

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Robert REBOLJ

Mentor: Izr. prof. dr. Gregor TOMC

**UMETNOST V TOTALITARNEM IN DEMOKRATIČNEM
POLITIČNEM SISTEMU NA PRIMERU GLASBENE
SKUPINE LAIBACH**

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, 2003

KAZALO

1. UVOD	2
2. POLITIČNA SISTEMA, RELEVANTNA ZA DELO SKUPINE LAIBACH	5
2.1. Totalitarni politični sistem.....	6
2.2. Demokratični politični sistem.....	7
2.3. Slovenski totalitarizem.....	10
2.4. Slovenska demokracija.....	14
2.5. Odnos skupine Laibach do totalitarizma in demokracije ter odnos države – tako totalitarne kot demokratične – do Laibacha.....	16
3. TEMELJNA ANALIZA SKUPINE LAIBACH	22
3.1. Kratka biografija skupine Laibach.....	23
3.2. Teoretska umestitev skupine Laibach.....	32
3.2.1. Avantgarda.....	33
3.2.2. Retrogarda.....	35
3.2.3. Modernizem in postmodernizem.....	40
4. LAIBACH O LAIBACHU	47
5. TEORETIK O LASTNEM, NETEORETIČNEM IZKUSTVU LAIBACHA ...	55
6. SKLEP	59
7. LITERATURA	65

1. Uvod

Da je Laibach ena najuspešnejših slovenskih glasbenih skupin vseh časov, verjetno ni pretirana trditev. Z dosežki in mednarodno uveljavitvijo je eden pomembnejših izvoznikov slovenske kulture, čeprav se je njihova (z)godba pravzaprav začela že v železnih jugoslovanskih časih nekaj let po Titovi smrti, ko je bilo režimsko stanje v naši nekdanji domovini zelo napeto. S pojavom punka, ki je bil rezultat precej razvite subkulturne intelektualne in umetniške scene, so se začele dogajati tudi korenite družbene spremembe, smer pa je bila demokratizacija Slovenije. Razvoj dogodkov pri nas in v svetu je postopoma pripeljal do padca komunističnih sistemov, razpada Jugoslavije in nastanka samostojne, demokratične Republike Slovenije.

Laibach je skupina umetnikov in intelektualcev, ki je te spremembe doživljala neposredno. V procesu je bila pravzaprav aktiven akter. Skupina mladeničev je bila ob začetku delovanja v zgodnjih dvajsetih letih svojih življenj. Vendar so jim oblasti že ob prvem poskusu javnega delovanja prepovedale javno nastopanje, nekaj kasneje tudi uporabo njihovega imena, bili so cenzurirani, napadani, narobe razumljeni. A so vseeno vztrajali. Predanost skupini in fanatizem, da delajo pravo stvar, sta bila močnejša. Zakaj? Kaj jih je gnalo? So čutili tudi konkretne posledice teh burnih reakcij? Sprva so bili nesporno del jugoslovanske subkulture. V ustvarjalnih letih, ki so sledila in bila še posebej intenzivna po ukinitvi vseh prepovedi leta 1987, pa so na nek način prestopili meje subkulture in bili interpretirani tudi kot visoka kultura oziroma recepcija esteticističnega uživanja snobovske elite, kot je v eni svojih študij ugotavljal Kreft. Med drugim je deset let kasneje skupina Laibach z združenim nastopom s Slovenskim filharmoničnim orkestrom in mešanim pevskim zborom Tone Tomšič otvorila Evropski mesec kulture v Ljubljani leta 1997, kar je bilo za delo skupine brez dvoma svojevrstno priznanje države. Režim se je vmes sicer

zamenjal, provokativnost izdelkov se pravzaprav ni bistveno zmanjšala, vendar je odzivnost občinstva doma padla z vrelišča na ničlo. Zakaj in kako so to doživljali člani skupine? Kako so občutili menjavo političnega sistema? Kako so občutili družbene spremembe? Kako so le-te vplivale na delovanje zasedbe? Delovanje in ustvarjanje v času cenzure in prepovedi javnega nastopanja se brez dvoma mora razlikovati od delovanja v sedanjem demokratičnem sistemu. Če nič drugega, je produktivnost benda drastično upadla. Zakaj? Eden od razlogov so gotovo tudi leta in naveličanost, se pa postavlja vprašanje, ali je to glavni, morda celo edini razlog. Je rok trajanja Laibachu že potekel? Še pred nekaj meseci se je morda res zdelo tako in bi nekateri to tezo lahko zagovarjali, sedaj pa je Laibach izdal novo ploščo z naslovom WAT, single in videospot se že predvajata na radijskih in televizijskih postajah. Premierni nastop v Trbovljah 24. julija letos je pokazal, da je Laibach po petih letih relativnega mirovanja v polnem zagonu; svetovna turneja po Evropi, Severni Ameriki in Aziji bo namreč trajala skoraj leto dni. Še v nečem si ostajajo zvesti. Ponovno so s provokacijo dodobra opozorili nase. Tokrat so z zabavo, ki se je po koncu predpremierne predstavitve plošče WAT v trboveljskem Delavskem domu nadaljevala v cerkvi sv. Neže na zasavskem vrhu Kum, dodobra razburili Cerkev in katoliško javnost. Prislužili so si tudi novo etiketo. Po triindvajsetih letih označevanja s fašisti nekateri danes v njih vidijo skrunitelje in sataniste. Nadalje me zanima, kako so se spremenile oblike političnega pritiska, če so po osamosvojitvi sploh bili deležni še kakšnih pritiskov. Denimo pred in po že omenjenem koncertu ob otvoritvi Evropskega meseca kulture, ki ga je protestno zapustil takrat še svež naslednik Alojzija Šuštarja, nadškof Franc Rode? Plošče Kapital, Nato in Jesus Christ Superstar se danes sicer zdijo že nekako "passé", vendar so problematike spričo letošnjih referendumov in konflikta med Zahodom in islamom ponovno postale zelo aktualne.

To so nekako temeljna vprašanja, ki me zanimajo in na katera bom poskusil odgovoriti v svoji diplomski nalogi. Moj namen ni ponuditi kakšne nove interpretacije skupine Laibach ali še nikoli prebrane analize njihovega dela,

pač pa me zanima, kako so velike politične in družbene spremembe doživljali člani skupine Laibach.

Uvodoma nameravam predstaviti obče značilnosti totalitarizma in demokracije nasploh ter temeljne lastnosti totalitarizma in demokracije v Sloveniji. Kakšen je odnos skupine Laibach do demokracije in totalitarizma ter odnos do države? In obratno, kakšen je bil odnos države, tako totalitarne SFRJ kot danes demokratične Republike Slovenije, do Laibacha? Nato bom na kratko predstavil dosedanjo zgodovino delovanja zasedbe, Laibach kot glasbo in umetnost. Laibach bo seveda treba umestiti tudi v umetniške tokove na relaciji modernizem – postmodernizem in avantgarda – retrogarda – retro-avantgarda. Osrednji del naloge pa naj bi bil daljši intervju, v katerem bom poskusil dobiti kar se da realne odgovore skupine Laibach, torej vpogled v umetnikov mikrokozmos doživljanja teh velikih sprememb. Temu bom dodal še neteoretičen vidik avtorja, od katerega sem v diplomski nalogi črpal največ, torej Kreftovo osebno doživljanje skupine Laibach ob njihovih začetkih v zgodnjih osemdesetih letih prejšnjega stoletja in danes, po triindvajsetih letih delovanja in obstoja.

2. Politična sistema, relevantna za delo skupine Laibach

Začnimo torej s sistematičnim pojasnjevanjem ključnih uvodnih pojmov. Ker bom v diplomski nalogi obravnaval umetnost na primeru glasbene skupine, ki je s svojim delovanjem začela v totalitarnem političnem sistemu nekdanje Socialistične federativne republike Jugoslavije, po razpadu te države pa nadaljuje kariero v demokratičnem političnem sistemu – matično bazo ima namreč v domačem okolju demokratične Republike Slovenije –, se mi zdi smotrno, da na kratko predstavim nekatere splošne, temeljne značilnosti obeh političnih sistemov.

Politične kulture so determinirane s tem, kar sprejemajo in česa ne sprejemajo. Skoraj vse dozdaj znane kulture povzdigujejo lastne vrednote in podcenjujejo, če že ne zavračajo, druge. Skupne vrednote je težko ugotoviti, saj to, kar je sprejemljivo za eno kulturo, ni sprejemljivo za vse druge. Kulture, ki tega vpliva od zunaj ne dopustijo in ga odklanjajo, so zaprte. A danes postaja za velike narode zanimiva tudi kultura malih narodov in nacionalnih manjšin. Zaradi današnjih procesov integracije, dezintegracije in globalizacije so politične kulture do določene meje medsebojno odvisne in koeksistentne, kar pripelje do vprašanja enakovrednega ali neenakovrednega (podrejenega ali nadrejenega) položaja določene kulture v odnosu do drugih. V odnosu med političnimi kulturami prevladujeta v svetu stanje konfliktnosti in stanje medsebojnega razumevanja, priznanja in upoštevanja, do česar vodi dopustitev njihove biti v izrazu, strpnosti do drugačnosti, posebnosti in nenadomestljivosti. Procesu nivelizacije oziroma izenačevanja in nihilizacije ali zanikanja prikrivata posebnost kultur. Vse to priča o nagnjenosti političnih kultur k totalitarizmu. Ob vseh zastojih in stranpoteh v komuniciranju in težavah pri razumevanju in sprejemanju značilnosti drugih kultur se politična kultura po maligni spirali razvija v diktaturo, po benigni pa v demokracijo. Tako se razvijata totalitarni in demokratični subjekt (povzeto po Novak, 1995).

