast David Orešič, je potrjeval teze nekaterih, da je Maribor pač velika vas.

Med skupinami, ki so ostale zabeležene zaradi nastopov v prostorih, ki sem jih omenjal, so še npr. Možganska menstruacija, Agonija, Yu-collapse ... Sredi osemdesetih let je nastala še zanimiva psihedelična skupina Inside.

Takratna mladinska organizacija je v tistem času prepoznala potencial novih družbenih gibanj in tudi podtalne glasbene dejavnosti. Dušan Hedl je trpko dodal, da so jih politiki uporabljali predvsem za (samo)dokazovanje »mladinske ustvarjalnosti«, medtem ko so bili sami sicer primorani v »gverilsko samoorganiziranje« koncertov in drugih dogodkov: v nekaterih primerih so se odlično obnesli različni podhodi, npr. v soseski S-23.

ZVOČNE RAZISKAVE IN EKSPLOZIJE

Vitalna energija Maria Marzidovška (in večine drugih akterjev raznolikega glasbenega in umetniškega dogajanja v Mariboru osemdesetih let) je bila tako fascinantna, da je bilo v glavnem zelo težko ločevati zrno od plevela, blefiranje od zares študioznega premisleka. Na njegovih kasetah se menjavajo izjemne mojstrovine, narejene v domači delavnici, in igračkanje s sposojanjem različnih ne pretirano ustvarjalnih povzemanj meditativne elektronske glasbe sedemdesetih let, industrijskega rocka s preloma sedemdesetih v osemdesetega in v črnino odetih robov komercialnega postpunka osemdesetih. Toda kakršnokoli estetsko ločevanje je bilo pri Marzidovškovem delu v tistem času povsem irelevantno: kvaliteta je bila v njegovem primeru enako kot kvantiteta. Delal je dobesedno neprekinjeno, in vse, kar je izdal med letoma 1985 in 1987, je del ene same zgodbe neustavljive ustvarjalnosti, ki je pri njem preprosto morala privreti na plano. Moč vsake umetnosti je prav v ustvarjanju fiktivne resničnosti na podlagi sredstev, ki so na voljo. Konceptualno rokohitrstvo s tem nima nobene zveze.

Alter/Minimal 1 (MML 1, 1984)

Z naslovom kasete, ki je že izkazovala celotno "blagovno znamko" Marzidovškovega minimalnega laboratorija, je povedal skoraj vse: z minimalnimi sredstvi je delal nekaj maksimalnega. Zvočne posnetke (koračnice, vojaški hrup, petje Edith Piaf) nadgrajuje elektronsko cviljenje, ki se konča v odmevih predelanih orgel in glasu. Pomembna komponenta Marzidovškove glasbe je tudi ambientalnost, ki jo je v sedemdesetih letih razvijal Brian Eno.

Pomembno mesto med posnetimi zvoki so imeli tudi posnetki šumov kratkovalovnega radia. Tudi posnetki telesnih zvokov, na primer pihanja, predvsem pa uporaba takšnih in drugačnih tolkal, tudi elektronskih, in obdelave njihovih posnetkov.

Domače snemanje in samostojno razpečevanje glasbe je problematično tako za totalitarne režime kot tudi za sicer demokratične režime, v katerih pa veljajo pravila prostega trga. Za sam kapitalizem še vedno ostaja odprto vprašanje nadzorovanja prostega časa. Toda ustvarjalnosti po načelu DIY (napravi sam) ne more preprečiti noben režim.

Med najpomembnejšimi izdajami Marzidovškovega minimalnega laboratorija (MML) za mariborsko sceno je kompilacijska kasetna Steyer Comp., na kateri je poleg svojih izdal še posnetke skupin P.U.J.S., CZD, Soft & Simple in Masaker. O odmevnosti projekta priča podatek, da je prodal vsaj 150 izvodov kasete, ki je izšla julija 1985.

Med bolj zanimivimi kompilacijami, ki pa niso ne vem kako odmevale onkraj Trojan, je kompilacijska kaseta Volitve za novi rock '86 (MML 28). CZD je nato res zaropotal na odru Križank (Masaker že leto prej). Na kaseti lahko slišimo S.O.R. (kratica pomeni Sistem organizirane represije, delovali so v Idriji), S.P.U.Š. (Ljubljčanani so uporabili kratico za kraj v hrvaški Istri, Sveti Petar u Šumi) in Masaker ter CZD. Oboji so punku in hardcoru dodali industrijske dimenzije z uporabo dodatnih tolkal in hrupa, posnetih gradiv in elektronike.

Pomemben vir glasbene fascinacije Maria Marzidovška, a tudi drugih skupin, na primer zgodnjega Centra za dehumanizacijo z nepogrešljivim kasetofonom, so bili takrat magnetofonski trakovi, s katerimi je bilo mogoče skladati, četudi je bil proces, ki je temeljil na podobnih načelih montaže kot pri filmu, zelo zamuden in pri obračanju trakov pogosto tudi nepredvidljiv. Kasete in magnetofonski trakovi so v marsikaterem primeru - pri Mariu nedvomno, prav tako pri zgodnjih CZD, a tudi pri Borghesiji in Laibachu - omogočile premislek ustvarjanja celotnih zvočnih zgodb: proces nastajanja in priprave trakov je bil namreč dovolj počasen, da je narekoval premislek same zvočne forme, v katerega so jih upenjali. Kot pomembno glasbilo je bilo mogoče uporabljati tudi mikrofoni oz. mikrofone v različnih inačicah, od tistih v za današnje razmere prav primitivnih telefonskih slušalkah takratnega časa, do zelo sofisticiranih profesionalnih mikrofonov. Mikrofonija, skratka, odmevanje inducirane zvoka med zvočnikom in mikrofonom, opremljeno s kakšnim dodatnim elektronskim odmevom ali distorzijo zvoka, je omogočilo nepredvidljive, četudi obvladljive zvočne učinke. Pri Mariu je bil mikrofoni, pravzaprav več najcenejših in preprostih mikrofonov, prilepljenih na oblačila, tudi na telo in druge predmete na odru, vir hrupa, morda celo osrednji, tako na odru kot tudi v studiu.

Sama elektronika (krožni modulatorji zvoka) je omogočila tudi uporabo vedno bolj dodelanih in globokih basov, ki jih niso zmogla generirati niti basovska glasbila (npr. električne bas kitare ali veliki bobni). Basovske linije na umetnih bobnih (drum machine) so ponudile popolnoma nove načine telesnega doživljanja zvoka v odprtih in zaprtih prostorih. Morda bi lahko celotno zgodovino evropske glasbe označili z iskanjem vedno bolj basovskih zvokov, ki so, ko so se enkrat uveljavili v simfoničnem orkestru romantične dobe, zasedli prav posebno mesto v popularni glasbi, vse do iznajdbe električne bas kitare in elektronike z umetnim bobnom. Kot da bi cela doba kriča-

la: več basov, več basov, samo basi nas še vznemirjajo!
Zanimiva je Marzidovškova miniatura L'opperette, v kateri se je z minimalističnim pristopom lotil industrijsko-elektronsko-operetne norije.

Soft & Simple so nastali leta 1985 po razpadu skupine P.U.J.S. Njihov pevec Andrej Tomažič (Spido) je za Kmečke in rockodelske novice (7-8/1985: 26) povedal: »Vsi v bendu imamo podobne probleme, na primer neurejene družinske razmere, pa probleme z zaposlitvijo. Vsa ta kriza. Vse je drago, inflacija, ni dnarja za pir. Jaz sem komaj dobil šiht.«

Razredna podlaga punkerjev v brezrazredni družbi? Da, vsekakor velja omeniti, da je bil največji del scene, ki jo opisujem, še posebej pa to velja za tiste, ki smo ustvarjali v Gustavu, izrazito delavski ali celo delavsko-kmečki. No, v celotnem dogajanju in alternativni Maribora osemdesetih let so kljub temu prevladovali tisti, ki bi jih lahko takrat uvrstili v srednji sloj prebivalstva. Mariborske meščanske smetane ni bilo zraven.

CondottePerturbate (MML, 17)

*Na kompilacijah, ki jih je izdajal, je Mario Marzidovšek dajal prostor domačim in tujim skupinam ter jih na ta način umeščal v svojo razvejano verigo izmenjav. Med takšnimi skupinami so bili Bedračevi projekti ali skupine, ki jih je spodbudil, kot na primer Sfinkter, Electric Fish ali Lokalna televizija, vendar z dokaj omejenim vplivom na mariborsko dogajanje. V zvočnem smislu se jim je v nekem trenutku približal *Abbildungen Varieté*. Problem mode v glasbi, sem si takrat zapisal v svojih zvezkih, je v tem, da modni valovi po uspehu začetnih "velikanov" pripeljejo na površje množico zelo povprečnih ali celo podpovprečnih posnemovalcev in "ustvarjalcev", ki se obračajo po vetru. Kadar jih je v nekem trenutku preveč, lahko povsem prevzamejo prostor drugim in zatolčejo siceršnje potencialno kvalitetno dogajanje. Čar glasbenega (in tudi splošnega ustvarjalnega dogajanja) je v tem, da najboljše stvari vedno nastajajo na obrobju takšnih dominantnih "scen". Moda pač spodbuja k dejavnosti, vendar v glavnem ubija ustvarjalnost.*

Zelo zanimivo je, kako je Mario Marzidovšek prenesel načelo kopiranja (kseroks art) v glasbeno skladanje. V njegovih skladbah namreč pogosto naletimo nakolažiranje zvokov, montažo, lepljenje in improvizacijo. To se pozna v pogosti enorazsežnosti glasbenega tkiva, ki bi lahko z bolj vzporednimi in zoperstavljenimi montažami dodatno zapolnile zvočno sliko. Magnetofonski trak bi lahko takrat uporabili bistveno bolj učinkovito, če bi si vzeli čas in imeli možnost večkratnega

*presnemavanja posnetkov namesto zgolj njihovega linearne-
ga podajanja. Na drugi strani pa prevzameta tako pomembno
medigro beline in črnine na fotokopijah kseroks arta v glasbi
tišina in hrup.*

Non Music (MML, 13); Marburg (MML, 20)

*Minimalizem, ki so se ga šli glasbeniki na nekaterih posnetkih
Maria Marzidovška, ni izhajal le iz zavestne odločitve, pove-
zane z minimalnimi sredstvi, ki so jih imeli na voljo v svojih
kletah, garažah in dnevnih sobah. Minimalizem, vrtenje okoli
enega samega tona ali distorzije, je vsaj tu in tam vodil tudi
v minimalizem pri domiselnosti in iznajdljivosti. Kadar mini-
malizem vpliva tudi na ustvarjalnost, na inventivnost in ne
izhaja le iz boja za izraz na podlagi minimalnih razpoložli-
vih sredstev, lahko postane še tako zanimiva začetna ideja
monotona. V nedomiselnih glasbi mojstri večkrat udarijo v prst
kot v žebelj. Mario je prav z dodelavo podrobnosti, kjer si je za
to lahko vzel čas, presegel glavno nevarnost tovrstne produk-
cije: minimalistični umetniki pogosto ostanejo le pri temeljni
zamisli, ki je prav zaradi uporabe minimalnih sredstev ne
nadgradijo v celotno umetnino.*

V skladbah Brutal se pokažejo kontrasti minimalnih pristopov: od enosmernih igrčkanj z zvokom do brutalnega žaganja s hrupnimi zvoki, ki zvenijo skrajno industrijsko: minimalni izviri zvokov z maksimalnimi zvočnimi učinki. Zvok v drugi skladbi (Brutal 2) postane nasičen z nečim, kar povsem presega človeške zmožnosti prenašanja zvočne dinamike. Industrija ubija, mar ne? Impulzivnost se meša s sivino, kolaži zvokov in posneti zvoki, na primer motorja, z izvajanjem rudimentarnih ritmičnih repetacij, večkrat odetih v spremljavo belega šuma. Pogosto lahko zasledimo drobne, zelo podrobne razlike, ukvarjanje s podrobnostmi zvočne podobe: v tem smislu je bil Mario dober učenec klasike oz. umetne glasbe, kakor je učil Adorno. Na njegovi morda najbolj zreli kaseti Marburg je zbral zelo raznolike skladbe, ki jih sicer v glavnem označujejo elektronski zvočni oblaki, toda v kompozicijski strukturi segajo vse od takrat porajajočega se elektro-popa do odmevov nemške elektronike sedemdesetih let. Če bi Mario deloval samo še nekaj let, bi morda postal pomemben akter na sceni elektronske plesne glasbe. Konec koncev je v drugi polovici osemdesetih let večkrat povedal, da ga zanima predvsem plesnost in da ustvarja telesno glasbo. V marsikaterem primeru je mogoče zaznati neverjetno bližino preprostega plesnega popa in radikalnih resnobnih eksperimentalnih glasbenih izpadov.

Predvidevam – o tem ga nisem nikoli vprašal – da je na Maria in njegovo uporabo elektronike morda vplival Richard Teitelbaum, ki je večkrat igral v Mariboru (v organizaciji Braneta Rončela) in v mestu tudi preživel nekaj več časa v letu 1981-82. Njegov skrajno študiozen in improvizatorski pristop k elektroniki je nedvomno vplival vsaj na nekaj mariborskih glasbenih navdušencev.