2.1. Totalitarni politični sistem

Izraz 'totalitarizem' oziroma 'totalitarna država (il stato totalitario)' je vzniknil iz fašistične doktrine, teoretsko pa se je izoblikoval šele znotraj neoliberalistične politične ideologije in znanosti v času hladne vojne (glej Tadić, 1985: 169).

Carl Friderich je v sodelovanju s svojim učencem Z. K. Brzezinskim, kasnejšim Carterjevim svetovalcem za varnost, formuliral šest bistvenih značilnosti totalitaristične diktature. Med, če jim smemo tako reči, 'sindrome' totalitarizma spadajo: 1) ena ideologija, 2) ena partija, ki jo na tipičen način vodi en človek, 3) teroristična policija, 4) monopol nad komunikacijami, 5) monopol nad oboroženimi silami in 6) centralistično vodena ekonomija. Poblize sta te značilnosti opredelila takole:

- 1. Kot "nauk" zaobsega uradna ideologija vsa področja človekovega življenja, razglša tisočletno kraljestvo na Zemlji in radikalno zavrača obstoječo družbo;*
- 2. hierarhično in oligarhično oblikovano množično partijo, ki jo praviloma vodi en šef in ki ima formalno oblast, kot baza pa vseeno obsega samo manjši del družbe (ne presega 10 %), vendar je ta del goreče in zagnano zavezan ideologiji, obenem pa je partija prepletena z birokracijo oziroma ji je nadrejena;*
- 3. tajna teroristična policija prevzame na ukaz totalitarnega vodje kontrolo nad družbo, državo, pa tudi nad samo partijo, ne preganja samo na novo odkritih sovražnikov režima, marveč tudi samovoljno izbrane skupine prebivalstva, tako imenovane potencialne sovražnike (na primer Žide ali "razredne sovražnike");*
- 4. obstaja skoraj popoln monopol kontrole nad vsemi sredstvi množičnih občil, ki zagotavlja takšno oblast nad ljudmi, kakršne doslej še ni bilo;*
- 5. obstaja oboroženi monopol političnega vodstva, ki praktično pomeni onemogočenje vsakršnega oboroženega odpora;*

6. *centralizirano nadzorovanje in upravljanje celotne nacionalne ekonomije, ki je podrejena planiranju* (Friedrich, Brzezinski v Tadić, 1985: 178).

Pod totalitarno oblastjo ni mogoča nobena dejavnost, ki ni absolutno nadzirana. Zaradi tega mora totalitarno gibanje vse talente zamenjati s šarlatani, ker so ji le-ti največje jamstvo za obstoj sistema. Podobno stališče je v svojem modelu idealne države zavzel že Platon, recimo na primeru literature in pesništva oziroma glasbe in besedne umetnosti. Ker besede oblikujejo duše gojencev, je potrebno nadzorstvo nad literaturo. "Ne moremo brezbrizno dopuščati, da bi otroci poslušali katere koli pravljice katerih koli pisateljev in se v dušah navzemali nazorov, ki zdaleč ne ustrezajo tistim, ki naj bi jih imeli po našem mnenju, ko bodo odrasli. Zato je treba najprej paziti na pisce pravljič" (Platon, 1995: 16). V Platonovi državi je dovoljena in zaželena le določena vrsta pesništva: himne bogovom in hvalnice dobrim ljudem. Prepovedana je tudi tako žalostna kakor preveč navdušujoča glasba, prav tako tudi navdušujoči plesi.

V totalitarnem sistemu je večina ekonomskih in poklicnih dejavnosti podrejena državi; na določen način postanejo kar del nje. Ker pa je država neločljivo povezana s svojo ideologijo, tudi te dejavnosti zaznamuje državna resnica. Zato je vsaka ekonomska ali profesionalna napaka hkrati že tudi ideološki spodrseljaj. "Bistveno pri definiranju totalitarizma je monopol partije, etatizacija ekonomskega življenja ali ideološki teror. Vsekakor pa je pojav dovršen, ko so združeni vsi trije elementi" (Aron v Tadić, 1985: 182).

2.2. Demokratični politični sistem

"Demokracija je najslabša oblika državne ureditve, če izvzamemo vse ostale." To izjavo pripisujejo nekdanjemu britanskemu premieru Winstonu Churchill. Z njo naj bi poudaril, da popolna demokracija sicer ne obstaja, je pa kljub vsem

kritikam to še vedno najuspešnejša oblika reševanja konfliktov po mirni poti (glej [spletno stran http://www.dadalos.org/kr/Demokratie/Demokratie/demokratie.htm](http://www.dadalos.org/kr/Demokratie/Demokratie/demokratie.htm)). Kritik demokracije na tem mestu ne bom posebej izpostavljaj, pač pa bom navedel samo nekaj splošnih značilnosti demokratičnih političnih sistemov.

Izraz 'demokracija' je nastal iz grške besede *demokratia*, katere korenska pomena sta *demos* (ljudstvo) in *kratein* (vladati). Demokracija pomeni obliko vladanja, ko v nasprotju z monarhijami in aristokracijami vlada ljudstvo (Koren in drugi, 2003: 2). Prebivalci sodelujejo pri oblikovanju državne organizacije in vplivajo na njeno delovanje in varovanje temeljnih človekovih pravic in svoboščin. Predpogoj kakršnega koli angažiranja je pravzaprav znanje, kajti pomemben politični delež lahko prispevajo le tisti polnoletni državljani, ki dobro poznajo institucije in mehanizme delovanja v demokratični državi (glej [spletno stran http://www.dadalos.org/kr/Demokratie/Demokratie/demokratie.htm](http://www.dadalos.org/kr/Demokratie/Demokratie/demokratie.htm)).

Demokracije ni možno opredeliti le na en način, zato so se skozi zgodovino razvijali različni modeli te oblike politične državne ureditve. Podrobno se v njih ne bom spuščal. Naj omenim le razliko med neposredno in posredno obliko demokracije. Za antično Grčijo, tako imenovano zibelko demokracije, je bil značilen model neposredne demokracije. Državljeni so se zbrali pred agoro in odločali o javnih zadevah soglasno. O vsem je tako odločala skupščina, ki so jo predstavljali vsi državljani. V moderni dobi pa takšna oblika političnega odločanja seveda ni več mogoča. Neposredno obliko demokracije je zamenjala posredna. Udeležba državljanov je mogoča le v določenih obdobjih, na primer v času volitev. Takrat lahko pride do zamenjave strankarskih elit. Posameznik sodeluje v procesu preko političnih strank, ki se s svojimi programi med seboj bojujejo za naklonjenost volivcev (glej Bole in drugi, 2002: 4 in 8).

Nekatere značilnosti različnih modelov demokracije so v posameznih državah prisotne še danes. Osnovne značilnosti sodobne demokracije so varstvo državljanov pred oblastjo, oblikovanje državnih ustanov po meri človeka, ljudstvo je suvereno, oblast izvršujejo od ljudstva voljeni predstavniki, te volitve pa morajo biti splošne, za vse enake, trajne in poštene. Oblast je deljena in uravnotežena, temeljne pravice in svoboščine ter meje, ki jih država ne sme prestopiti so določene in zajamčene v ustavi (glej Kuhelj, spletna stran <http://www.vus.uni-lj.si/personal/alenkak/uvodvpravo/uvodvpravo.htm>).

“Demokracija ni le posebna oblika državne organizacije, temveč je tudi posebna oblika razmišljanja in življenja. Njen idealni temelj je v toleranci, v ravnanju brez razrednega, rasnega ali drugega sovraštva, prenapetega nacionalizma, ki ljudi obravnava s spoštovanjem in jim je pripravljen dati enako mero pravic” (Šinkovec, 1996: 217). Demokracija in pravna država sta neločljivi. Cilj demokratične, socialne in pravne države je izvajanje klasičnih in socialnih pravic posameznikov. Zakon je inštrument uresničevanja prave demokracije. Temeljne pravice državljanov so ustavne vrednote, ki najdejo svoj izraz zlasti v demokraciji. Ustava daje na ta način legitimizacijsko podlago za demokratični sistem vladanja (Šinkovec, 1996: 218).

“Demokracija je predvsem vladavina večine. Nekateri menijo, da bi bila popolna demokracija podana le takrat, ko državno delovanje ne bi temeljilo na tem, da vedno obstoje premagani pri glasovanju oziroma tisti podrejeni, veljalo naj bi načelo soglasnosti. Načela soglasnosti pa ni mogoče uveljaviti v praktičnem življenju, saj bi tako načelo lahko celo blokiralo delovanje parlamenta. Ljudstvo praviloma izvaja oblast posredno, čeprav bi bila na prvi pogled v ospredju neposredna demokracija. V sedanjem obdobju množičnih družb je država pretežno predstavljena z institucijami, pri čemer se upošteva načelo delitve oblasti. Demokracija, ki se odraža z ljudsko suverenostjo in večinskim

odločanjem, je izražena na kratko – demokracija je identiteta vladajočih in vladanih” (Šinkovec, 1996: 221).

Demokratska ustava torej izhaja iz tega, da je manjšina državljanov lahko preglasovana z večino, in upošteva, da so lahko posamezne osebe ali skupine nasproti večini izpostavljene in da prihaja do vladajočih in vladanih. Taka razmerja so pogosto ublažena z ravnanjem političnih strank, saj gre za odvisnost voljenih od volivcev in tudi določen sistem kontrole, zlasti je pomembna vloga ustavnega sodišča. “Uveljavljanje družbenih pravil zahteva določeno obliko nadzora. Ne gre le za poudarjanje polne demokracije, temveč tudi načel pravne države. Vse tri veje oblasti so vezane na ustavo, zakonodajalcu je odvzeta polna svoboda v normiranju” (Šinkovec, 1996: 224).

2.3. Slovenski totalitarizem

Najprej pogledajmo, kako so na nekdanji politični sistem gledali nekateri pomembni politični akterji iz obdobja pred in med osamosvajanjem Slovenije. V politiki sta konkretno omenjena aktivna še danes. Janez Janša in Alojz Peterle sta decembra 1997 v predlogu deklaracije o protipravnem delovanju komunističnega totalitarnega sistema predsedniku državnega zbora zapisala naslednje ugotovitve. Dokument najdete na spletni strani (http://www2.gov.si/zak/Pre_akt.nsf/0/a230234c5a7522c9c125656e004a6ccd?OpenDocument&ExpandSection=1). Komunistični totalitarni sistem je:

- “a) sistematično in trajno kršil človekove pravice in temeljne svoboščine, pri čemer je še posebej v prvem obdobju svoje vladavine načrtno uničeval nekatere politične, verske in socialne skupnosti državljanov;*
- b) sistematično odvzemal državljanom možnost svobodnega izražanja politične volje in jih silil k skrivanju lastnega pogleda na stanje v državi. Državljanje je s pregonom oziroma z grožnjo pregona njih samih ali njihovih družin silil k javnemu zagovarjanju tistega, kar je bilo zanje laž ali*
zločin;

c) kršil temelje pravne države, mednarodne pogodbe in zlorabljal lastne zakone ter z akti, objavljenimi v tajnem uradnem listu, vzpostavljaj vzporeden tajni pravni sistem, s čimer je postavil delovanje Komunistične partije oziroma Zveze komunistov ter njenih predstavnikov izven zakona.”

Naš komunistični totalitarni režim naj bi imel tri različna obdobja, v katerih je z različnimi sredstvi in metodami kršil človekove pravice in omejeval svobodo državljanov. V prvem obdobju naj bi to bil “zločinski totalitarni sistem” (Janša in Peterle, 1997). Zanj naj bi bili značilni “množični izvensodni poboji, moritve brez kakršnega koli sodnega ugotavljanja krivde in druge oblike zločinstva in drastičnega kršenja človekovih pravic in temeljnih svoboščin, ki so značilne za totalitarne sisteme v prvih obdobjih” (Janša in Peterle, 1997). V drugem obdobju, kot trdita Janša in Peterle, je vladal klasični sorealistični sistem državne represije, ki je “obračunaval tudi z notranjimi frakcijami v vladajoči Komunistični partiji, če so se pojavljala nasprotna razmišljanja” (Janša in Peterle, 1997). V tretjem obdobju, še posebej v 80. letih pa naj bi imeli “enostrankarski sistem z dvojnimi obrazom” (Janša in Peterle, 1997). Zunanji obraz, poimenovan socializem po meri človeka, je skušal simpatizirati z nekaterimi klasičnimi civilizacijskimi vrednotami, čeprav je v javni zakonodaji ohranil “sankcijo za verbalni delikt (člen 133), možnost za ustanovitev koncentracijskih taborišč in streljanje na ilegalne prestopnike meje” (Janša in Peterle, 1997). Notranji obraz pa je predstavljal “vzporedni pravni sistem s tajnimi Uradnimi listi, tajno zakonodajo in s posebno izdelanimi tajnimi uredbami za primer izrednih razmer, v katerih se je predvidevalo drastično kršenje človekovih pravic” (Janša in Peterle, 1997). Z uporabo posebnih metod in sredstev, milice in tajne politične policije je ta sistem do konca deloval proti politični opoziciji (glej Janša in Peterle, 1997). Tako nekako bi torej lahko opisali naš nekdanji sistem s političnega vidika. Ta pa v dobršni meri sovpada tudi z glavnimi vzroki za kasnejši razpad nekdanjega socialističnega sistema, kot jih navajajo Bole in drugi. Ti so:

- *kriza legitimnosti tega sistema; ta sistem je svojo upravičenost do vladanja utemeljeval na nekonfliktni družbi;*
- *sistematično omejevanje in kršenje človekovih pravic: pravica do zbiranja in združevanja je npr. omejena;*
- *visoki stroški represije: ta sistem je skušal kontrolirati posameznika in družbo na različne načine;*
- *splošna neučinkovitost tega sistema, ki se kaže navznoter, v nesposobnosti, da bi sistem uresničil lastne obljube, cilje, ki si jih je sam postavil (Bole in drugi, 2002: 21).*

Totalitarizem pri nas so različne struje doživljale vsaka po svoje. Krog blizu protikomunistične desnice ga je denimo doživljal kot “nasilje ideologije delavskega internacionalizma in ideologije bratstva in enotnosti narodov v Jugoslaviji, ki je preko izničenja slovenske nacionalne identitete vodilo v ustvarjanje enotne jugoslovanske nacije, kar je v kulturnem smislu pomenilo stopnjevano nadaljevanje srbizacije in hegemonizma iz obdobja med obema vojnama” (Klemenčič, Zaveza št. 30, <http://www.zaveza.org/frameit.htm?http://www.zaveza.org/nsz/30/18.htm>). Na državni ravni je morala Socialistična republika Slovenija ostati brez svoje prave subjektivitete, slovenski narod je moral po tej ideologiji čakati v razvoju na druge narode federacije, suvereno ni mogel razpolagati niti s svojim nacionalnim dohodkom. Slovenci so se znašli v tako imenovani ječi jugoslovanskih narodov (glej prav tam).

Drugi na takšno percepcijo totalitarnega režima nekdanje SFRJ gledajo z veliko skepso in menijo, da je bila kasnejša osamosvojitve Slovenije pravzaprav mogoča ravno zaradi varnega okolja ali zavetja nekdanje Jugoslavije, ki je omogočalo, da je republika Slovenija (do)zorela v političnem, gospodarskem in kulturnem smislu ter si tako (o)krepila nacionalno zavest. V nasprotnem primeru bi jo namreč – še posebej neposredno po koncu 2. svetovne vojne – germanske ali romanske sosede zagotovo požrle. Tako pa smo lahko precej mirno čakali na ugoden trenutek, se medtem pridno razvijali

in končno prvič v narodovi zgodovini razglasili samostojno in od vseh ostalih neodvisno državo. O ječi narodov in izgubi slovenske subjektivitete tako po njihovem mnenju ne more biti govora.

Kakor koli že, dejstvo je, da je bil naš sistem sprva precej zaprt za vse vplive drugih držav, z leti pa se je prepustnost meja povečala, kar se je poleg raznih izdelkov Milke, Kinder jajčkov, italijanske konfekcije in obutve ter avstrijske Alvorado kave, avdio/video tehnike in pralnih praškov v (predvsem slovenskih) domovih še zlasti odražalo na kulturnem področju. Jugoslovansko partijsko vodstvo je takoj po končani vojni l. 1945 sprva začelo biti "načrtni boj proti dekadentnim zahodnim umetniškimi vplivom, proti brezidejni in apolitični umetnosti ter proti njenemu formalizmu. V skladu s tem besednjakom je morala poslej umetnost odražati sodobno življenje, biti preprosta in razumljiva za delovnega človeka, ga idejno vzgajati in dvigati njegovo družbeno zavest" (Klemenčič, Zaveza št. 30). Nova ideologija je imela velik vpliv na avtonomni razvoj domače umetnosti. Le-ta je morala, kot že rečeno, držati ogledalo družbi. Modernizem in avantgarda, močni in takrat aktualno razvijajoči se umetniški smeri, sta bili obsojeni in prepovedani. Razlog za to so našli v izrojenosti te dekadentne umetnosti. Prva znamenja ideološkega popuščanja po začetni utrditvi komunistične oblasti je bilo zaznati šele ob koncu naslednjega desetletja (glej prav tam).