Union Electronic Music (MML, 30); Union Trash Industrial Music (MML, 31)

Po pošti je potekalo sodelovaje z ameriškim glasbenikom Davidom Prescottom. Druga skladba naprvi kaseti daje vtis industrijskega procesa, kar odmev tekočega traku. Sledilo je sodelovanje s projekt o ameriško skupino Crawling with Tarts na kaseti Union Collective Ritual. Učinek enolične ritmične podlage je paradoksen: v zvočni monotoniji se uho naveže na tistih nekaj sprememb v zvočni sliki, kipa je skrbno obdelana; kot kakšni ornamenti na skrajno dolgočasni stvari. Enolični ritmi trmasto opisujejo behavost našega skupnega časa. Toda monotonijo je Mario uporabljal kot orodje kontrasta: vedno jo je nekje presekal z zvočnimi udarci.

V repetitivnosti se skriva samo bistvo minimalizma, vendar enolično ponavljanje udarcev na elektronskem bobnu ne sme trajati predolgo, da se ne sprevrže v trivialno topotanje na mestu.

Med novimi družbenimi gibanji se je leta 1986 med prvimi pojavila Mirovna skupina Maribor, kmalu za njo pa še Zeleni. Spomladi leta 1987 je bila paleta novih družbenih gibanj že dovolj barvita, da so se ob mimohodu zadnje štafete mladosti leta 1987 ob prvem (pravzaprav drugem) javnem »oddajanju« Mariborskega radia Študent v izložbi veleblagovnice Merkur na trgu pred njo zvrstile stojnice Katedre, Kmečkih in rockodelskih novic, Mirovne skupine Maribor, ekoloških aktivistov, članov odbora OZN in še nekaterih pobud, skupaj s pripornkami »Štafeta, ne hvala«. 22. 3. 1987 so na prvem javnem dogodku v Gustavu nastopili Peter Tomaž Dobrila in Zmago Jesenik, ženski harkorovski trio Z.O.S. (Zamorjene od seksa), Anarchromixz, Dirty Dark in Mr. Zorro ter Mario Marzidovšek, CZD, Direktna akcija in Masaker. To je bil po koncertu v Nigradovi dvorani v Strmi ulici drugi vrh aktivno delujočih skupin in posameznikov mariborske alternative osemdesetih let. Sledil je počasen zaton.

Skupine, ki so sodile v osrednji tok rockovskega dogajanja, so delovale povsem drugače in na primer leta 1988 nastopile na bizarnem realsozialističnem Festivalu dela (nanj me zelo spominja del letošnjega dogajanja ob Mariboru kot prestolnici mladih): Skakafci, Preporod in Lačni Franz, skupaj s prvotligaškima skupinama slovenskega in jugo-rocka Martin Krpan in Bajaga.

Iz trajne hardrockovske scene v Mariboru se je po kratkem delovanju nekaterih cross-over skupin v Gustavu v drugi polovici osemdesetih let razvila vse močnejša metalska scena, ki jo je morda najbolj zaznamoval mednarodno uspešen fanzin No Name (prva številka je izšla leta 1990), med skupinami pa je bila morda najodmevnejša Satirical Poem, omeniti pa velja še psihedelično skupino Inside. Scena se je kasneje osredičila okoli Mladinskega centra oz. kluba Indijanez v Pekarni.

Mario Marzidovšek se je ves čas dobro zavedal stalnega podcenjevanja dogajanja v provinci. Morda je tudi zato toliko bolj vztrajal na samostojni poziciji. Načrtoval je celo prvo kompilacijsko ploščo s štajerskimi skupinami, vendar po letu 1988, ko je za nekaj časa odšel na Nizozemsko, njegova založba praktično ni več delovala. Leta 1989 in 1990 jo je s prvimi izdajami plošč skupin Nuit (Jurovski dol), CZD (Trate-Maribor) in Pridigarji (Ormož) učinkovito nadomestila in nadgradila še danes delujoča založba Front rock.

MerzowShek (MML, 70)

Ena zadnjih izdaj Maria Marzidovška je bila kasetta MerzowShek (MML 70) z njegovimi najbolj zreliimi glasbenimi lepljenkami. O odnosu do okolja pričata naslova skladb Marburg - Industrie und Polizei in Historical Dioxin.

Mariova ekspresivna kaotična performativna energija bi se prej ali slej transponirala in kanalizirala v plesno obliko alternativnega minimalističnega hrupa v novi plesni glasbi.

Problem sodobne glasbe je v tem, da je postala vloga poslušalca tako rekoč enaka vlogi izvajalca in avtorja. Glasba mu ne zleze v ušesa kot lepljiva, hiperproduksijska množičnomedijska plaža, ampak se ji mora aktivno približati. Množice, ki iščejo hipno zadovoljstvo, tega ne morejo storiti. Zadovoljijo se z instantnimi nadomestki prave glasbe.

V MARIBORU MORA ROPOTATI

Vzdušje večinskega Maribora osemdesetih let je bilo nenavadno mirno in zaspano, čeprav se je pripravljala vihar: šele prve velike delavske stavke v mestu so pokazale, da se je razvojni model prvotne industrializacije izpel. Prave alternative umiranju na obroke ni bilo ne takrat, niti je ni danes, čeprav je pronicala na dan v različnih dotlej potlačenih oblikah, predvsem v umetnosti in v razvoju kritične misli. Mariborska alternativa (karkoli naj bi to že bilo) je odprla vrata nečesa, po čemer je Maribor kasneje na daleč zaslovel, sam pa sem se tam vedno počutil nelagodno – to je festivala Lent. Pronicljiva Katedra, ki je nekako od leta 1985 odpirala mnoga vrata javne besede v Sloveniji, je – kljub njenemu neslavnemu koncu leta 1994, v katerem sem žal nemočno sodeloval – tlakovala pot za brstenje kritičnih

premislekov kasnejših Zofijinih ljubimcev. Globoka ambivalentnost, prita-jeno delovanje in komaj opazno pojavljanje novih zamisli ter dejanj je za-znamovalo Maribor takratnega časa. Vtis imam, da se glede tega ni nič bi-stveno spremenilo.

Ustvarjalnost razumem kot del preživetja, kot čiščenje in osvetljeva-nje temnic človeškega bivanja, kot odmik od senc, ki jih je omenjal Platon v sloviti primeri v Državi. V mestu, ki se je ponašalo z uspešno industriali-zacijo in je še danes v krču deindustrializacije, predvsem nihče ne sme molčati. To je mesto, v katerem bi moralo ves čas ropotati, ne le na prote-stih, ko imajo ljudje res vsega dovolj. In prav v tem vidim bistvo tistega, kar povezuje osemdeseta in dvatisočdeseta: enaka kriza, enaka stabilizacija, enako izgubljanje delovnih mest, enak obup in enaka tišina tistih, ki naj bi ropotali. Na drugi strani pa je izjemna trma osamelcev, ki jih nihče ne jem-lje resno.

Kot sem zapisal že pred več kot dvajsetimi leti v Katedri, velika količina zgradb še ni mesto. Maribor je tam, kjer daje videz mesta, pravza-prav še vedno vas. Govorim o lokalih, o mestnih trgih, o prireditvenih pro-storih, kjer se zbirajo meščani na enak način, kot so se stoletja zbirali go-spodarji v vaški krčmi po nedeljski maši. Toda tam, kjer nihče ne vidi me-sta, v njegovem podzemlju, na njegovem obrobju, na najbolj marginalnih točkah, se goji prava meščanska kultura. V mojih najstniških letih smo se zatekali po zabavo v Kamnico ali v ogromno pritličje II. gimnazije, nekaj let kasneje se je del najbolj kritične mase mesta zatekel na Trate. Popivali smo v parkih. Toda mesto ni nikoli zares zaživelo, saj vsako pravo mesto dejansko zaživi šele ponoči.

Spominjam se neskončnih petkovih noči med letoma 1978 in 1981, ko sem hodil skozi mesto ob katerikoli jutranji uri si je to mogoče zamisliti (po opravljenih astronomskih opazovanjih) – in to je bilo mesto duhov. Njegov ritem so v poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih letih na-rekovale tovarne. Ko so tovarne utihnile, jih je – v istem ritmu – zamenjal obup. Tišina. Negibnost. Nemoč.

Mesto zares živi predvsem ponoči. Mesto zares živi v svojem ekscen-nem podzemlju. Mesto živi v prostorih, ki štrlijo iz njegovih okvirov, ne pravokotno v nebo, kot prestižne zgradbe (zvoniki, stolpnice finančnih in kapitalskih institucij ali trgovska središča), ampak v njegovo podzemno globino, ne le metaforično. Hrupne skupine vadijo po kletih; tam se do-gaja tudi nočno življenje, kolikor ga pač je. Tam se skriva spomin mesta; tam govorijo tisti, ki vedo.

Meta Kordiš

Fragmenti vizualnih alternativnih praks osemdesetih let v Mariboru

Vsaki raziskavi botrujejo osebni vzgibi in splet naključij. Tudi raziskava, ki se materializira v razstavi *Mi, vi, oni. Fragmenti alternativnih praks osemdesetih v Mariboru*,¹ ima predzgodbo. Ob prijavljanju na delovno mesto kustosinje v Umetnostni galeriji Maribor (UGM) leta 2008 je bilo potrebno oddati tudi predlog razstav. Ob premlevanju idej s prijatelji in kolegi, mi je Božidar Zrinski toplo položil na srce, da je nujno treba raziskati in predstaviti, kaj se je na področju alternativnih vizualnih praks dogajalo v sedemdesetih in osemdesetih letih v Mariboru in SV Sloveniji. Kakšen, če sploh, je bil odraz neoavantgard in konceptualizma poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let ter postmodernizma in alternative podkulturnih novoročkovskih in drugih družbenih gibanj osemdesetih?

Tako imenovana ljubljanska alternativna scena osemdesetih je dodobra raziskana in že nekajkrat predstavljena ter nenazadnje tudi kanonizirana znotraj slovenske umetnostne zgodovine (*Od roba in naprej, Slovenska umetnost 1975–1985*, Moderna galerija), medtem ko je o dogajanju na periferiji še veliko neznanega. V Celju so z razstavami *Mestece Celje* (Likovni salon Celje 1999, 2000) in *Pebi ne strelat! – Celjska glasbena scena med 1980 in 2000* (Muzej novejšje zgodovine Celje 2010) opravili svojo nalogo.

Sama razstava in tudi ta članek si ne domišljata, da gre za interpretacijo in analizo različnih ustvarjalnih praks. Nikakor! Na razstavo ne gledam kot na sklenjeno celoto, temveč kot podlago za nadaljnja poglobljena raziskovanja. Javne institucije hranijo zelo malo relevantnih dokumentov² in artefaktov iz tega časa, zato sem v raziskavi prevzela uporabnejši kulturnoantropološki pristop in evidentirala akterje tedanjega časa ter začela plesti mrežo sogovornikov.³ Na moje veliko veselje je bila večina pripravljena na pogovore in iskati po kletah in omarah stare dokumente, članke, fanzine, plakate, letake, ovitke kaset, kasete, fotografije, negative, DIA, videe, slike, risbe, kolaže ... Takšno raziskovanje zahteva kar nekaj časa. Zato je ta prispevek zgolj oris izbora nekaterih alternativnih vizualnih praks temelječ na dostopnih ohranjenih fragmentih ustvarjalnega dogajanja in produkcije ter pripovedovanj akterjev.

¹ 5. november 2013 - 9. februar 2014.

² UGM arhivska dokumentacija in knjižnica dobro pokrivata področje likovnega ustvarjanja tistega časa.

³ Raziskavo sem začela spomladi 2013. V tem kratkem času brez pomoči sokustosinje Kaje Kosmač ne bi uspela pripraviti in postaviti razstave.