Do vnovičnega stika npr. s sodobno evropsko glasbo, še posebej z njenim modernizmom in avantgardo, je prišlo šele na prehodu v šestdeseta leta. Oblast je ohranila model predmodernistične totalitarne države, obenem pa dopuščala prej prepovedan umetniški modernizem in avantgardo. To je bil nov pojav v odnosu med totalitarno državo in umetnostjo (Klemenčič, Zaveza št. 30).

Za osemdeseta leta je značilen vzpon alternativne kulture. Najmočnejše subkulturno gibanje je bil takrat gotovo punk. Iz tistega obdobja izvira tudi v tujini uveljavljena rockovska skupina Laibach, ki je doma zavzela mesto med

subkulturno opozicijo, v kasnejših letih pa se je povzpela do statusa dvorne opozicije (Klemenčič, Zaveza št. 30).

Ko je decembra 1989 padel znameniti berlinski zid, je temu simboličnemu koncu kmalu sledil še formalni razpad vzhodno- in srednjeevropskega komunizma. Ti dogodki so spodbudili demokratično gibanje, da je aprila 1990 prvič po vojni izsililo demokratične volitve v večstrankarski parlament. Konec junija 1991 pa je Slovenija prvič v zgodovini razglasila popolno samostojnost in neodvisnost (glej Klemenčič, Zaveza št. 30).

2.4. Slovenska demokracija

Vzpostavljen je bil torej demokratičen politični sistem, nastala je država z novo vsebino in kvaliteto ter z demokratično ustavo, v kateri so določeni temeljni pogoji za obstoj demokratičnega režima: redne in svobodne volitve, večstrankarstvo, pravica do združevanja. Tako kot v drugih sodobnih ustavah je tudi v slovenski ustavi načelo ljudske suverenosti določeno kot eden od temeljev državne ureditve. Ustava v splošnih določbah določa, da ima v Sloveniji oblast ljudstvo (3. člen). V prejšnji ustavni ureditvi je bilo to prevladujoče načelo sodobnih ustav nadomeščeno z načelom vladavine delavcev in drugih delovnih ljudi, kar je izražalo socialistično naravo državne oblasti. V skladu z načelom ljudske suverenosti naša ustava že v 1. členu poudarja, da je Slovenija demokratična republika. Znotraj načela demokratične države razlikujemo dva temeljna načina izvrševanja ljudske suverenosti, in sicer posredno ali neposredno. Ljudstvo lahko uresničuje oblast tako, da samo neposredno izvršuje vse ali nekatere njene funkcije (neposredna demokracija) ali da voli svoje predstavnike, prek katerih bo neposredno izvrševalo oblast (posredna demokracija oz. politično predstavništvo). Prevladujoč način uresničevanja ljudske suverenosti v sodobnih demokracijah je, kot smo že opisali, sistem posredne demokracije oz. sistem političnega predstavništva. Načelo neposredne in posredne demokracije je izraženo tudi v slovenski ustavi, saj v 4. členu pravi, da državljanke in državljani izvršujejo oblast neposredno

in z volitvami. Prevladujoča oblika izvrševanja oblasti je tudi pri nas posredna, torej z volitvami. Ljudstvo z volitvami prepušča izvrševanje oblasti svojim izvoljenim predstavnikom. Neposredna demokracija je namenjena zgolj preverjanju ljudske volje pri najpomembnejših odločitvah, kar je vidno iz dela ustave, ki ureja referendum kot temeljno obliko neposrednega odločanja. Iz ustave torej izhaja, da sta oba načina izvrševanja ljudske suverenosti – torej posredna in neposredna demokracija – enakovredna in komplementarna, zato ni mogoče odpraviti neposrednega odločanja pri sprejemanju temeljnih družbenih odločitev (povzeto po Žgur, 2003: 13).

Kako pa je s kulturno politiko? V glasbi in umetnosti sploh se mlada in najmlajša generacija v skladu s svojimi pogledi večinoma odloča predvsem za izrazne možnosti postmodernizma. Več o postmodernizmu sledi v enem od naslednjih poglavij, na tem mestu pa naj podam vsaj osnovno načelo postmodernizma kot eklektičnega kombiniranja preteklih stilov, ki črpa iz zakladnice umetnosti, vse elemente obravnava enako, vse je enakovredno, umetnostna izročila postanejo njegova izrazna sredstva, možnosti izražanja pa so pravzaprav neskončne. Sodobne rekonstruktivne in remake tehnike omogočajo umetniku drugačen pristop k umetnini in njenemu nastajanju. O neposrednem vplivu oblasti na samo umetniško ustvarjanje v devetdesetih letih prejšnjega stoletja in prvih letih novega tisočletja seveda ne moremo več govoriti, zato pa ima oblast še vedno posreden vpliv preko nadzora nad šolsko in kulturno ter kadrovske politiko (glej Klemenčič, Zaveza št. 30). Finančna podpora kot vsem dobro znana 'konkretnost mecenstva' namreč ustvarjalcu še vedno pomeni največjo državno podporo oziroma odobravanje ali soglasje z delovanjem umetnika. Pri pridobivanju te podpore pa ustvarjalci niso v enakem položaju. Temeljni problem slovenskega nacionalnega kulturnega problema nekateri slovenski intelektualci vidijo predvsem v pozitivnem odnosu do visoke, etablirane umetnosti in v diskriminaciji popularne kulture, ki je pogosto označena celo kot estetsko manjvredna. Tako imenovane ekspertne skupine, ki ocenjujejo duhovno in estetsko težo ter izvirnost in inovativnost umetniškega

dela, so 'resnim' ustvarjalcem praviloma bolj naklonjene. Prihaja tudi do problema favorizacije vedno enih in istih elitnih ustvarjalcev (glej Tomc, 2002: 150). Kot pravi Tomc, že pri samem nastanku Nacionalnega kulturnega programa Republike Slovenije ni bilo nikogar, ki bi zagovarjal interese popularne kulture. Kar naj bi bilo iz programa tudi razvidno (glej Tomc, 2002: 149). Velik problem namreč predstavlja prepoznavanje oziroma poznavanje umetniškega dela. Le-to naj bi bilo praviloma visoko strukturirano, njegov namen pa je predvsem avtorjeva samouresničitvev. Okoli nastalega 'genialnega' dela se potem spletajo zagonetne filozofske razprave. Na drugi strani ostajajo preprosta, nižje strukturirana dela zunaj umetnosti, njihova funkcija je predvsem socialna, služijo, denimo, zgolj v zabavne namene in preprosto ne premorejo nobene globine. Problem, kot meni Tomc, leži prevsem v tem, da objektivnih estetskih meril ni, zato je suvereno razvrščanje, favorizacija in diskriminacija nastajajočih estetskih artefaktov, ki je v domeni samooklicanih ekspertov za kulturo, nima prave legitimnosti. Pa vendar povzroča in ohranja velik razkol med ustvarjalci in njihovimi deli ter posledično deli celotno skupnost na "kulturno elito in neuko drhal, na redke estetske izobražence in na populistično množico, na izjemne in navadne ljudi. Vendar so sodobne skupnosti veliko preveč kompleksne, da bi jih lahko ustrezno opisali s tako rigidno strukturo kulturne potrošnje" (Tomc, 2002: 152). Prenekateri kulturni potrošniki namreč segajo po različnih oblikah tako popularne kot tudi visoke kulture, ne da bi jih doživljali na kontinuumu vzvišenega in profanega (glej Tomc, 2002: 152). In prvi pogoj za izboljšanje situacije, ki ga Tomc postavlja, je naslednji: "Da bi kulturna politika ujela korak s to inkongruentno estetsko potrošnjo, bi morala najprej ločiti okus od države" (Tomc, 2002: 152).

2.5. Odnos skupine Laibach do totalitarizma in demokracije ter odnos države – tako totalitarne kot demokratične – do Laibacha

Skupina Laibach je ob svojem nastanku v začetku osemdesetih let največ pozornosti vzbudila z uporabo nacistične in socrealistične totalitaristične

ikonografije, kot so razne zastave in križi, dalje z uniformami, ki so spominjale na uniforme nekdanjih nemških okupatorskih vojakov, pa tudi s svojim imenom, ki v nemščini pomeni Ljubljano, z zapletenim filozofsko-političnim jezikom itd. Med ljudmi je prevladovalo mnenje, da je na slovenskih (jugoslovanskih) tleh nastala skupina, ki odkrito simpatizira s totalitarnimi sistemi, predvsem z nacizmom, fašizmom in stalinizmom, ki so s svojo zloglasnostjo še vedno močno zasidrani v zavesti ljudi. Dojemali so jih kot skupino, ki deluje po nekakšnih totalitarističnih principih in v imenu teh totalitarnih idej proti končni, seveda utopični rešitvi, tako značilni za tovrstne sisteme.