Na začetku raziskave je bilo potrebno definirati, kaj je to alternativna vizualna praksa znotraj izbranega časovnega in prostorskega okvira. Prilagojena umetnostno-geografska metoda, ki jo je pri nas uvedel France Stele,⁴ je bila zelo primerna iztočnica za razmišljanje, kaj je v lokalnem mariborskem ali nekoliko širšem okolju SV Slovenije alternativna vizualna praksa nasproti ustaljenim vrednostnim smernicam, ki so jih ohranjale institucije. Izhajajoč iz tega je bilo mogoče evidentirati gradivo, dogodke in artefakte, pa tudi načine organizacije posameznih ustvarjalcev in skupin, prostore, kjer so delovali, producirali in predstavljali različne kreativne prakse. Nezanemarljiv vpliv na produkcijo in predstavljanje je imela družbena in politična stvarnost, ki hočeš nočeš kroji prezentacije in reprezentacije ustvarjalnih potencialov. Kaj so bile alternativne vizualne prakse v Mariboru, je mogoče pokazati v opoziciji do programov osrednjih galerijskih institucij: Umetnostne galerije Maribor in Razstavnega salona Rotovž, ki sta se združili proti koncu desetletja, kot tudi drugih kulturnih institucij v mestu. Omenjeni instituciji sta prezentativno in publicistično igrali vlogo vzgoje in izobraževanja o likovni umetnosti. UGM je imela dokaj konservativen razstavní program starejših avtorjev, »preverjenih« umetnikov visokega in poznega modernizma, vsakoletnih DLUM-ovih⁵ in gostujočih razstav. Razstavní salon Rotovž pa je sledil sodobnim likovnim in galerijskim trendom, sodeloval z osrednjimi razstavišči sodobne umetnosti v Jugoslaviji ter leta 1980 začel prirejati inovativni in odmevni triennale *Ekologija in umetnost*.⁶ Osnovno merilo za prestop institucionalnega praga, ki je seveda imelo izjeme, je bila opravljena likovna akademija. Razlog za »varovalko« kakovosti je bila državna politika »podružabljanja kulture«,⁷ ki se je uveljavila v sedemdesetih letih in je nasproti elitistični umetnosti dajala veliko politično, infrastrukturno in finančno podporo samoukim avtorjem, ki so večinoma ustvarjali v neoprijemljivem slogu jugoslovanske naive. Poleg omenjenih ustanov, je bilo v Mariboru mogoče razstavljati še v Avli Prve gimnazije,⁸ na Visoki komercialni šoli (VKŠ),⁹ v izložbah Merkurja (danes H&M) in Mladinske knjige (vogal Partizanske in Prešernove),

⁴ Glej: France Stele. Umetnost Dolenjske. Kulturno geografski poskus k problemu slovenske umetnostne zgodovine.

⁵ Društvo likovnih umetnikov Maribor.

⁶ Trienalu bi tudi lahko pripisali lastnost alternativnost tako v vsebini, konceptu kot v umetnostnih praksah, saj je aktualiziral ekološka in okoljska vprašanja skozi različne sodobne umetnostne prakse in zvrsti, kar je bila v tedanjem jugoslovanskem in slovenskem prostoru dokajšna novost. Odziv občinstva je bil dober, konkretni vpliv pa je imel predvsem na strokovno javnost v mestu (umetniki, likovni kritiki, kustosi).

⁷ Podružabljanje kulture je pomenilo podporo čim širšemu kulturnemu delovanju ljudskih množic, kjer se je kakovost merila bolj ideološko kot strokovno.

⁸ Vrsto let jo je vodil slikar in pedagog Marjan Remec. Razstavljali so tako uveljavljeni umetniki kot mladi (dijaki, študenti).

⁹ Tu je bila UGM včasih strokovna pomoč.

Klubu mladih na Orožnovi ulici, Martinovem hramu in še kje. Umetniški dogodki (performansi, happeningi, video projekcije) so se včasih zgodili tudi v Gustavu in na ŠTUK-u. V zgoraj omenjenih prostorih so bila merila za razstavljanje bolj stvar dogovora kot institucionalno strokovne presoje. Proti koncu desetletja (1988) pa se na Orožnovi ulici odpre Galerija 88, ki poleg razstav mladih manj uveljavljenih avtorjev gosti tudi literarne večere, glasbene nastope in družbeno kritične ter politične debate, ki peljejo v večstrankarski sistem.

Od šestdesetih let 20. stoletja sledimo začetkom odklona od hermetičnega modernizma kot osrednje likovne prakse in pojavom neoavangardnih gibanj kot alternative vzpostavljenemu umetnostnemu sistemu. V Jugoslaviji in Sloveniji pomeni konec sedemdesetih in začetek osemdesetih prelomno obdobje, ki doseže vrh s Titovo smrtjo. Osemdeseta so po eni strani obdobje družbenih sprememb ter hkrati vedno večjega vpliva popularne in potrošniške kulture na ravni vsakdanjega življenja, po drugi strani pa čas gospodarske in politične krize, ki je zajela državo, pa tudi svet. V osemdesetih letih so ustvarjalci v kontekstu alternativnih vizualnih praks uporabljali različne strategije in predmete iz vsakdanjega življenja ter mešali elemente »visoke« in popularne kulture. Uporaba novih tehnologij, kopije (kseroks), fragmentiranje likovnega izraza in njegovo širjenje v prostor kot instalacija ali performans so elementi postmodernističnih iskanj in tudi del alternativne kreativne produkcije. Petja Grafenauer potegne ločnico med alternativo in »visoko« kulturo (*mainstreamom*), takole:

V osemdesetih letih se je likovna umetnost napajala predvsem pri vzorih »visoke umetnosti«, subkulturalna in alternativna scena pa sta tako kot pred njimi že avantgarde in neoavantgarde vzore iskali predvsem v množični kulturi. Pola umetnosti osemdesetih let sta delovala pretežno ločeno, zato je mnogo razlik med likovno umetnostjo in tisto kreativnostjo subkulture in alternativne scene, ki je vključevala tudi elemente likovnega. (2008, 203)

Neven Korda pa strne, da je alternativa v zgodnjih osemdesetih v najširšem smislu povsod po svetu ustvarjala presečišča umetnosti, kulture in zabave (2008, 31).

Alternativa se vedno postavlja v opozicijo strukturam moči, bodisi političnim, družbenim, gospodarskim. V likovni umetnosti dajejo alternativne praks več poudarka na vsebino kot formo, bolj kot umetnostni jih zanima politični in družbeni kontekst, originalnost kot kriterij, kaj je umetniško delo, ki določa tudi njegovo tržno vrednost, ni v ospredju. Zato je kopija tako rekoč sinonim za alternativne produkte osemdesetih, saj je bolj kot edinstvenost in tržnost dela pomembno širjenje izvornih in naprednih idej.

Za alternativne prakse osemdesetih so značilni boj za prostor, človekove pravice, ugovor vesti in avtonomna kreativnost, demilitarizacija, spolna svoboda, kar velja tako za Ljubljano kot za Maribor.

Opisane značilnosti in naštete vsebine se v mariborskem kontekstu ponekod pojavljajo bolj eksplicitno in radikalno, ponekod bolj latentno, vendar so prisotne v vseh delih, ki so vključena na razstavi *Mi, vi, oni*. Vplivi na ustvarjanje so bili različni. Tisti, ki so delovali na t. i. »alternativni sceni«, so določene vplive prinesli iz Ljubljane, kjer so študirali. Impulze so črpali iz medijev ter dogajanj v drugih urbanih središčih po Jugoslaviji (Reka, Zagreb, Sarajevo, Beograd), Evropi in svetu. Predvsem so prevzeli punk estetiko »naredi sam« kolaža in kseroksa, ki so jo vsebinsko in likovno prilagodili lokalnemu okolju in osebnim preferencam. Likovni umetniki so bili na tekočem z dogajanjem v kontekstu postmodernističnega obrata, saj so bili neposredno vključeni vanj na likovni akademiji ob prelomu desetletij. Poleg tega pa so spremljali osrednja dogajanja na področju likovne umetnosti (Beneški bienale, Dokumenta, Obalne galerije, ŠKUC, Equur, študentski centri v Beogradu in Zagrebu, Triennale Ekologija in umetnost ...).

»Maribor je brutalen, Ljubljana pa perverzna«¹⁰

Rajko Muršič je z naslovom poglavja »Maribor v osemdesetih: razpršenost podkultur v mestu, poganjki alternative, boj za prostor, skupine« (1995, 76) v knjigi o skupini CZD najbolj strnjeno opisal dogajanje v industrijskem mestu. Izraz »alternativa« uporablja pogojno in zato v narekovajih. V kontekstu podkultur in alternativnih praks se bom osredotočila predvsem na vizualno izrazje tiskanega materiala glasbenih skupin in posameznikov, mladinskih klubov in fanzinov,¹¹ ki so bili do sredine osemdesetih skorajda edini vidni prostor »mladinske alternativne kulture«, če povzamem izraz po Jožetu Kosu Grabarju ml. S plakati in letaki so propagirali svoje ideje in dejavnost (predvsem koncerte, glasbene in literarne večere, pozneje razstave in druge dogodke ter tudi ne-dogodke¹²). Bili so humorni, groteskni, šokantni zaradi likovnih, političnih, erotičnih in pornografskih vsebin. Cenena in hitra izdelava kolažev, ki so jih razmnožili na fotokopirnem stroju, je dajala izdelku poseben estetski pečat. Plakate in letake so kolažirali iz fotografij, izrezkov fotografij, časopisa, revij, stripov, lastnih risb in praskank. Slednje je za matrico svojega kserosk arta uporabljal predvsem Jože Slaček. Plakati

¹⁰ Jože Kos Grabar ml. izjava za oddajo Glasbeni ropot, 1987.

¹¹ Fanzin je ljubiteljski časopis (fan-ljubitelj, zine-okrajšava besede magazine – revija), ki ga izdajajo pripadniki neke scene.

¹² Primer ne-dogodka Einbildungen Cirkus, 1983.

so bili pogosto vizualno komentiranje lokalnega ali širšega družbenega in političnega dogajanja. Sam način kolažiranja in montaže »naredi sam« je znan iz časa dadaizma. Verjetno ključna referenca punk estetike pa so politične in družbeno kritične fotomontaže Johna Heartfielda.

Mladinski klub Trate,¹³ ki je bil edini stalni alternativni glasbeni klub v okolici Maribora (samo mesto ga ni premoglo)¹⁴ je izdajal različne plakate in letake za koncerte in druge dogodke ter fanzin *Bla, bla, bla*.¹⁵ V povezavi s klubom je delovala tudi punk skupina CZD, ki je prav tako imela zanimiv tiskani material (fanzini, plakati, letaki). *Bla, bla, bla* je vseboval različne vizualne in besedne provokacije, lokalne vsebine, pesmi in vizualni izraz glasbenih skupin ter družbenopolitične kritike. (Muršič 1995, 134-136; 2000, 277-278). Vsebinska zasnova je bila podobna ljubljanskim (ŠKUC) fanzinom (Kolmančič 2001, 52). Fanzin in tudi vizualno izrazje CZD so imeli značilno punk-kseroks »naredi sam« estetiko z jasnim in provokativnim sporočilom v besedi in sliki (uporaba udarnih parol, erotike, nasilja, revolucionarnih ikon, domačih živali itd.). Vseboval je predelane fotografije (lastne ali iz revij), diletantske risbe, časopisne in revijalne kolaže. Besedila so bila tipkana ali v rokopisu, proti koncu desetletja pa so že uporabljali računalnik. Plakate so na začetku izdelovali sami, šele pozneje so v proces vključili oblikovalce. Princip izdelave je bil enak kot pri fanzinu: uporaba lastnih fotografij in fotografij iz revij, ki so »odražale skrajno »mejne« poglede na svet ali ironizirale dominantne kode (vaške cerkvice, pejsaži itd.)« (Muršič 1995, 123).

Rumlkukl je bila Ruška mladinska klet, ki je imela le občasno bolj alternativno rockovski program. Manč Kovačič je izdelal več plakatov za različne dogodke in koncerte. Uporabljal je enake tehnične principe kot na Tratah. Vendar pa je bila vizualna vsebina hudomušna in zabavna ter manj provokativna in šokantna.



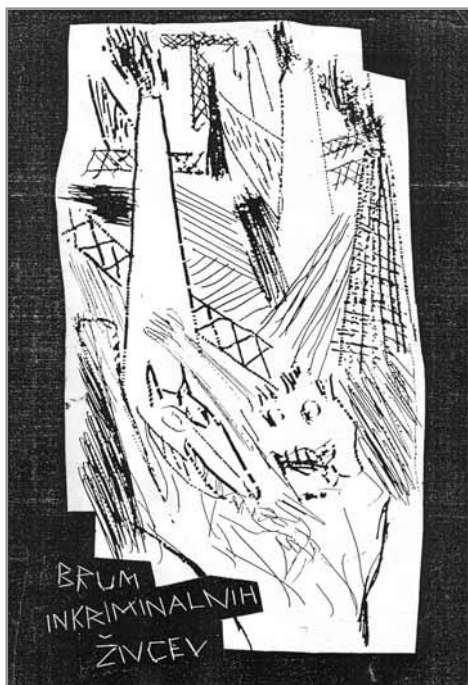
Inkriminalni kolektiv, Inkriminalni produkt, 1984 (fanzin)

¹³ Vodila ga je OO ZSMS Trate.

¹⁴ Začasna odprtja Kluba mladih na Orožnovi ulici, Klub Gustav (deluje slabo leto, sezona 1987/1988).

¹⁵ Izhajal je enkrat letno. Prva številka je izšla marca 1982, nekaj mesecev prej kot izšel prvi fanzin v ŠKUC-u (Kolmančič 2001, 52). Izšlo je 6 števil.

V Mariboru je bilo v kontekstu alternativnih vizualnih praks zanimivo dogajanje okoli neformalne in nepovezane skupine Inkriminalni kolektiv,¹⁶ ki je nastala konec leta 1983. Raznolike posameznike je združevala želja, da v dolgočasnem in kulturno konservativnem mariborskem vsakdanu ustvarijo prostor in pogoje, kjer bi lahko razvijali svoj ustvarjalni in angažirani potencial. Različni člani kolektiva so sodelovali pri vseh ostalih taktičnih alternativnih projektih (npr. glasbeni večeri in koncerti v Klubu mladih in v Glasbeno-scenski delavnici Gustav, Radio MARŠ, Kmečke in rockodelske novice, Katedra, Mladina). Inkriminalni kolektiv je bil v kulturno-umetniškem smislu najbolj radikalen akter v Mariboru. Za vizualno ustvarjanje je zanimivo, da so se povezali in zavzemali za »oblikovanje plakatov, letakov; ukvarjanje s fotografijo, diaprojekcijami, filmom, (videom),...« (Galle, Kos 1983, n.p.). O kreativni aktivnosti kolektiva pričajo štirje ohranjeni fanzini ter peščica plakatov in letakov. Fanzini so imeli glasbeno, likovno in leposlovno vsebino. *Inkriminalni produkt*¹⁷ je izšel na slovenski kulturni praznik leta 1984. Naslovnico krasi podoba avstrijskega akcionista Günterja Brusa v



Jože Slaček, Brum inkriminalnih živcev, 1987 (fanzin)

eni izmed njegovim »mazohističnih« akcij¹⁸ in eden najbolj znanih portretov Franceta Prešerna z irokezo. Likovni izraz je značilno fanzinski s prepletom erotike in militantnosti, postatomske in postvojne krajine, agonije, domačimi živalmi, erotiko in pop stripovskimi junaki. Istega leta je izšel še fanzin s prevodi pesmi punk skupine *Dead Kennedys*, ki ga je uredil in opremil Jože Kos Grabar ml. Slednji je tudi avtor plakata *Inkriminalni kolektiv, Klub mladih, 17. 1. 1984, ob 19. uri nova rock godba*, ki na rdeči podlagi prikazuje pogled na mariborske mostove, v ozadju pa se dviga atomski oblak. Jože Kos Grabar ml. je tudi avtor številnih fotografij, ki so se (predelane ali ne) pojavljale v fanzinih (npr. *CZD, Vihar je rasel* (1986), *Brum inkri-*

¹⁶ Ime si je izmislil Jože Slaček.

¹⁷ Pobudniki in eni izmed avtorjev fanzina so bili Andrej Galle, Jože Slaček in Jože Kos Grabar ml. Sodelovali pa so še Rajko Muršič, Dušan Hedl, skupina Butli ter drugi neidentificirani avtorji.

¹⁸ Selbstbemalung/ selbstverstümmelung (samoposlikava/samopohabljanje) III, 1965.

minalnih živcev (1987), *Kongres ZSMS Krško, posebna pokongresna izdaja* (1986), *Agonija Gustava* (1988).¹⁹ Poleg reportažnih črno-belih fotografij dogajanja na »alternativni sceni« (npr. koncert v BS – 23 Nova vas, dvorana Nigrada, Klub mladih Trate, vse iz leta 1985) je naredil tudi zelo zanimive črno-bele fotografije izsekov in detajlov mariborske industrijske in urbane krajine: asimetrično kadriranje blokovskih balkonov z antenami, mostov, semaforjev, žerjavov, dimnikov in drugih industrijskih poslopji. Fotografije kažejo Maribor kot industrijski in urbani prazni prostor z odsotnostjo delavskega ali urbanega subjekta.

Leta 1987 izide *Brum inkriminalnih živcev*, kjer se likovno in besedno predstavijo Beno Artnak, Dani Bedrač, Jože Kos Grabar ml., Mario Marzidovšek, Jože Slaček, Urban Vehovar, Tomaž Vrlič/Zupančič, skupine Božjast, Masaker, CZD., S.O.Z., Mariborsko pleme. Poleg diletantskih in provokativnih risb nekaterih glasbenih skupin, likovno najbolj izstopajo grobe in groteskne praskanke in risbe Jožeta Slačka. Že naslovnico krasi praskanka, ki v prvem planu prikazuje dve spaki, antropomorfno in zoomorfno, za njima se dviga industrijska krajina dimnikov, žerjavov in daljnovodov. Jože Slaček je praskanke izdeloval na fotografski film in so bile matrice za kseroks art v plakatih, fanzinih, letakih. Uporabljalo se jih je tudi za diaporоекcije ali samostojna dela kot pozitiv. Zaradi tehnike in tudi zaradi avtorjeve poteze ter vsebine, praskanke delujejo grobo in diletantsko. Vsebina je direktna, brutalna, šokantna, z eksplicitnimi pornografskimi in sadističnimi prizori. Poleg praskanek je Slaček za matrico uporabljal tudi risbo (svinčnik, flomaster, voščenka). Pod psevdonimom glasbeno-vizualne grupacije Anarchromixz je upodabljal različne vsebine, ki so bile parodije na biblijske zgodbe ali na slovensko ljudsko izročilo oziroma na narodno simboliko (Planica, Triglav, hribovlazci, okostnjaki v gorenjski narodni noši, klopotec in trgatev ...). Risbe oz. fotokopije, ki delujejo okorno, z velikim veseljem do detajlov, so končale v fanzinih ali na stenah kluba Gustav in še kje. V Gustavu so v drugi polovici osemdesetih (verjetno 1987) nastali tudi eni prvih grafitov²⁰ v Mariboru, ki jih je izvedla skupina Anarchromixz. Tako kot v Klubu Trate ali Disku Študent/FV/K4 v Ljubljani so tudi v Gustavu stene krasile izrisane, vrezane, nasprejane, pobarvane, kolažirane besede, imena bendov, parole, anarho-pankovski simboli, kseroks tapete. Grafiti kot parole, imena bendov in anarhistični znaki so bili v Mariboru prisotni in brisani, o čemer pričajo sogovorniki in fotografije skupine Božjast na Gosposki ulici leta 1981. Fotografij grafiti slikarstva²¹ nisem

¹⁹ Znak za Klub Gustav naredi Jože Slaček.

²⁰ Natančneje grafiti slikarstvo.

²¹ Slikarska intervencija v javni urbani prostor v obliki murala je bila leta 1984 na fasadi poslovne stavbe Jeklotehne na vogalu Cankarjeve in Razlagove ulice. Tam so slikarji Marjan Jelenc, Stojan Grauf, Rudi Uran, Vojko Pogačar in Rado Jerič poslikali 150 kvadratnih metrov velik zdi. To je bila je ena redkih takšnih akcij, kot so zapisali v Večeru, »da tudi v Mariboru pričnemo razmišljati o prodoru umetnosti v vsakdanje življenje. (Šalomon 1984: 9)

uspela evidentirati. Posredno so grafiti vidni v oddaji Godbena rešetanja 1987, ki je bila delno posneta v Klubu Gustav. Anarchromixz so dvakrat poslikali stene Gustava. Skupina je v tem prostoru tudi snemala neke vrste pol igrane glasbene videe in video zgodbe, ki so žal izgubljeni. Predvajani so bili na prvi razstavi Galerie 88, kjer se je predstavil Jože Slaček.

Za fanzina *Inkriminalni produkt* in *Brum inkriminalnih živcev* bi lahko rekli, da gre za vzorno kolektivno delo z avtorskimi poetikami, saj vsak list papirja ali posamezno poglavje deluje kot samostojno delo. Poleg tega pa samo avtorstvo v teh krogih, za razliko od danes, sploh ni bilo pomembno. Zadnji fanzin ...*In.kri.terminal*... je kolektiv izdal jeseni 1989. Tehnologija in tehnika izdelave sta od prvega fanzina napredovali. Vidna je uporaba računalnika. Vso likovno opremo pa je zapolnil Jože Slaček z ekspresivno in natančno črtno risbo mutantov v eksplicitnih spolnih aktih ali grotesknih prizorih. Na tem mestu je morda zanimivo zapisati, da so predvsem fanti, ki so bili tudi osrednji akterji na sceni, z velikim veseljem brali znanstveno fantastiko, kar se je odražalo tako v likovni kot tudi literarni produkciji.

Vsekakor so zanimive in vredne posebne obravnave platnice Kateder²² in Kmečko in rockodelskih novic.²³ Slednjo publikacijo bi lahko zaradi oblikovalskih in produkcijskih značilnosti šteli med fanzine. Vendar je to tema za kakšno drugo priložnost.

Kot je povedal eden od posameznikov iz Inkriminalnega kolektiva, so v prvi polovici osemdesetih let v vsem delovali javno, vse, kar so ustvarili, so pokazali javno (fanzin, plakat, letak, performansi, glasba), brez vrednostnih kategorij. Zavzeli so avantgardo pozicijo, da morajo biti umetnost in informacije dostopne vsem in vsakomur. V ospredju je bilo posredovanje idej in komunikacija z okoljem preko načinov množične produkcije, ki jo je omogočal fotokopirni stroj ter presnemavanje video in avdio kaset. Sama estetika tiskanih materialov je delovala robustno in grobo, neposredno in udarno, šokantno in subverzivno, v izvedbi pa značilno ceno v kontrastno črno-belo kolažni kserosk tehniki.

Nekateri člani Inkriminalnega kolektiva so se aktivno vključili v ustanavljanje Mladinskega kulturnega centra Maribor (MKC), ki naj bi skrbel za ugodne pogoje produkcije in reprodukcije mladinske kulture, da bi torej imel podobno vlogo, kot jo je imela naveza ŠKUC-Forum v Ljubljani: avtorska produkcija, druženje mladih, predstavljanje kulturne produkcije. MKC se je vzpostavil šele leta 1989. Takrat so začele delovati različne sekcije: Klub MKC, Galeria 88, MKC Črka, Založba Front rock, Glasbeno scenška delavnica Gustav, Videobrainshake, Švic Art Design (Beno Artnak).²⁴

²² Izdajala Univerzitetna konferenca ZSMS, Maribor

²³ Izdajala Mestna konferenca ZSMS, Maribor

²⁴ Nekaj časa je oblikoval Katedro (zamenjal format A3 v A4), izdelal celostno podobo MARŠ-a in oblikoval za skupino CZD ter MKC. Sicer pa se je ukvarjal tudi slikarstvom - značilni so njegovi obrazi iz pastelov, ki so, kot pravi avtor, sinteza več posameznikov, ki jih je večinoma opazoval na koncertih ali glasbenih večerih.

MML – Mario Marzidovšek (1961–2011)

Pomembno povezovalno in produkcijsko vlogo štajerske alternativne glasbe in podkulturne scene je imel Mario Marzidovšek in njegov MML - MarzidovshekminimaLaboratorium v Slovenski Bistrici. Snemal in presnemaval je zelo raznoliko alternativno in eksperimentalno glasbo, svojo industrijsko eksperimentalno elektronsko glasbo ter glasbo drugih štajerskih punk in novovalovskih skupin – kompilacije (npr. *Steyer comp*: CZD, Masaker, P.U.J.S, Soft&Smple, 1985) ali samostojne albume (npr. CZD, Peter Tomaž Dobrila/Margine ...). Poleg tega je leta 1985 uredil in oblikoval dva fanzina, *Steyer comp* in *Štajerski poročevalec*, kjer je vizualno in tekstovno predstavil štajersko sceno (od Maribora do Celja) v maniri kolaža in kseroks arta. Bil je oseba z izjemno ustvarjalno energijo, iskrih in lucidnih idej ter z neverjetno produkcijo v minimalnih pogojih. Umetnost je razumel kot del vsakdanjega življenja, brez posrednikov in vrednotenj kakovosti. Za Maria je bila umetnost »stvar vsakega človeka, ne glede na odziv okolice – taka umetnost namreč ne pozna, ne potrebuje reakcije okolice. Bolje rečeno: je ne išče za vsako ceno.« (Kos 1986, 34) Žal je večina njegove likovne produkcije osemdesetih izgubljena. Razposlal jo je po svetu, daroval prijateljem in znancem ali pa uničil. Nekaj redkih fragmentov kseroks arta hranijo zasebniki, evidentirati pa ga je bilo mogoče tudi posredno preko pisnih virov. O svojem ustvarjanju je zapisal, da se ukvarja s: kolažem, kseroksom, fototehnikami, konkretno vizualno poezijo, mail artom, dadaistično poezijo, analitično/minimalno umetnostjo, ambientalno in industrijsko plastiko.²⁵ Likovno je zanimiva predvsem njegova kseroks umetnost, ki je tudi skoraj edina ohranjena v fragmentih. Ustvarjal je predvsem v tehniki kolaža, kar pomeni, da je sestavljal različne fotografije, predmete in likovne elemente ter jih združeval in predeleval s fotokopiranjem in poseganjem v fotokopijo. Pri Mariu Marzidovšku so bili happeningi, performansi in javne intervencije pogosto



Mario Marzidovšek, iz fanzina *Steyer comp*, 1985

²⁵ MarzidovshekminimaLaboratorium, katalog, arhiv Rajko Muršič.

plod dokaj spontane odločitve in akcije ali pa se je vsaj tako zdelo. Vsak njegov koncert je bil neponovljiv odraz spontanega odziva telesa na glasbo ali zvok. Mario Marzidovšek ni imel formalne likovne ali glasbene izobrazbe, vendar je bil kljub temu član DLUM-a in ZDSLJU-ja ter je izvajal industrijsko elektronsko glasbo, ki še danes deluje zelo novo in sveže. Daniel Bedrač je rekel, da je bil Mario to, kar je Laibach brez dobrih profesionalnih glasbenikov in likovnih umetnikov ali oblikovalcev. Njegov MML – MarzidovshekminimaLaboratorium je bila ena prvih jugoslovanskih samostojnih zasebnih založb.²⁶ Distribucijo svoje založbe, glasbe, mail in kseroks arta je širil preko mail art mreže.