“Skupina Laibach se je v svojem delovanju vedno konfrontirala z državo, najsi je bila to nekoč Jugoslavija ali danes Slovenija, in ustvarjala negativno primerjavo države z ostalimi sistemi, ki so zgodovinsko veljali za slabe. S tem je spodbijala vrednote, ki naj bi bile prave in ki so jih poučevali v šolah” (Matičič, 1994: 35). Odnos prejšnje države do skupine Laibach je bil sprva izrazito odklonilen in negativen. Skupina je bila deležna številnih obtoževanj, prepovedi koncertov in razstav ter celo prepovedi uporabe imena. Vendar, kot mi je v pogovoru povedal član skupine Ivan Novak, je bila nekdanja Jugoslavija precej kaotična država. Kaotična v tem smislu, da če je bil Laibach prepovedan v Sloveniji, je v Beogradu, denimo, vseeno lahko nastopil. Odlok kot da ni prišel do jugoslovanske prestolnice. Ali pa so igrali kot zasedba brez imena. Plakati, ki so vabili na koncert, so vsebovali zgolj katerega od njihovih značilnih, prepoznavnih simbolov, tako da so poslušalci vedeli, za čigav koncert v resnici gre. Restriktivna jugoslovanska politika delovanja skupine torej ni pretirano zavirala, morda ga je na nek način celo spodbujala. Med drugim je tudi pospešila njihovo odločitev za nastopanje v tujini, na začetku predvsem v Evropi. Češ, če ne smemo nastopati doma, bomo pa v tujini. In prav v tem primeru Laibach presenetijo, predvsem vse tiste, ki so v njih videli grožnjo domovini. Na nastopih po Evropi namreč takratne Jugoslavije niso kritizirali, ampak so v tujino odhajali kot jugoslovanski rezidenti, ki niso v ničemer slabši od drugih, npr. vzvišenih demokratičnih zahodnjakov, kot so

Nemci, Francozi, Angleži in ne nazadnje tudi Američani. Na tujem ozemlju so bili militantno nastrojani, temeljna pozicija pa je bila, da se zahodnjaki krepko motijo, če mislijo, da živijo v boljšem sistemu, kot je bila takrat Jugoslavija. Po mnenju skupine Laibach so (bili) ti sistemi še dosti bolj rigorozni in opredeljeni, ker jih duši kopica predpisov in omejitev, hkrati pa dajejo občutek, da njihovi državljani živijo v svobodnem sistemu. Po mnenju skupine Laibach je najbolj totalitaren ravno tisti totalitarizem, ki ti daje občutek, da si svoboden, čeprav v resnici nisi. V Ameriki – tako iz izkušenj navaja Novak – se ne moreš kar tako varno sprehajati po cesti ali piti piva pred lokalom, kot lahko to počneš pri nas, kar je za 'svobodno življenje' z našega vidika seveda smešno. Drug primer je angleška televizijska regulativa, ki ne dopušča prepogoste uporabe stroboskopa in še nekaterih vizualnih efektov v videospotu, kar je skupina Laibach nazadnje občutila ob snemanju videospota za najnovejši single Tanz mit Laibach. Ko so posnet videospot poslali na ogled matični založbi Mute Records v London, so dobili nazaj cel spisek detajlov, ki so jih morali zaradi regulativ angleške televizije popraviti. Določeni efekti se namreč lahko pojavijo le vsake toliko časa, kar je točno določeno. Znano je namreč, da lahko nekateri svetlobni signali povzročijo pri ljudeh celo epileptične napade. Za video ustvarjalca so tovrstne regulative seveda omejujoče. Pojavljajo pa se večinoma v visoko razvitih in svobodnih, naprednih zahodnoevropskih demokracijah. Znanje o škodljivih učinkih na ljudi je seveda veliko, tovrstne regulative nas pa verjetno ščitijo, zato ni nujno, da gre zgolj za omejevanje svobode. Ali pač? Glasba, denimo, ne sme biti predvajana ali izvajana glasneje od točno določene jakosti. Bend oziroma posameznik, ki mora vsak dan vaditi svoj precej glasen inštrument, kot so trobila, pihala ali tolkala, za tovrstno dejavnost pa npr. od mestne občine ne more dobiti ustreznega prostora, ostane na koncu pritisnjen ob zid, saj v demokratičnih sistemih za vse obstajajo neke regulative, ki predstavljajo ceno svobode. Tendencia, da bi ustvarili povsem nekonfliktno visoko organizirano družbo, kjer nihče ne bi motil nikogar, pač ne more uspeti oziroma nazadnje razpade. Primeri so banalni, a Novak pravi, da so npr. Ameriko, samoooklicano zibelko demokracije, doživeli kot totalno

diktaturo in to že davno pred ero Georgea W. Busha, ko se je stanje še drastično poslabšalo. Za jugoslovanski socializem, denimo, pa še vedno trdi, da je bil precej osvobojen, sicer anarhičen in kaotičen, a konec koncev tudi precej human.

Ko je bila skupina Laibach doma, pa je seveda provocirala in razburjala domače okolje, kar jim je, to moramo priznati, odlično uspevalo. Laibach se ima za mojstra provokacije in nedvomno to tudi je. To ponovno dokazujejo z dvigovanjem prahu v javnosti tik pred izidom njihove sedemnajste velike plošče. Vendar priznavajo, da so kdaj udarili tudi povsem mimo. A to je verjetno pač del opozarjanja nase in na svoje delo. Navsezadnje je, kot pravi Rupel, “vsak umetniški dogodek provokacija, brez tega, da sprovcirate gledalca ali poslušalca, je zelo težko. Če te zgodovina ne opazi isti trenutek, potem si izgubljen, časi umetnikov, ki sami ustvarjajo, izolirani in v tišini, so minili, tega ni več” (Rupel v Matičič, 1994: 22).

Današnje demokratično obdobje Novak doživlja kot čas neke novo odkrite konzumeristične logike, obdobje kreditov in pomanjkanja časa, ki predstavljajo hudo totaliteto, zaradi katere pravzaprav postajamo sužnji želje po svobodi. Na vsak način želimo ujeti tisti trenutek, ki nam omogoča, da se dvignemo nad ostale, da uspemo in uresničimo svoj ‘ameriški sen’. A tudi če vzamemo za primer skandinavske socialne demokracije, pravi Novak, ki funkcionirajo na videz fenomenalno – tako pravi Novak – je na njih vendarle nekaj čudnega. Med tednom marljivi in delu povsem predani državljani namreč med vikendom “znorijo”, po Novakovem mnenju naravnost nečloveško ter se opijajo do mrtvega. Kar ne more biti odraz neke svobode. Vprašanje svobode je tako večno in ga je treba konstantno na novo definirati. Na tej točki pridemo tudi do odgovora na vprašanje, ki je bilo že mnogokrat zastavljeno. Kako je na skupino Laibach vplivala menjava režimov? Skupini, ki se je ‘ukvarjala’ s totalitarizmom, naj bi usahnil vir, iz katerega je črpala. Vendar takšne očitke zavračajo kot izrazito naivne. Za sisteme, kot so fašizem, nacizem ali stalinizem, vsekakor obstajata historična definicija in pozicija. Pravzaprav pa

gre za forme, ki se pojavljajo vedno znova v različnih oblikah, so del nekakšne obče človeške mentalitete in si vedno znova najdejo neko svojo umestitev. Skupina Laibach ni nikoli želela biti samo glasbena zasedba, pač pa celosten, kompleksen sistem, ki venomer razbija postavljene definicije. Ne zgolj zato, ker bi želeli biti nekaj posebnega – tako pravijo – pač pa zato, ker to predstavlja edini način napredovanja. Totalitarno je že vsakršno umeščanje glasbe v žanre, totalitaren je užitek, ki nam ga dandanes prodajajo v vsakem oglasu, a ga nihče zares ne doživi na način, kot nam ga demonstrirajo. Za Laibach se ni pravzaprav nič spremenilo, saj, kot pravijo njeni člani, lahko funkcionirajo v vsakem sistemu. To se je od razpada SFRJ do danes vsekakor potrdilo.

Slovenija je skupino Laibach zanimala predvsem na začetku kariere oziroma dokler še ni realno obstajala. Takrat so uporabljali veliko slovenskih mitoloških elementov in črpali iz slovenske zgodovine. Matičič npr. trdi, da je “umetnost skupine Laibach potrebovala utopijo, na katero bi se naslonila in to je bila takrat Slovenija” (Matičič, 1994: 35). Danes jih na Slovenijo vežejo predvsem korenine, dejstvo, da so tu rojeni, tu odrasli, da tu živijo in ustvarjajo. “Navezani smo na ta prostor, ker lastne zgodovine ne moreš zbrisati, nismo pa od tega prostora bolni” (Novak v Matičič, 1994: 30) Po realizaciji Slovenije kot samostojne in neodvisne države pa so z ustanovitvijo države NSK leta 1991 vzpostavili spet nov, svojstven odnos do države.

“Država NSK je država brez teritorija in funkcionira kot parazit v drugih sistemih ter ni obremenjena z nacionalno identiteto. Gre za tipično utopično državo, ki ima urejena ideološka razmerja v odnosu umetnosti do ideologije.