»Spontane« akcije ali performansi so bili večinoma plod provokacije in izzivanja ljudi k reakciji. Mitja Visočnik se bežno spominja Marzidovškove akcije (verjetno leta 1986), ko si je dlani in podplate čevljev barval z rdečo barvo in tacal po belem traku papirja in Tihčevem spomeniku NOB ter okoliškem tlaku. Milko Poštrak se spominja, kako je na velikem naluženem kupu snega v Slovenski Bistrici skupaj s prijateljem Popajem osvajal vrh Triglava. Z istim prijateljem sta leta 1981 v Ljubljani imela incident s policijo,²⁷ ki ga je Mario pozneje spremenil v performans. Ena fotografija kaže, kako Mario leži sredi ceste pred Zavarovalnico Triglav in mimo njega vozijo avtomobili. Druga fotografija je v marici. Te fotografije je na svojih nastopih prikazoval kot intervencijo v javni prostor. Rajko Muršič pa se spominja pripovedi o tem dogodku takole:

Spominjam se njegovega pripovedovanja o tem, kako se je enkrat odločil napraviti posnetek iz notranjosti policijske 'marice'. To samo po sebi ni pretirano velik podvig, toda Mario ga je izvedel v obliki totalnega performansa v realnem življenju. Z vlakom se je z nekim prijateljem odpeljal iz Slovenske Bistrice v Ljubljano, se ulegel na tla sredi križišča pred Miklošičevo cesto in počakal na policijo, ki jo je po kratki poti v 'marici' na Povšetovi prepričeval, da je izvedel umetniško akcijo. Oba posnetka - ležeč v križišču in v 'marici' - sta postala vodilni grafiki v njegovih publikacijah in mail artu.²⁸

Na otvoritvi razstave v Galerii 88 je skupaj z nekaterimi člani mariborske punk skupine Božjast izvedel performans *Literarna večerja*. Sedeli so za mizo na improviziranem odru, se pogovarjali, jedli in gledali nogo-

²⁶ Bila je neodvisna underground založba, brez okrilja ali podpore organizacij ali institucij, kot je bil primer ŠKUC založbe.

²⁷ Po pripovedovanju Milka Poštraka, sta Mario in Popaj pijana kolovratila po Ljubljani in delala vragolije. Prišla je policija, ju legitimirala in strpala v marico ter na policijski postaji »vzgojno« premikastila.

²⁸ Rajko Muršič: Mario Marzidovšek in svetovljanska presežnost. www.novamuska.org/?p=3367 (11. 11. 2013).

metno tekmo. Občinstvo se je moralo usesti na stole, kar je bilo varovalo, da ne bi preveč hitro pobegnili ven. Šele po eni uri je nekdo iz občinstva vstal in prisedel, saj je vedel, da je "gag" in namen dogodka to, da se nič ne zgodi. Marzidovškovi glasbeni ali zvočni nastopi so bili tudi posebno doživetje. Ne le zaradi tedaj zelo nenavadne glasbe, temveč tudi zaradi njegovega »plesa« med različnimi napravami, ki so oddajale zvok, ali z različnimi orodji, s katerimi je delal zvok. Leta 1985 je v okviru Dnevov mladinske kulture v ŠTUK-u izvedel preformans. Za zvočno podlago je bila njegova kasetna. Vizualna podlaga je bila projekcija njegovih fotografij in večkrat prikazana contractkopija pogodbe z nemško založbo, kamor naj bi šel snemat ploščo.

Plesal je s težko kovinsko ploščo, ki mu je nekajkrat nehote padla iz rok, včasih jo je pa tudi sam vrgel in ob tem je strašljivo zaropotalo - bilo je čutiti smrtno nevarnost, da je zelo blizu, zraven njega! Ker se je plešoč neartikulirano gibal pred publiko, ni mogel nihče vedeti ali se bo pri tem poškodoval sam ali bo pa po nesreči poškodoval koga drugega. K sreči, vsaj zdelo se je tako, da je vse popolnoma spontano, a je vseeno na neviden način obvaroval publiko in sebe. Njegov ples s kovinsko ploščo se mi je zdel v tem mariborskem – kovinsko predelovalnem okolju – izjemna metafora, hkrati pa tudi pravi »kulturni in kulturni« produkt te kovinsko predelovalne industrije.

je ples opisal Vojko Pogačar. Med izvajanjem performansa je Mario večkrat zakričal socialistične parole.

Nekatere akcije in performanse je konceptualno predhodno načrtoval. Ena izmed teh je *Performanse sound situation for 3 groups*, ki jo je načrtoval za Betnavo 1986 (obstaja skica in opis) in v katerem naj bi sodelovalo občinstvo. Na treh mikrofonskih mestih bi občinstvo, ko bi bilo pozvano po številki, spustilo zvok (1. glasovi, 2. konkretni zvoki, 3. radijski valovi), Mario pa bi v določenem ritmu klical številke in tako kot dirigent zvalil določeno glasbo ali zvočno kuliso.

Preko mail art mreže je sodeloval na različnih razstavah po Evropi, predvsem v Nemčiji. Iz pripovedovanja sogovornikov in iz prebranega gradiva sklepam, da je Mario vse, kar je ustvaril, tudi predstavil, brez zadržkov o kakovosti, ki so bili tako pogosti pri institucionalni selekciji. Svoje stvari je razposlal in razdal brez zadržkov.

Mario je med drugim sodeloval s slikarjem Andrejem Skrbinekom iz Slovenske Bistrice, ki je bil prav tako dejaven v mail artu. Skupaj sta naredila knjigo *Inserti in reprodukcije* v kontekstu mail arta. Skrbineka je mail art na nek način rešila, da je lahko odšel iz Jugoslavije, saj naj bi mu doma represivni organi dihali za vrat zaradi spornega in zavrnjenega diplomske-

ga dela. Slika *Fantom svobode* (1981) prikazuje moža v italijanski uniformi s peterokrako zvezdo na titovki in s sončnimi očali. Desno uho in desna roka sta preslikavi Titovih udov s protokolarnih fotografij. Subverzivnost in provokativnost dela je bila tik po Titovi smrti preveč za pregovorno odprto umetniško institucijo.

Mail art ima korenine v dadaizmu. Živahna in nova mreža umetniških dopisnic se je začela širiti v šestdesetih letih 20. stoletja, kot gibanje pa se pojavi v sedemdesetih letih. Gre za izmenjavo likovnih izdelkov, ki so lahko slike, risbe, plakati, osnutki besedil, posebne znamke, poštni žigi, ovojnice, nalepke ... Delovanje mreže maila arta je sestavljeno iz dejanj: pošiljanja, sprejemanja, razstavljanja, izmenjevanja (ne le slikovnega gradiva), nadaljnega predelovanja itd. S fotokopirnim strojem pa je mail art dosegel nove razsežnosti. Predvsem gre za zelo svoboden in enakopraven umetniški proces in povezovanje, kjer umetniških del ni dovoljeno vrednotiti, temveč se morajo razstaviti vsa. V mreži lahko sodeluje vsakdo, ni nikakršne hierarhije. (Skrbinek 1998, 110–115) Ravno to je glavna opozicija in negiranje umetnostnega institucionalnega sistema. Z izmenjavo del po pošti pa se zanika tudi umetnostni trg.

Skrbinek je tako kot Mario sodeloval na razstavah v slovenjebistriškem gradu in na multimedialni prireditvi Betnava 1985, 1986. Postavil je različne instalacije svojih slik, med njimi tudi samokolnico in lopato – simbol in ironizacijo udarniškega dela obnove domovine. Slike, ki jih je razporedil po betnavski jasi, so realistične podobe »brezskrbnega« jugoslovanskega otroštva in mladosti. Na vseh slikah pa je intervencija – risbe roke, ki drži uperjeno pištolo. Slike lahko razumemo kot anticipacijo nasilnega razpada Jugoslavije. Skrbinek je pozneje te slike zvezal v knjigo umetnika, ki ob prezentaciji leži na fotokopijah²⁹ z napisom *Das Totalgemaelde* (totalna slika) in jo razstavil v knjižnici Tehnične univerze v Berlinu leta 1988.

Multimedialnost in postmodernizem

Multimedialnost je ena osrednjih značilnosti osemdesetih let in tudi postmodernizma.

Gre za uporabo različnih likovnih in vizualnih medijev, ki se jih pogosto poveže skupaj z glasbo ali performansom oziroma literarnim recitalom ali plesom. Z nastopom postmodernizma se v umetnost vračajo preizkušene vrednote; figurativnost nasproti abstrakciji, komunikativnost nasproti hermetičnosti, ugajanje in lahkotnost nasproti intelektualizmu. Izgubi se vera v revolucionarni napredek, tradicija in preteklost nista referenca,

²⁹ Fotokopije so mu leta 1985 padle po Titovi cesti v Slovenski Bistrici, nato pa jih je še nekaj vrgel pod automobile. Tako so na papirju zanimivi vzorci odtisov cestišča in pnevmatik.

temveč le uporabna forma za fragmentiranje in kolažiranje kreativnega izraza. Hkrati sobivajo vrednote in podobe preteklosti, sedanjosti in morda prihodnosti. V osemdesetih se je v Mariboru zgodilo več multimedialnih dogodkov in delovalo je več multimedialnih skupin.

Avantkurent je bil enkratni dogodek v Klubu mladih leta 1987. Dogodek ni bil natančno koncipiran, saj so avtorji želeli delovati čim bolj spontano. Sodelovali so Rajko Muršič (kitara), Zmago Jesenik (bobni), Tomaž Vrlič/Zupančič³⁰ (slike in grafike), Stane Kren (risanje v živo, grafike, snemanje in performans z masko). V dogodku so združili slikarstvo, glasbo, diaproyekcijo³¹ in performativnost. Ker je bil pustni čas, so hoteli z obredom pokazati, da ni in ne sme biti razlik med umetnostjo in vsakdanjim življenjem, torej razliki med umetnikom in občinstvom. Ob prihodu so se obiskovalci znašli na »odru«, saj jih je zaslepil tisočvatni reflektor. Nato so bili neposredno soočeni z likovno umetnostjo, po kateri so hodili (stopali so po originalnih Krenovih in Vrličevih grafikah). Glasbo in zvok sta improvizirala Muršič in Jesenik. Medtem je Kren v živo risal sekvence za animacijo *Obred*. Pozneje si je nadel papirnato masko Kurenta in se premikal med občinstvom ter odrom ter tako skušal povezati izvajalca improvizirane glasbe in gledalce.

Vrličeve grafike in slike upodabljajo fantastična bitja, ki prehajajo v abstrahirane podobe. Stane Kren pa je bil v risbi oziroma ilustraciji in animaciji mnogo bolj realističen. Risal je komične tipske like, značilne za strip in risanke. Zgodbe njegovih animacij so pogosto ironične in humorne. V drugi polovici osemdesetih let je Kren naredil štiri risanke in en video. *Light show* (1988) je abstraktna animacija intervencij s flomastrom na obdelani filmski trak. Deluje po principu kinetične vibracije in v zelo hitrem ritmu. *Obred* je nastal leta 1987 kot študij transformacije forme in lika, ki je prisotna ves čas animacije. Projekt *Bodimo vsi borci* je bil na začetku študijska naloga preučevanja kinetičnega sistema gibov. Pozneje se je animacija preoblikovala v video spot pesmi *Bodimo vsi borci* skupine CZD (1988). Risanka deluje kolažno, saj je ozadje risanim likom rotirajoči časopis kot na tiskarskih strojih. *Okno* je Krenov prvi zaključeni avtorski projekt. Animacijo je realiziral v risbi iz flomastra in tintnega svinčnika. Risanka je zasnovana bolj umirjeno in lirično od prejšnjih. Stane Kren je zmontiral tudi video *Marburg – histerično industrijsko mesto* (1987), posnet na super 8. Utrinki iz mestnega življenja Maribora in okolice ter posnetki dogodka *Avantkurent* se hitro in živčno zvrstijo po ritmu glasbe.

Nasprotje etnološkemu pojmovanju obreda, izvedenega z improvizacijo in spontanostjo, je uniformirana obrednost z reminiscenco na verske

³⁰ Vrlič se je pozneje preimenoval v Zupančič, vendar je na grafikah podpisan Vrlič, zato bom v nadaljevanju uporabljala ta priimek.