Leta 1984 se je Neue slowenische Kunst precej naslanjal na mitologijo Slovenije, ker ta še ni obstajala realno, ampak le kot neka utopična forma in kot takšna nas je tudi zanimala. Ko se je država realizirala, pa nas kot takšna ni zanimala več. Ko država postane realna, začne funkcionirati znotraj nekih realnih razmerij, ki so za samo umetnost strup, če hoče

umetnost ostati verna sama sebi. Potrebno je bilo torej narediti lastno državo, ki funkcionira duhovno, lahko pa kdaj kasneje funkcionira tudi kot realna država, odvisno od števila državljanov” (Novak v Matičič, 1994: 27).

Odnos Slovenije do Laibacha je dvojen in nenavaden. Na eni strani so člani skupine dobro poznani in priznani umetniki tudi v državnih kulturnih in političnih krogih, med drugim povabljeni, da leta 1997 otvorijo Evropski mesec kulture pred izbranimi in uglednimi visokimi političnimi predstavniki domače in tujih držav. Po drugi strani pa so v okviru priprav na mednarodne turneje in projekte večkrat zaprosili za finančno pomoč ministrstvo za kulturo, vendar jim tako imenovane ‘ekspertne skupine’, o katerih je že bilo govora v prejšnjem poglavju, prošenj niso nikoli odobrile. Slovenija ni skupine Laibach finančno pravzaprav nikoli podprla, kljub temu da jo na koncertih po celem svetu vidi precej ljudi. Verjetno več, kot si jih ogleda kak slovenski film, ki v svoj proračun prejme tudi milijon evrov državnega denarja.

Pred izidom nove plošče WAT se je Laibach zaradi zabave na zasavskem vrhu Kum, ki je potekala po predpremierni predstavitvi plošče v Trbovljah v cerkvi sv. Neže, zapletel v spor s slovensko cerkvijo. Vrh ljubljanske nadškofije je namreč pokoncertno dogajanje imel za skrunitev cerkve in se odločil, da jo ponovno blagoslovi, na Laibach pa so padle številne kritike in obtožbe, od tega, da so skrunitelji, do tega, da so v resnici satanisti. S tem, kot pravijo člani skupine Laibach v pogovoru za Sobotno prilogo Dela, je z vidika skupine prišlo do zanimivega “duhovnega preobrata. Pred dvajsetimi leti nas je recimo napadala država in ščitila cerkev, zdaj je dejansko obratno” (SP Dela, avgust 2003: 20).

3. Temeljna analiza skupine Laibach

Pomembno se mi zdi predstaviti krajšo biografijo skupine Laibach, saj nam leta omogoča uvid v dogajanje in razvoj zasedbe, od težav, s katerimi so se spopadali v prvih letih svojega delovanja, do uspehov, ki so sledili v kasnejših letih. Sčasoma je, denimo, moč opaziti tudi prehajanje skupine iz subkulture v etablirano kulturo. Ob svojem nastanku je bil namreč Laibach del subkulture, katere glavno smer je tedaj predstavljal punk. Subkultura je "relativno zaprta kulturna skupina, nastala na kakem kulturnem področju, ki ima svoje norme in vrednote in ki je pogosto v zavestnem nasprotju z vladajočo kulturo" (Veliki slovar tujk, 2002: 1101). Vendar je bila kljub pripadnosti subkulturi skupina Laibach s svojim delovanjem punku v resnici nasprotna. Sestavni del miselnosti skupine v tedanjih totalitarnih časih so namreč predstavljali totalitarizem, represija, industrijska glasba in zavračanje posameznika, kar se je precej razlikovalo od punkerske miselnosti. Punk je namreč zavračal državno represijo, po drugi strani pa je bil že sam po sebi precej agresivna subkultura. Razlika je bila očitna tudi v individualizmu punka in nepomembnosti posameznika v Laibachovem konceptu. Konec koncev pa v prid tej razliki govori tudi dejstvo, da je punk z leti pri nas in v svetu izgubil svojo dominantno pozicijo, skupina Laibach pa je pot nadaljevala tudi brez punka. V prvih letih svojega obstoja so plošče izdajali pri alternativnih založbah, nastopali v malo znanih dvoranah in mladinskih diskotekah, razstave pa prirejali v alternativnih galerijah. Kasnejša leta pa so jim med drugim prinesla pogodbo z gigantsko založbo Mute Records s sedežem v Londonu in kopico nastopov na prizoriščih, ki reprezentirajo državo (npr. Volksbühne Theater v Berlinu ali Cankarjev dom v Ljubljani), s čimer so te institucije začele obravnavati Laibach kot del sodobne umetnosti. Sledil je celo nastop na pomembnem, pravzaprav kar elitnem dogodku, kot je že večkrat omenjena otvoritev Evropskega meseca kulture v Ljubljani leta 1997. Pred množico pomembnih in uglednih gostov, med katerimi so bili celo najvišji predstavniki

oblasti različnih evropskih držav, so nastopili skupaj z orkestrom Slovenske filharmonije in mešanim pevskim zborom. Vendar je bil njihov nastop tudi v tem primeru zelo provokativen. Ob skrajni radikalnosti, rušilnosti in inovaciji je to tudi ena glavnih značilnosti subkulture v boju s togo, zadržano, družbeno dominantno in državno priznано ter s klasičnimi definicijami kulture pogojeno visoko etablirano kulturo (glej Matičič, 1994: 14). Laibach je sicer že konec osemdesetih let prejšnjega stoletja med drugimi doživljal tudi kritike, ki so jih obtoževale celo akademizma, češ da je NSK postala tako slavljena in upoštevana, da za prost razvoj slovenske umetnosti pomeni že svojevrstno omejitev in zavoro. “Značilno je tudi, da se politična provokativnost izdelkov ni zmanjšala, vendar je odzivnost doma padla z vrelišča na ničlo, tako da je recepcija del in delovanja NSK skorajda že esteticistično uživaštvo snobovske elite, ne pa radost šoka željne, razburjene javne scene” (Kreft, 1994: 166). Vendar pa je Laibach kljub delni integraciji v visoko kulturo – katere standardi in kriteriji so dejansko standardi in kriteriji ‘izobraženega’ dela družbe (glej Clark v Tomc, 2002: 133) –, vseeno ostajal močno zasidrani v subkulturi, tako s svojimi nastopi in pojavljanji v javnosti kakor tudi z glasbo. Zdi se, da jih bolj kot ustaljeni kanoni in afirmacija družbenega reda privlači skrajna radikalnost, rušilnost in inovacija (glej Matičič, 1994: 15). To navsezadnje ponovno dokazujejo z novo ploščo po dolgih sedmih sušnih letih, s katero ostajajo zvesti edinstvenemu Laibach konceptu.

3.1. Kratka biografija

Skupina Laibach je nastala leta 1980 v Trbovljah, rudarskem mestu sredi Slovenije, ene od šestih republik takratne SFRJ. Zaradi velikega števila škandalov, ki so spremljali začetno delovanje skupine na slovenski in jugoslovanski subkulturni sceni, jih pravzaprav niti ni bilo težko prezreti. Država je skupini prepovedala delovanje že na samem začetku, saj so bile njene ideje totalitarizma in njeni predmeti manipulacije – “taylorizem, bruitizem, nazi kunst, disco, socrealizem itd.” (Konvent v Nova revija, 1983:

št.13) – družbeno zelo moteč dejavnik. S kasnejšimi družbenimi spremembami se je odnos do skupine precej spremenil in Laibach je postal tudi predmet odobravanj.

“Ustanovitev skupine je močno povezana z dvigom moderne zavesti in novih družbeno-ekonomskih odnosov, katerih smisel in funkcioniranje se je v polni luči eksponiralo prav v Trbovljah kot mestu z močno revolucionarno in industrijsko tradicijo” (Laibach v TV Tednik, 1983). Ob ustanovitvi je skupino sestavljalo pet članov: Dejan Knez, ustanovitelj in gonilna sila zasedbe, Ivan Novak, Tomaž Hostnik, Milan Fras in Ervin Markosek.

Samo ime Laibach se je v Sloveniji z nastankom skupine pojavilo četrtič. Prvič se je to zgodilo leta 1144 kot ime za Ljubljano, drugič v času avstrijske monarhije, tretjič pa leta 1943 po kapitulaciji Italije, ko so oblast nad našim ozemljem prevzeli Nemci.

Že prvi poskus javnega delovanja zasedbe Laibach je povzročil škandal, prepoved dogodka, splošno ogorčenje in precej polemičnega pisanja. 27. septembra 1980 je Dejan Knez v sodelovanju s Študentskim kulturnim in umetniškim centrom (ŠKUC) skušal v Trbovljah prirediti multimedijsko razstavo z naslovom Rdeči revirji, na kateri bi ob koncertih punk skupin Berlinski zid iz Ljubljane, Laibach iz Trbovelj ter Kaos in Protest z Rijeke predstavili kratkometražne filme Davorina Marca ter slike, grafike in objekte desetih mladih likovnih umetnikov. Vendar je bila razstava prepovedana. O tem je novembra 1980 v Mladini pisal Franc Xaver: “V petek, 26. septembra zjutraj je bila črna trboveljska dolina še bolj črna, polepljena s črnimi plakati krvavo črne vsebine. Popoldne istega dne so bili ti plakati večinoma spraskani ali pa prekriti s tednom boja proti kajenju, tednom varčnosti in tednom otroka.” Plakati so se pojavili tudi v Ljubljani in o tem je prav tako pisal Xaver v Mladini:

“V noči s srede na četrtek, torej 24.–25. 9., so se v Ljubljani pojavili veliki črni plakati. Fantje so na vse strani poslali več vabil, torej poskrbeli za vsestransko reklamo. V noči s četrta na petek so z

diverzantsko akcijo nalepili svoje plakate še v Trbovljah. Eden od plakatov je upodabljal črni Malevičev križ, drugi pa je s stripovsko risbo upodabljal moškega, ki skuša z nožem ženski izkopati oči, oba z napisom Laibach. Plakati so izzvali splošno ogorčenost in predstava je odpadla“ (Mladina, 20.11.1980).

Na novinarski prispevek in prepoved razstave se je odzvala trboveljska mladinska organizacija in v Mladino poslala pismo z naslednjo vsebino:

“Vse to, za čemer stremi mlad delavec, kmet, rudar, študent, je prisotno v vseh delovnih ljudeh, samoupravljalcih, v vseh, ki gradimo na temeljih naših pridobitev. Vsi ti ljudje, ki jim ob hitrem tempu življenja še vedno ostajajo trenutki sprostitve, ki iščejo in se učijo v izročilu naroda, so bili ob plakatih ponižani, ponižano je bilo njihovo delo, ustvarjanje, njihova preteklost. Ob tem propagandnem materialu, ki naj bi vabil na likovno razstavo in punk koncert, so bili presenečeni in so javno izražali, da tega nočejo sprejeti medse. Mladi smo ob tem ocenili, da vsega, še zlasti pa tistega, kar so starejši med vojno doživljali na lastni koži, ne moremo nalepiti na zidove in se ob tem skrivati za besedo punk” (Mladina, december 1980).

Celotna polemika ob prepovedi razstave se je odvijala predvsem v revijah Mladina in Tribuna ter na radiu Študent, zaključila pa se je šele februarja leta 1981.

Tega leta je Dejan Knez poslal svojim prijateljem kot božično voščilo kopije kolaža, narejenega v kseroks tehniki – to je izdelovanje kopij po elektrostatičnem postopku –, po sliki Renéja Magritta, imenovani La condition humaine, le da je bila slika predelana in naslovljena kot Artist Condition I. Iz kopije originalne Magrittove slike, šlo je za kseroks kopijo, je Knez izrezal pokrajino, ki je služila kot ozadje slike, in jo nadomestil s sliko nacistične parade v čast Hitlerju. Njegov poseg je opozarjal na družbeno in politično ozadje nastanka Magrittove slike.

Končno je Laibach začel delovati 12. januarja 1982 v disku FV 112/15. Tam so priredili razstavo z naslovom Žrtve letalske nesreče, ki naj bi bila posvečena žrtvam v nesreči letala Adrie Airways na Korziki. Ob razstavi se je zgodil tudi njihov prvi koncert v Ljubljani.

2. aprila istega leta so v Galeriji ŠKUC priredili razstavo svojih slik in grafik. Na enodnevni razstavi so predstavili inštalacijo ponavljajoče se serije plakatov Laibach delavca – to podobo so pobrali iz obdobja slovenskega socrealističnega slikarstva petdesetih let – ter jelenjih rogov, ki postanejo kasneje skupno z Malevičevim križem zaščitni znak skupine. Istočasno je bil v Galeriji ŠKUC tudi koncert Laibachove podskupine Dreihundert Tausend Verschiedene Krawalle, ki je bila ustanovljena marca istega leta. “300.000 Verschiedene Krawalle je retrospektivna futuristična negativna utopija. (Obdobje miru je končano)” (Konvent v Nova revija, 1983: št.13).

10. septembra 1982 je Laibach nastopil kot glavni bend na prireditvi Novi rock 82 v Križankah, kar je bil njegov prvi veliki javni nastop. Tu so vzpostavili svojo militaristično in totalitarno avro, ki se je verjetno ne bodo nikoli znebili. Pevec Tomaž Hostnik, oblečen v uniformo, podobno vojaški, je na odru vztrajal v musolinijevski pozi, iz zvočnikov pa so prihajali zvoki neznosnih industrijskih akordov. Vse to je povzročilo burno reakcijo občinstva, ki je začelo na oder metati različne predmete, žvižgalo je in protestiralo. Ta totalitarni nastop je Hostnika med drugim stal prebite ustnice. Prireditev je v živo prenašal takratni ljubljanski radio, narejeni so bili tudi videoposnetki, ki pa so bili kasneje podvrženi mnogim montažam, nasnemavanjem in spremembam. O svojem nastopu na Novem rocku 82 so člani skupine Laibach Aleksu Lenardu med drugim povedali naslednje:

“V svoji 23-minutni formalistični čistosti je bil naš koncert 10. septembra v Križankah razumljen kot suh in trden ritual, sestavljen iz glasne četvorne informacije z naše strani in tihe konzumacije večinske publike, iz velikega kanoniziranja govornika in dezerterstva nemega poslušalstva. V takšnih okoliščinah je svoje mesto ponovno dobila družbena afazija;

naslovnik je slišal naš jezik, toda zaradi devalviranosti besednih zvez tega čtiva ni hotel razumeti/dojeti in je postal afazičar; zgolj pasivno je konzumiral tisto, kar je izvor na odru ponujal. Koncert je bil izgubil veliko svojega dostojanstva, ko je govornik Hostnik izpostavil svoje sporočilo in formalizem dogodka je v trenutku dosegel svoj vrhunec” (Problemi, 1985: št. 6).

23. novembra 1982 je skupina Laibach v disku FV 112/15 predstavila prve posnetke svoje elektronske podskupine Germania, ustanovljene marca istega leta. “Germania proučuje čustveno plat bitja, tisto plat, ki se izrisuje v razmerjih do občnih načinov čustvenega, erotičnega in družinskega življenja. Opeva temelje državnega funkcioniranja emocij na stari klasicistični formi novih družbenih ideologij” (Konvent v Nova revija, 1983: št. 13).

Ob koncu leta 1982 je skupina Laibach izgubila prvega člana Tomaža Hostnika. 21. decembra 1982 si je vzel življenje. Po smrti je postal kulturni član skupine.

6. marca 1983 je imel Laibach v Galeriji ŠKUC razstavo likovnih del ter predstavitev videa Documents of Opression. Spremljali so jo komentarji: “Laibachov plakat te razstave je prinesel nekaj najbolj sijajnih postopkov recikliranja in montaže, med drugim tudi v črno zaviti nasmešek z ene osrednjih mitskih podob – podobe Kofetarice slikarke Ivane Kobilice” (Erjavec, 1989 – Ljubljana). Laibach se je skliceval na Lučistični manifest iz leta 1913: “Razgllašamo, da kopije niso nikoli obstajale, in priporočamo slikanje iz slik, naslikanih pred našim časom.” Obenem je izšla tudi njihova prva kasetna Last Few Days in hkrati še 17. številka publikacije Galerija ŠKUC izdaja, ki so jo uredili člani skupine Laibach.

23. junija so Laibach nastopili v oddaji TV Tednik Televizije Ljubljana. Takoj po tem nastopu so se pojavile burne in dolgotrajne polemike, saj so člane zasedbe neusmiljeno obtoževali fašizma in neonacizma. Takratno splošno mnenje o Laibachu denimo lepo ponazarja pismo javnosti, ki ga je napisala Zveza borcev NOV skupnosti Moste:

“V zvezi s to oddajo z vso ogorčenostjo protestiramo in zahtevamo ostro ukrepanje proti vsem udeležencem, ki so kakorkoli sodelovali pri tem nepopisnem vznemirjanju javnosti z različnimi dvomi o preteklosti in zmedami za prihodnost. Kot borčevska organizacija, ki se vedno zavzema za ohranitev idealov in zgodovinskega bistva iz NOB pri razvoju in krepitvi naših družbenih odnosov, zahtevamo, da ustrezni družbeni dejavniki raziščejo v zvezi z navedeno oddajo vse okoliščine in potrebno ukrepajo. Obenem opozarjamo, da je treba v prihodnje preprečevati vse pojave, ki bi bili usmerjeni proti družbenim smotrom, varnosti obstoječega in dolgoročnim interesom razvoja naše samoupravne in neuvrščene socialistične družbe” (TV-15, 28. 7. 1983).