³¹ Med koncertom je bila diaproyekcija kratkih besedil. Besedila je pripravil Stane Kren in pri tem citiral različna besedila, med njimi verjetno tudi Kurta Vonneguta (komično znanstveno fantastični roman *Siren s Titana*).

institucionalne obrede, ki jo je uprizarjala skupina *Abbildungen Varieté*.³² Izvajala je industrijsko eksperimentalno glasbo, delovala pa je v letih 1983–84. Leta 1983 je skupina izvedla več multimedialnih performansov (s projekcijo diapozitivov, videa in glasbo) zaprtih za javnost in dva polodprta, v frančiškanski cerkvi in sinagogi v Mariboru. Na razstavi v sinagogi je bil multimedialni³³ projekt *Abbildungen Varieté* predstavljen v treh prostorih. »Tako, da je bil prvi namenjen pisani besedi kot mediju, ki v obliki aksiomov pojasnjuje delovanje AV ter fotografiji; drugi je bil namenjen sliki, risbi in projekciji diapozitivov in tretji videu. Vsi prostori pa so bili ozvočeni z glasbo AV, ki je tudi središčni moment skupine, ter s člani skupine. O glasbi je skupina zapisala, »da je glasba je prepuščena arhaičnemu, arhetipskemu narekovanju praritmov ...« O likovnem izrazu pa, »da se zavestno odrekajo “navdihnjeni” umetniški izpovedi ... in je prepuščen centralnemu umetniškemu izrazu znotraj AV, glasbi.«³⁴

Leta 1983 se je skupina uvrstila na Novi rock, kjer je izvedla multimedijški urbani ritual. »Kot avdiovizualno presenečenje in kot prvo postlaibachovsko nastrojeno skupino, so jo številni kritiki razglasili za najoriginalnejšo in najzanimivejšo skupino večera in sploh Novega roka 1983« (Bašin 2006, 119). Pozneje so imeli v ŠKUC-u razstavo *Manifestacija delovanja skupine Abbildungen Varieté*. Člani skupine so bili tudi blizu NSK ali celo člani.³⁵ Sam nastop skupine je bil uniformiran tako v oblačilnem videzu (obrite glave in enake črne ali bele obleke na nastopih) kot v glasbenem in performativnem smislu, kjer je ekspresivna svetloba reflektorjev ali bakel dala izrazit pečat. Zapisali so, »da so plakatne akcije skupine vznemirile tako meščane kot akterje sodobne umetniške in glasbene scene.«³⁶ Razstava v mariborski sinagogi je bila eden kulturnih umetniških dogodkov mariborske umetnostne zgodovine. Pravijo, da so se vsi, ki so takrat videli plakat *Abbildungen Varieté*, spraševali, kje za vruga je v Mariboru zgradba, ki je bila ovekovečena na plakatu. Naj razkrijemo, da je v Mariboru ni in je tudi nikoli ni bilo ... «.³⁷

³² Marko Ornik, Igor Zupe, Goran Majcen, Branko Mirt, I-Leonard Rubins in Andrej Lupinc

³³ Z multimedialnostjo je skupina želela pokriti veliko več kot „samo“ koncertna manifestacija ali „samo“ beseda in slika; in pa želja vreči umetnost s piedestala oziroma zariniti se v meščanski piedestal ezoteričnosti, jo narediti za masovno, ergo gre točno za to, za kar je šlo v celotni rock kulturi (subkulturi)« je zapisal Teodor Lorenčič.

³⁴ Teodor Lorenčič, http://www.star-borne.com/content/3mountainghost/6iframe_image2.html? (17. 4. 2013).

³⁵ <http://darkscene.blogspot.de/2008/03/abbildungen-variet.html> (17. 10. 2013), <http://ahogonsindustrialguide.blogspot.de/2007/10/well-like-in-every-begginning-well-start.html> (17. 10. 2013)

³⁶ Kako je mariborsko okolje sprejelo vizualno in konceptualno transformacijo in delovanje mladcev, priča hudomušna akcija ali parodija *Einbildungen Cirkus. Manifestacija nedelovanja* v Klubu mladih 1983. Dogodek, ki je bil oglaševan s plakatom in letakom kseroks izdelave (avtorji Mišo in Zoran Hochstätter, Saša Pečarič, Bojana Rudl), se namerno ni zgodil. Občinstvo, ki se je na plakatno akcijo odzvalo, si je vseeno naredilo zabavni večer na domu enega od »organizatorjev« dogodka.

³⁷ http://www.ljudmila.org/subkulturalni-azil/explorer.php?page=monofonika_ex-yu-elek-2 (3. 11. 2013).

Težke produkcijske in prezentacijske okoliščine, s katerimi so se stalno soočali mariborski ustvarjalci, so bile med drugim povod za ustanovitev neformalne multimedialne skupine Margine. Slednja je hotela delovati kot neke vrste sindikat za mlade umetnike. Eden od članov je to opisal takole: »Če bi imel npr. jaz koncert, bi ostali pomagali, ko bi kdo imel razstavo in bi potreboval glasbo, bi mu pomagal itd. Med seboj bi se torej povezovali, izmenjevali informacije ... Margine so agregat različnih oblik ustvarjanja, protagonisti sodelujejo med seboj, vendar le zato, da pomagamo, podpiramo drug drugega ... « Sodelovanje se je začelo poleti 1985. Jedro pa so tvorili Majda Dreo, Rudi Uran, Vojko Stiplovšek in Peter Tomaž Dobrila.³⁸ Na svojih nastopih in razstavah so združevali instalacije, glasbo in diaprojekcije temelječe na grafiki, praskankah, fotografiji. Rudi Uran je za *Margine* (glasba Dobrile) oblikoval ovitek za kaseti in plakate za glasbene ali multimedialne nastope. Vendar Margine ni bila tipična multimedialna skupina, saj so posamezniki delovali samostojno ali pa so posamezni člani delovali v duetu (npr. glasba Dobrile in diaprojekcija Dreove). (Pec&MIP 1986: 28). Po pripovedovanju Urana in Dobrile naj bi Margine delovale tudi kot neke vrste producent, saj naj bi organizirali ali pomagali organizirati Dneve mladinske kulture Mb. 6.–10. 4. 1985, kjer so imeli osrednje mesto: Irwin (*Was ist Kunst?*), Borghesia s svojo prvo slovensko video kaseto, ŠKUC video produkcija, Ana Monro.³⁹ Mariborski publiki so hoteli predstaviti produkcijo ljubljanske alternativne scene in druge alternativne ali avantgardne produkcije (Makavejevi filmi). Vendar so bili nad (ne)zanimanjem in radovednostjo študentske populacije razočarani. Skupina Margine je nastopila tudi na Betnavi 1986⁴⁰ s projektom *Erotic art soufflé*. V belem šotoru⁴¹ so imeli namen predstaviti različne kreativne postopke in aktivnosti, z različnimi materiali in večplastnim prijemom so slikarka in slikar, fotograf in glasbenik nameravali večmedijsko izoblikovati skupno vodilno idejo svežega erotičnega navdiha. (Visočnik 1986, n.p., Forstnerič-Hajnshek 1986, 2). Sam dogodek je Pogačar opisal takole:

V desetmetrski falično oblikovan šotor se ob naročeni nevihti zatečejo oz. nagnetejo takratni obiskovalci. Znotraj se vrti video projekcija pravkar posnetega projekta v organsko dinamičnem ritmu, ki sili v slabost. Po nekajurnem ujetništvu ob vsebinsko sozvočnih pogovorih se med obiskovalci ustvari izjemno sožitje, in ker nevihta ne pojenjuje, se zgodi neponovljiva paralela z ejakulacijo. Pod kosi polivanja se po dva in dva izbrizgata po blatu in nalivu do svojih celic avtomobilov. Projekt je doživel popolno osmislitev. (1995, n.p.)

³⁸ Z njimi se sodeloval tudi idrijski pesnik Jože Janež. Pozneje se jim je pridružil še Vojko Pogačar.

³⁹ Iz virov (npr. Katedra 29. april 1985, let. 25, št. 4) ni razvidno, da bi prireditve organizirale prav Margine.

⁴⁰ Samostojno so avtorji na dogodku nastopili že leta 1985.

⁴¹ Avtor Vojko Pogačar.

Slikarja in grafičnega oblikovalca Vojko Pogačarja so fascinirale nove tehnologije, predvsem video in računalnik. Leta 1981–82 je naredil več računalniških grafik in animacij na Commodore 64.⁴² Leta 1989 pa je gostoval na Prix Ars Electronica v Linzu. Bil je eden redkih v Mariboru, ki je imel video kamero in računalnik, zato je solidarno posnel marsikateri dogodek, ki bi sicer ostal nedokumentiran (npr. Betnava 1986, predstava Poetičnega gledališča Bojane Rudl *Cvetje sprehajalcev* 1987).

V kontekst postmodernističnih iskanj spada performans *Heroldova neuslišana ljubezen* v Klubu Gustav skupine K.B.V. Haus Bau⁴³ leta 1987, ki je bil tudi dosledno dokumentiran (fotografiran). Jedro ljutomerske skupine sta sestavljajna slikar Zlatko Gnezda in literat Klaus Dieter Požgan. Idejno izhodišče je bilo vračanje k koreninam – preizpraševanje o pomenu slike, podobe in percepcije. Ali ima sama slika še kakšno vrednost ali je zreducirana na potrošno blago. Kaj je prava podoba: slika, njen odsev v zrcalu ali živa prisotnost upodobljenca? Kaj je potem prava percepcija podobe in čemu naj umetnina sploh še služi, če jo je eklektični postmodernizem oropal vseh katarzičnih in estetskih vrednot ter lastnosti? Namen performansa je bil zajeti podobo v kontekstu *Gesamtkunstwerka* – učinek percepcije in refleksije vizualnega, ki se večkrat materializirajo; v portretu govorca (Klaus Dieter Požgan), v ogledalu, ki portret zrcali, v predstavi govorca, ki recitira besedila zgodnjih modernističnih in avantgardnih umetnikov, v premikajoči se senci (plesalke Tamare Ljubec), ki se giba za zastorom, v abstraktnosti glasbe. Uokvirjene črno-bele fotografije⁴⁴ performansa, v katere je slikar posegel z barvnim tušem, so bile del poznejših prostorskih instalacij *Unsere zweites Sterben*, ki so doživele različne modifikacije (Galerija Murska Sobota, Kranj, Beljak, Ptuj, leta 1988, Ljutomer, leta 1989). Razlog za izbor medija performansa in instalacije je bil preseganje hermetičnosti posameznih segmentov umetniškega delovanja ter hkrati povezovanje različnih umetniških medijev in del v smiselno celoto izpovedi podob. Oziroma, če citiram gostobesedni zapis Mitje Visočnika ob ljutomerski razstavi:

Odnosi med osnovnimi filozofskimi idejnimi predpostavkami in neteoretičnostjo bivanjskih situacij, inkompatibilnost spekulativnosti ideoloških fikcij in dejanske eksistenčne prakse, moč historičnega spomina in ponovne valorizacije prilagojene zgodovine v prizmi pragmatičnega naturalizma življenjske skepse in notranje napetosti koncentriranih energij v dimenzijah umetniške ustvarjalne prakse, dejejo K.B.V. osnovne

⁴² Slednje je med drugim prikazal v okviru Mariborskih poletnih prireditev *Umetniki in sosedje* na vrtu Marka Vizoviška v Igriški ulici 49. (Marc 1986: 3)

⁴³ Kunst beschränkte Vereinigung.

⁴⁴ Avtorica Katarina Visočnik.

impulze ironzacije tradicionalnih stereotipov in njihovega umeščanja v realnost ... (1989, n.p.).

Zlatko Gnezda je že pred delovanjem K.V.B. izvedel nekaj samostojnih enkratnih prostorskih postavitev (npr. Betnava 1985, *Die Körper der Götter* in Betnava 1986, ko je iz izkopane zemlje oblikoval velik obraz ali masko).

Miran Mišo Hochstätter je že v drugi polovici sedemdesetih začel s povezovanjem vizualnega in glasbenega. Z diap projekcijo kot filmoidno zgodbo, ki jo spremlja glasba, se je srečal med študijem v Nemčiji. To izkušnjo je prenesel v Maribor. Z uporabo dveh ali štirih diap projektorjev je Hochstätter simultano projeciral dva diapozitiva – enega poleg drugega in hkrati tudi enega preko drugega v ritmu spremljajoče glasbe. Izoblikoval je zanimive in posebne diap projekcije in zgodbe. Fotografije so bile zelo raznolike: utrinki s potovanj, iz mariborskega vsakdana ali detajli urbane krajine. Na začetku ga je spremljal Brane Rončel s svojim jazzovskim izborom. Ko je slednji začel prirejati svoje samostojne vizualne (diap projekcije) in glasbene večere, se je Hochstätter povezal z Milanom Latinom. V osemdesetih so se diap projekcije kot spremljave in popestritve glasbenih ali likovnih in drugih dogodkov zelo razširile, kar sem izpostavila že zgoraj.

Hochstätter je vse do začetka osemdesetih filmoidne diap projekcije izvajal v zaprtih prostorih, potem pa je stopil v javni urbani prostor. V okviru Mariborskih poletnih prireditev⁴⁵ je izvedel več avdiovizualnih večerov (npr. na Židovskem trgu ali na dvorišču Gospejne ulice 7). V drugi polovici osemdesetih pa je skupaj z Bojano Rudl in sodelavci izvedel dve mutlimedialni predstavi (Cvetje sprehajalcev 1987,⁴⁶ Hladna nežnost javnega stranišča 1988⁴⁷). Predstavi sta bili preplet pesmi Bojane Rudl, ki jih je performativno recitala (leta 1988 je dodala še pesmi Alojza Gradnika in Srečka Kosovela), filmoidnih diap projekcij, svetlobnih učinkov, magnetofonskih posnetkov in živega izvajanja glasbe. Obe prireditvi sta bili zelo toplo sprejeti. Nezanemarljiv pa je tudi podatek, da je pri postavitvi odra pomagala tehnična ekipa SNG Maribor.

⁴⁵ Začnejo se odvijati leta 1980, da popestrijo poletno dogajanje v mestu. Prireditve so potekale na javnih ali zasebnih prostorih (dvorišča) v mestnem jedru. Iz poletnih prireditev se na začetku devetdesetih razvije Festival Lent. Hochstätter je za Mariborske poletne prireditve (1980) naredil celostno grafično podobo.

⁴⁶ Lado Jakša (komponist v živo izvajane glasbe, klaviature, saksofon, klarinet, flavte), Nino Mureškič (konga, bobni, tolkala), Vladimir Kovačič (violončelo), Milan Latin (montaža glasbenih posnetkov in zvok), Dragan Frenky Frangež (ozvočenje), Aleksander Šenekar (luč), Bojana Rudl (pesmi, scenarij, režija, koncept), Miran Mišo Hochstätter (fotografije, diap projekcija, scena).

⁴⁷ Aleksander Šenekar (luč), Ven Jemeršič (električni bas), Miran Mišo Hochstätter (fotografija in DIA projekcija) Bojana Rudl (pesmi, koncept, režija), Nino Mureškič (konga, bobni), Milan Latin (montaža glasbenih posnetkov in zvok).

V okviru Mariborskih poletnih prireditev je Stojan Grauf leta 1984 prvič samostojno razstavil svoje slike v Mestnem parku⁴⁸ in Betnavskem gozdu. To je bila ena prvih razstav domačega umetnika na prostem in hkrati eden redkih primerov neposrednega nagovora občinstva. Slike so stale v travi, prislonjene na drevesna debla ali visele z vej. Po Graufovih besedah je bilo tedaj malo možnosti za razstavljanje, po drugi strani pa se mu je zdel zanimiv dialog med slikami in naravnim okoljem. Podokvirje slik je izdelal iz vej in tako dobil različne nepravilne oblike slikarskega formata. Zato so njegove slike delovale kot objekti, ki sestopijo v prostor, kar gre pripisati vplivu Rudolfa Kotnika. Figuralika na slikah je prežeta s humorjem, grotesknostjo in tudi kritičnim angažmajem. Organizacijsko in tehnično je razstavo pomagal pripraviti Mitja Visočnik, kustos UGM, kar ji je dalo formalni institucionalni okvir.⁴⁹ Dogodek je obiskalo veliko ljudi. Za mnoge izmed njih je bil to prvi obisk razstave sploh. (Visočnik 1984, 6) Zaradi dobrega odziva je želel slikar razstavo ponoviti. Visočnik je predlagal, da bi dogodek razširili s številom udeležencev in dejavnosti (glasba, performans, instalacija, projekcije, koncert, ples). Hkrati pa bi dogodek imel strokovno in institucionalno zaslombo. Tako sta se zgodili Betnava 1985 in 1986. Potrebno je izpostaviti, da vodstvo UGM ni sprejelo dogodka v redni program (kar bi pomenilo, da bi bil deležen primerne finančne, organizacijske in tehnične podore), temveč je vse potekalo na osebni ravni angažmaja mladega kustosa (in v okviru Mariborskih poletnih prireditev), ki je publicistično in prezentativno spremljal novo generacijo umetnikov pri njihovem raziskovanju lastnega likovnega izraza, medijev in praks.

Na multimedialni prireditvi Betnava 1985⁵⁰ so se predstavili ustvarjalci SV Slovenije. Dopoldan so predstavili likovna dela in izdelovali prostorske objekte. Popoldanski happening nastanka in uničenja (pokop) kolažev iz potrošniške embalaže in industrijskih predmetov Danijela Bedrača in Maria Marzidovška je bil uvod v večerni del prireditve, predstavitev zvočne poezije Bojana Sedmaka in glasbe Zorana Predina ter koncerta kočevske skupine 8 ton z vizualno opremo Rudija Urana. (Visočnik 1985, 4) Naslednje leto (Betnava 1986),⁵¹ se je koncept še nekoliko razširil na slovenske in hrvaške avtorje. Kustos Visočnik je multimedialni dogodek razumel v kontekstu postmoderne prakse:

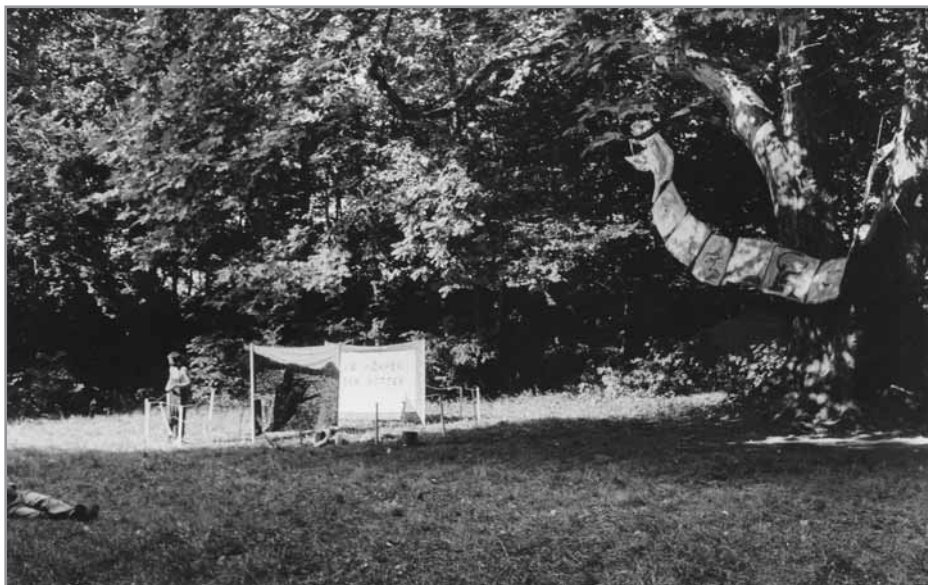
⁴⁸ Razstavo je popestril koncert glasbenikov gledališkega ansambla Jaroslava Bilika in Darka Kovačiča.

⁴⁹ Brez vsaj formalnega okvirja institucije je bilo tedaj kakorkoli težko izvedljivo.

⁵⁰ Razstavljajo: Peter Tomaž Dobrila, 8 ton, Daniel Bedrač, Mario Marzidovšek, Zlatko Gnezda, Stojan Grauf, Rainer Mirko, Sandi Červek, Majda Dreo, Andrej Skrbinek, Tamara Sevčnikar, Jože Denko, Rudi Uran, Vojko Pogačar, Zoran Predin, Bojan Sedmak.

⁵¹ Razstavljajo: Eugen Borkovsky, Vlasta Delmimar, Jože Denko, Milan Erič – Zvonko Čoh, Favit, Zlatko Gnezda, Stojan Grauf, Željko Jerman, Margine (Peter Tomaž Dobrila, Majda Dreo, Rudi Uran, Vojko Pogačar, Vojko Stiplovšek), Mario Marzidovšek, Nada Orel – Šime Strikoman, Vera Pejović, Janez Pristavec, Darko Senkovič, Andrej Skrbinek, Vladislav Stres, Studio za izrazni ples, Tanja Špenko, Jože Šubic, Tugo Zaletel, Josip Zeman.

Povsem evidentna je težnja po spremembah, kar morda daje vtis vitalnosti, silovitosti in izrazne elementarnosti, zato pa manjše poglobljenosti, serioznosti in analitičnosti. Iz slikovno in skulpturalno oblikovanih fragmentov nastajajo vizualne prostorske celote, prostori prezentacije, v katerih ti fragmenti vzporedno s samostojno eksistenco tvorijo tudi z umetnostjo oblikovan prostor srečevanja s sferami verbalne, zvočne in gestualne komunikacije.



Multimedijska prireditev Betnava 1985, arhiv UGM

Organizatorjev namen je bil vzpostaviti odprt odnos do celotne vizualne kulture. (Visočnik 1986, n.p.) Predstavili naj bi se likovni, glasbeni, literarni in filmski umetniki. Žal pa je vse popoldanske performanse in projekcije preprečila nevihta. Kot že omenjeno, dogodek, ki ni dobil resne institucionalne podpore vodstva UGM, je po dveh poskusih ugasnil. Odmevnost Betnave pa se kaže tudi v tem, da je Visočnik še nekaj let dobival prijave posameznikov, ki so hoteli sodelovati na prireditvi. Razen nekaj izjem je večina slikarjev Betnave 1985 in 1986 iz SV Slovenije delovala v širokem okviru nove podobe, kar je razvidno iz predstavljenih del na samostojnih in skupinskih razstavah. Na Betnavi so avtorji delovali in sodelovali bolj sproščeno ter drzno, kar se tiče eksperimentiranja z mediji, materialov, postavitve, pa tudi kritične vsebine. Nekateri avtorji so tako vsebinsko in kot obliko prilagajali priložnosti predstavitve. Alternativne vizualne prakse so seveda lažje realizirali v neinstitucionalnih prostorih, kot je bila jasa pred Betnavskim gradom, na mariborskih dvoriščih, v Klubu Gustav, Galerii 88 in v fanzinih. Posamezni avtorji in skupine so delovali tako na

razpršeni mariborski »alternativni sceni« kot v institucionalnem okviru UGM, Razstavnega salona Rotovž, DLUM-a, ZDSLJU-ja itd.

Kaj so torej alternativne vizualne prakse osemdesetih v Mariboru? To so različne likovne in vizualne strategije, ki koreninijo v zgodovinski avantgardi⁵² in so kritično (včasih zelo ostro in direktno) naravnane do pozicij moči ter družbenih in političnih anomalij. Z uporabo in povezovanjem različnih novih medijev ter tehnologij⁵³ so ustvarjalci iskali nov in drugačen vizualni izraz. Hkrati pa so jim nove tehnološke pridobitve omogočale enostavnejšo reprodukcijo in širjenje idej.

Slovenska neoavantgarda z OHO-jem na čelu in jugoslovanski konceptualizem sedemdesetih let v Mariboru nista pustila večjih sledi. Ena opaznejših intervencij vizualnega v javni prostor (happening, performans, slikanje po javnih površinah ...) se je v Mariboru zgodila v kontekstu Študentskega cirkusa 1971, ki ga je organizirala Katedra. To je bil kulturni dogodek s koncerti, pogovori in performansi, ki je pozival študente in meščane k večji angažiranosti in kritični drži na področju umetniške produkcije in kulturnih vsebin.

Produksijske, tehnične in prezentacijske možnosti so bile v osmem desetletju dokaj omejene tudi v Ljubljani, kaj šele v Mariboru. Tako je marsikateri performans, umetniška akcija ali instalacija obstajal le na idejni ali konceptualni ravni, oziroma je bil izveden z minimalnimi sredstvi in maksimalno iznajdljivostjo. Slednje je bilo že skoraj pravilo pri kakršnikoli ustvarjalni produkciji, od izdelave fanzinov, plakatov, letakov, do organizacije koncertov, multimedialnih prireditev ali drugih dogodkov ter celo snemanja in izdajanja glasbenih skupin (npr. MML – Marzidovshekminima-Laboratorium). Hkrati pa so minimalni produkcijski pogoji narekovali estetiko. Med mladimi ustvarjalci je veljala solidarnost, medsebojno so si pomagali pri različnih dogodkih, akcijah, instalacijah in izposoji tehnike.

Vleči ločnico med alternativno in *mainstream* kulturo na podlagi nasprotja med neinstitucionalno in institucionalno kulturno je zgrešeno, saj je bilo v tistih časih zelo težko izvajati karkoli zunaj institucionalnih okvirov. Posamezni ustvarjalci so delovali na različnih področjih kot oblikovalci, slikarji, glasbeniki, iniciatorji, literati, fotografi, snemalci, performerji, organizatorji. Značilnosti tedanjega časa v Mariboru, ki je bil prežet s sivino, industrijskim ritmom in monotonostjo, so bile želje po ustvarjalnem izražanju, povezovanju, ustvarjanju novega, drugačnega, boj za prostor in vidnost. Dokumentiranje in hranjenje ustvarjalne produkcije ni bilo v ospredju. Zato lahko danes govorim le o fragmentih alternativnih vizualnih praks.

⁵² Performans, happening, intervencija v javni prostor, instalacija, mail art, naredi-sam-princip.

⁵³ Video, fotokopirni stroj, računalnik.

LITERATURA

- Bašin, Igor: *Novi rock; rockovski festival v Križankah 1981-2000*. Maribor : Subkulturni azil, 2006.
- Forstnerič-Hajnšek, Melita: *Multimedialni torzo. Vrhunec poletnih prireditev v Mariboru preprečila nevihta*. Večer, št. 197, 25. 8.1986, 2.
- Galle Andrej in Kos Jožef: *Inkriminalni kolektiv*. 1984, tipkopis.
- Grafenauer Krnc, Petja: *Poišči me v vlažni kleti. FV alternativa osemdesetih*. FV. Alternativa osemdesetih, 27.11.2008–18.1.2009. Ur. Breda Škrjanec. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2008, 202–220.
- Kolmančič, Petra: *Fanzini: komunikacijski medij subkultur*. Čeršak: Subkulturni azil, 2001.
- Korda, Neven: *Alter Zore. FV alternativa osemdesetih*. FV. Alternativa osemdesetih, 27.11.2008–18.1.2009. Ur. Breda Škrjanec. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2008, 29–80.
- Kordiš, Meta: *Jugoslovanska naiva in popularna kultura*. Ars&Humanitas; revija za umetnost in humanistiko, III/1–2/2006, 212–247.
- Kos, Jože: *Mario Marzidovšek (intervju)*. Mladina št. 16, 25. 4. 1986, 34
- Marc: *Le umetnik bo mejak. Sobotni večer pri Vizoviškovich*. Večer, št. 168, 21. 7. 1986, 3.
- Mestece Celje. Alternativa sedemdesetih. Likovni salon Celje, 16. december 1999 do 8. februar 2000, Celje 1999.
- Mestece Celje. Fantazme osemdesetih. Likovni salon Celje, 14. december 2001 do 29. januar 2002. Celje 2001.
- Muršič, Rajko: *Center za dehumanizacijo. Etnološki oris rock skupine*. Pesnica: Subkulturni azil, 1995.
- Muršič, Rajko: *Trate vaše in naše mladosti. Zgodba o mladinskem in rock klubu*. Čeršak: Subkulturni azil, 2000.
- Muršič, Rajko: *Mario Marzidovšek in svetovljanska presežnost*. www.novamuska.org/?p=3367 (11. 11. 2013)
- Pec & Mip: ... *Margine*. Mladina, št. 40, 5. 12. 1986, 28.
- Pogačar, Vojko: *Vojko Pogačar, Biografija*. Poetika egotransformacije. Zastrte vizije barvnega, 24. 2.–24. 3. 1995. Velenje: Kulturni center Ivan Napotnik, 1995, n.p.
- Skrbinek, Andrej: *Mail art - umetniška igra s pošto*. Dialogi, št. 3/4 (1998), 110–115.
- Stepančič, Lilijana: *Prva linija. Avantgardni in alternativni tiski v Sloveniji od konceptualizma do danes*. Spremljevalne razstave Sunka, 26. Grafični bienale Ljubljana. 26. 6–2. 10. 2005. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2005.
- Stele, France: *Umetnost Dolenjske. Kulturno geografski poskus k problemu slovenske umetnostne zgodovine*. Etnolog, št. 5/6. (1933), str. 170–200.
- Šalamon, B: *Darilo petih umetnikov*. Večer, št. 230, 2. 10. 1084, 9.

Španjol, Igor in Zabel, Igor: *Do roba in naprej. Slovenska umetnost 1975–85*. Ljubljana: Moderna galerija, 2005.

Visočnik, Mitja: *Multimedialna priveditev Betnava'86, 23. avgust 1986*. Maribor: Umetnostna galerija Maribor, 1986.

Visočnik, Mitja: *Nevsiljiv z umetnostjo. Po prvi razstavi na prostem, jutri njena ponovitev*. Večer, št. 161, 13. 8. 1984, 6.

Visočnik, Mitja: *Prvič pred domačim občinstvom. Instalacija K.B.V. v ljutomerski galeriji*. Vestnik Murska Sobota, 16. 3. 1989.

Visočnik, Mitja: *Slike, kipi, glasba, performance, projekcije... Jutri v parku betnavskega gradu*. Večer, št. 195, 23. 8. 1985, 4.

Meta Kordiš

The 1980s: Fragments, Creativity, Déjà vu

Introduction to a special issue

Last year Slovenian civil society finally woke up from a deep sleep which had lasted since the early 1990s, when it presumed that by gaining its independence, Slovenia's social and political struggle was over. It raised its voice against the collapse of the welfare state and the rule of law as well as against the widespread corruption in Slovenian politics and the economy. It demanded participation in political and economic processes, while the more radical voices appealed for a change of the political and economic system. Many of these problems and anomalies in the society, politics and economy are similar to the major issues of the 1980s. For some of the protagonists of the cultural, social and political life of that time this is *déjà vu*. As early as at the beginning of the 1980s, some people were aware that Yugoslavia would not survive the pressure of the stabilisation measures (today they would be called austerity measures) and ethnic tensions at that time. To them it was only a question of when the country would break up. In 1983, an obituary for the Socialist Federal Republic of Yugoslavia (SFRJ) was published by the student magazine *Tribuna* (Vol. 33, No. 4) on its front and back page. The JBTZ trial in 1988 was merely an epilogue of the story of Yugoslavia's disintegration, and not its introduction, as has been falsely claimed since the 1990s in the media and the increasingly pro-fascist political right. Today we are very much aware that the global capitalist system of irresponsible exploitation of natural resources, animals and people as well as of human slavery on the basis of (mostly virtual) debt cannot and must not continue. It is only a question of time as to when a shift (most likely a very violent one) will happen.

The 1980s in Slovenia have been presented as a turbulent decade of social, political and economic changes and alternative artistic practices. However, the event descriptions and interpretations in the political, social and cultural sense are focused mainly on Ljubljana, the capital city. This special issue of the *Dialogi* journal is dedicated to the creative practices and art venues of the 1980s in Maribor, the second largest Slovenian city. The idea of a special issue was born at the beginning of my research for and preparation of the exhibition dedicated to the alternative visual practices of this period, which is held at the Maribor Art Gallery. After the arrival of post-modernism it is hard to separate fine arts or visual practices from the influences or direct interventions of theatre, music, literature and film art in the production of art events, installations, interventions in the public arena and performances. Moreover, until now, the artistic, sub-cul-

tural and social practices of this era in Maribor have not been analysed comprehensively or assembled in one location. To “bite the bullet”, a phrase used by several interviewed individuals when referring to this research, meant to actualise the compiled heritage of alternative visual practices in the context of today’s social dissent and the importance of non-profit and alternative creative production for the city’s cultural and urban development. Many of Maribor’s problems and issues that occurred in the 1980s are still present. This means that they have not been resolved; instead, they were pushed aside and forgotten in the euphoria after Slovenia had gained its independence. The difficulties that autonomous non-governmental cultural production faces today are no less acute than in the past, but the local authorities and mainstream media still ignore the various cultural and social alternatives. In the past, alternative creative practices were ideologically problematic for political oligarchs, whereas today they are not of interest simply because they are not profitable. The lack of funding of cultural institutions and their obsolete infrastructure, particularly that of the galleries, museums and non-governmental organisations, prove that Maribor does not have a vision for its development as a 21st century post-industrial city. Moreover, in the race to score political points both government/municipal and non-governmental institutions are portrayed as spendthrift and ineffective parasites feeding on the state budget. Their non-material and lasting influence on the community and the city is purposefully ignored, even though these institutions provide (free) access to cultural goods, education, critical thinking and possibilities of creative personal development of individuals of all ages and thus of the entire society.

The compiled texts have shown that in Maribor and its surroundings very interesting alternative creative practices, some more radical than others, developed in arts. They were all highly significant for the further development of the city’s culture in the 1990s. The special issue begins with an interview with Meta Gabršek Prosenč, a former head of the Rotovž Exhibition Salon and director of the Maribor Art Gallery. The interview was prepared by the current gallery director, Breda Kolar Sluga. The focus of the discussion was the significance and scope of the *Ecology and Art* triennial, which upon its establishment in 1980 had political support, and which with its contents and form introduced a high number of novelties in the local visual art and curating practices. However, the triennial soon proved to be politically incorrect, and even though subsequently seven triennials were held successfully and resonated both in Slovenia and abroad, the event did not qualify among the regularly financed art events in Maribor. The writer Tone Partljič describes the cultural and social atmosphere in Maribor through the eyes of a quintet of writer friends (Andrej Brvar, France Forstnerič, Drago Jančar, Marijan Kramberger, Tone Partljič), and discusses the programme and management crisis of the Slovenian National Theatre Maribor. He touches on the role of the city in the breakup of

Yugoslavia, when writing about the congress of the Writers' Association of Yugoslavia in 1986 in Maribor that raised a lot of attention and influenced further Serbian hegemonistic and nationalistic endeavours. The dramaturge Vili Ravnjak presents "Dramski studio" (the Drama Studio) and the alternative theatre movement in Maribor. Dramski studio was an educational and artistic institution of Maribor high school and university students; it led to the establishment of the first two alternative theatre groups in Maribor in the late 1980s and early 1990s, and it encouraged the local youth to be more interested in theatre. According to Ravnjak, "the most prolific eras of theatre art are times when 'a dictatorship transforms into democracy', when theatres become an experimental space (laboratories) of the society, where 'the limits of freedom are tested and pushed'. This is also one of the fundamental features of theatre of the 1980s". The reaction to how closed and limited the Maribor cultural space was at the time was the decision of the Slovenian Youth Theatre (SMG) from Ljubljana to boycott the Slovenian theatre festival "Borštnikovo srečanje" in Maribor, and thus express its disagreement with the festival concept. Ivan Lorenčič, the headmaster of the II Grammar School in Maribor, writes about the inventiveness of the school team and students who, in co-operation with the SMG company, made it possible for the Maribor audience to see the SMG's annual repertoire in the course of the spring festival for five years in a row. The school was an alternative venue for performances not only of the SMG, but also of the experimental theatre Glej and theatre groups from abroad, Brane Rončel's jazz evenings or the first concert of the Lačni Franz rock group in 1979. The initiative and innovativeness of the school's management and students contributed to a cultural programme which was fresh and very different from the other, predominantly conservative events in the city. The geodesist and civil society activist Jože Kos Grabar, Jr. has contributed a concise presentation of what he conditionally calls 'the alternative scene'. To him this means "a collection of various youth, innovative and/or (sub)urban cultures and subcultures that were publicly present and in various ways socially more radically active in Maribor and its surroundings". He presents the alternative creative practices in music, visual art and literature as well as the alternative activities in publishing, media landscape and socio-political engagement. The cultural anthropologist Rajko Muršič describes the 'alternative scene' of Maribor and the region by focusing on major protagonists, musicians and music groups. He emphasises the role of creative production and co-operation of individuals and groups with similar interests in increasing the urban heartbeat of the city. In the author's opinion, residential estates and clusters of buildings alone do not make a city. "Where it appears to be a city, Maribor is actually a village. ... However, where nobody can see the city, in its underground or on its edge, in its most marginal points, the true urban culture is nurtured." In the final article of this special issue of the *Dialogi*, the curator Meta Kordiš

summarises the visual alternative practices of local artists that were presented at the exhibition *Mi, vi, oni (Us, You, Them). Fragments of the 1980s Alternative Practices in Maribor* (5 November 2013 – 9 February 2014) at the Maribor Art Gallery. These practices all rely on the use of new technologies, copying (xerox), fragmented artistic expression and its spatial expansion in the form of installations or performances. These are elements of postmodernist explorations and are a part of alternative creative production. Certain authors are featured several times – as designers, painters, musicians, initiators, writers, photographers, video artists and performers.

In this issue of *Dialogi*, we initially aimed at presenting the widest possible spectrum of creative practices and venues. Unfortunately, as we depend on the human factor, we will not be able to read about what happened in the 'Kino gledališče' cinema in the 1980s, where European art films were screened (the cinema was a kind of a predecessor of today's city cinema Udarnik). Nor we will read about the role of the student newspaper *Katedra*, or how the First Grammar School with its exhibition venue Avla and the student theatre (e.g. Tomaž Pandur's 'Tespisov voz' company) contributed to a livelier cultural life in Maribor, which also opened new possibilities and venues for creative production; and finally, we will not read the literary analysis of the fanzine production (prose and poetry).

I sincerely hope that both, the *Us, You, Them* exhibition and this publication, will at least partially fill the gap in the hidden and forgotten past in order to reopen and continue the dialogue on the vision of the city of Maribor's development, which began in the 1980s.

Let me conclude with the insightful words of Rajko Muršič: "In the town which used to boast successful industrialisation and is still struggling with the de-industrialisation nobody should be silent. In this city a noise should be heard constantly, not only during protests when people have really had enough of it all. It is precisely in this that I see the essence of what links the 1980s and the 2010s: the same crisis, the same stabilisation, the same unemployment, the same desperation and the same silence of those who should be making a noise. On the other hand, there is this exceptional stubbornness of a few individuals whom nobody takes seriously."

Spoštovani,

če so vam Dialogi všeč in bi jih radi redno prebirali, se lahko nanje naročite. Cena številke za naročnike je **4,00 evre**.

Revija izhaja sedemkrat na leto, naročnina se plačuje enkrat v letu.

Izpolnjeno naročilnico pošljite na naslov:

DIALOGI, Založba Aristej, p.p. 115, 2116 Maribor ali na telefaks **02 252 18 97**. Naročite se lahko tudi po telefonu **02 250 21 93**, elektronski pošti **info@aristej.si** ali preko spletne strani **www.aristej.si**

NAROČAM REVIJO DIALOGI

IME IN PRIIMEK _____

NASLOV _____

POŠTA _____

TELEFON _____

DATUM _____

PODPIS _____