Zgovorno je tudi pismo neimenovanega člana ZK in OO ZSMS:

“V Mladini sem prebral pritožbe skupine Laibach v zvezi z redno tedensko aktualistično oddajo TV Tednik. Moja misel je naslednja: Lepo je, da pri nas uporabljajo nemščino, ker se jo nekateri v šoli učijo, vendar skupina bi si lahko našla drugo ime, če že mislijo govoriti o umetnosti, kulturi ipd. Sicer pa ne samo ime, že samo oblačenje in obnašanje spominja na tiste, ki so jih naši očetje 45. leta pognali na vse strani. Jaz pravim, hvala jim, vso drhal bi morali potolči! Takšne, ki se pojavljajo sedaj z raznimi nacionalnimi težnjami ali podobno, jih bomo pa mi! Niso vredni, da so sploh prišli na TV, kajti sramota za naše ‘rdeče revirje’, da imamo takšno drhal. Tovariši iz skupine Laibach ali Trifal ali karkoli ‘švabskega’ že hočete biti, zaprite se v temno sobo in igrajte kolikor hočete, samo da vas ne bo slišala in videla naša družba” (Mladina, avgust 1983: št. 28).

Podobnih pisem in člankov je bilo veliko in vedno znova so se pojavljala nasprotovanja, nerazumevanja in novi konflikti v zvezi z Laibachom in punkom. Oblast jim je tudi uradno prepovedala javno nastopanje in uporabo imena Laibach. Pritisk je bil celo tako velik, da so se člani skupine zaradi

lastne varnosti za nekaj časa umaknili v samostan Pleterje ter v izolaciji počakali, da so se strasti nekoliko pomirile.

November in december 1983 so člani skupine Laibach preživel na veliki evropski turneji Occupied Europe Tour 83 skupaj z Britanci Last Few Days. Turneja je trajala od 1. novembra do 23. decembra in je obsegala 17 nastopov v 16 različnih evropskih mestih osmih držav vzhodne in zahodne Evrope. Takrat so se člani skupine tudi prvič na lastne oči prepričali, da je življenje v Jugoslaviji v primerjavi z nekaterimi drugimi socialističnimi državami, še posebej Madžarsko in Poljsko – na Češkoslovaško jih npr. sploh niso hoteli spustiti, saj so jih že na meji zavrnil – pravzaprav zelo znosno.

Februarja 1984 so izdali 12'' single ploščo Sila, Boji, Brat moj pri založbi Laylah.

Maja meseca so v Galeriji ŠKUC predstavili dokumentacijo z evropske turneje.

Leta 1984 je sledilo še nekaj koncertov in razstav, med drugim so priredili tudi koncert v spomin na Tomaža Hostnika v domu Malči Beličeve. A nastop so morali izvesti v anonimnosti, zato plakati, ki so vabili na ta koncert, niso vsebovali imena Laibach, ampak le črni Malevičev križ ter datum, kraj in uro nastopa. Posnetek tega koncerta je leta 1997 izšel tudi na nosilcu zvoka.

Leto 1985 je Laibachu prineslo tri plošče, in sicer album Rekapitulacija 1980–84, ploščo s posnetki nastopov v živo – Neue Konservativ in single ploščo Die Liebe ist die groesste Kraft ter še eno evropsko turnejo Occupied Europe Tour 85. Tokrat s 16 koncerti po Evropi, v Zagrebu pa so jim ga zaradi cenzure prepovedali.

Leto 1986 se je za Laibach začelo s predstavo Krst pod Triglavom gledališča sester Scipio Nasice v režiji Dragana Živadinova. Premiera spektakla je bila 6. februarja v Cankarjevem domu v Ljubljani. Laibach je prispeval glasbo, dva dni kasneje pa je izšla plošča Nova akropola, ena od treh plošč v tem letu, čeprav je bila skupina takrat uradno še vedno prepovedana. Novo akropolo je izdala angleška neodvisna založba Cherry Red. Laibach je začel sodelovati tudi s plesnim umetnikom Michaelom Clarkom, takratno svetovno punkovsko

superzvezdo. V njegovi plesni predstavi No Fire Escape In Hell so s svojimi skladbami nastopali v živo.

Leta 1987 je Laibach izdal pet plošč; single Geburt einer Nation/Leben Heist Leben (že za londonski Mute Records), albuma Opus Dei in Slovenska akropola, single Life is Life, ki je postal pravi evropski hit, in album Krst pod Triglavom – Baptism/Klangniedeschrift einer Taufe. V Ljubljani so imeli po prepovedi javnega nastopanja prvi legalni koncert in napolnili halo Tivoli. Septembra so v okviru predstav Michaela Clarka prišli tudi v Ameriko. Ob izidu plošče Opus Dei pa so organizirali še eno turnejo po Evropi in priredili okoli 28 samostojnih koncertov.

Leto 1989 je minilo v znamenju dveh plošč, in sicer Sympathy for the Devil I/II ter Let it be. Obe plošči vsebujeta priredbe hitov skupin The Beatles in Rolling Stones. Decembra so izpeljali krajšo turnejo po Nemčiji, v začetku leta 1989 pa so se še enkrat odpravili v ZDA ter priredili 15 koncertov v vseh največjih mestih države.

Leta 1990 je izšel singel 3. Oktober/Geburt einer Nation (live) in album MacBeth. 26. oktobra 1990 so nastopili v termoelektrarni Trbovlje ter s prvim nastopom po prepovedi razstave Rdeči revirji leta 1980 obeležili desetletnico delovanja skupine.

Leta 1991 so ustanovili državo NSK. Gre za utopično državo v času, ki jo vodijo in ji vladajo razsvetljeni umetniki, je brez lastnega ozemlja in brez fizičnih meja. Po svetu ima svoja predstavništva, po številu formalnih državljanov pa je večja od Vatikana (SP Dela, avgust 2003: 20). Tistega leta so se s turnejo po Jugoslaviji na nek način tudi poslovili od naše nekdanje domovine. Med osamosvajanjem Slovenije in agresijo JLA so ravno snemali ploščo Kapital.

Ta izide leta 1992, poleg nje pa še nekaj singlov, leta 1993 plošča Ljubljana–Zagreb–Beograd, naslednje leto pa je prineslo veliko ploščo NATO ter single The Final Countdown, priredbo uspešnice skandinavske hardrock skupine Europe.

Leta 1995 so izpeljali serijo nastopov v okviru Occupied Europe NATO Tour ter posnetke z nastopov izdali na istoimenskem albumu; izšel je singel In the Army Now/War, nastopili so v takratni ljubljanski mega diskoteki DC3 Dakota, turnejo pa so zaključili z dvema koncertoma v okupiranem oziroma obleganem Sarajevu, kar je bil prav tako dogodek brez primere. Takrat so bili prva svetovno znana rokarska zasedba, ki je nastopila v Sarajevu po začetku vojne pred tremi leti in pol. Sarajevčani so bili nad dogodkom navdušeni, saj je to za njih takrat pomenilo veliko podporo.

Leta 1996 je izšla plošča Jesus Christ Superstar s predelavami z znanega istoimenskega mjuzikla. Povod za nastanek tega dela je bil obisk papeža Janeza Pavla II. v Sloveniji, ki je po mnenju skupine Laibach med ljudmi povzročil pravo histerijo in za nekaj dni obrnil stanje v državi na glavo. Religija je bila za skupino Laibach sicer od nekaj fascinantna, predvsem zaradi uporabe pop kulturnih vzorcev znotraj religije in obratno; religioznih elementov v pop kulturi, npr. skorajda božje čaščenje nekaterih največjih pop zvezd. Za primer naj navedemo Michaela Jacksona, ki je bil v tistem času izredno popularen.

Leto 1997 je bilo v znamenju velike evropske in ameriške turnee, ki so jim sledili nastopi v Ukrajini, Rusiji in Sibiriji. Po osmih letih, kolikor je minilo od začetka prvih nemirov na Balkanu, pa so ponovno nastopili v Beogradu. Tega leta so izpeljali še en pomemben nastop, pravzaprav enega najpomembnejših in najbolj provokativnih v svoji celotni karieri, veliki koncert ob otvoritvi Evropskega meseca kulture v Ljubljani. Prireditev je obiskalo več predsednikov držav in pomembnih diplomatov, prav tako cerkveni dostojanstveniki. Laibach je nastopil skupaj z orkestrom Slovenske filharmonije in mešanim pevskim zborom, repertoar skladb pa je obsegal zgodnja dela skupine, za katera je značilna težka industrijska glasba. Sledile so nove kontroverzne reakcije in kritike – nastop je denimo zapustil novi ljubljanski nadškof Franc Rode –, zaradi česar je orkester Slovenske filharmonije prekinil možnosti za vsa nadaljnja sodelovanja.

Naslednja leta so minila v znamenju nekoliko manj intenzivnega nastopanja v tujini in na Balkanu. Omeniti velja še obeležje dvajsetletnice delovanja skupine 1. junija leta 2000, ki je potekalo sočasno s slovensko premiero razvpitega filma Blair Witch Project. Nastop skupine in predvajanje filma sta se zgodila na neznani lokaciji nekje v gozdu v okolici Ljubljane.

Trenutno se skupina Laibach pripravlja na izid plošče, ki jo čakamo že nekaj let, izšla pa bo letos jeseni, natančneje 8. septembra. Naslov plošče bo WAT, na njej pa se Laibach ukvarja z zadnjimi totalitarnimi mehanizmi, z Laibachom samim in časom. Čas je vsekakor dimenzija, ki si zasluži posebno obdelavo, meni Novak. Zanimivo je, da so pesmi stare že okoli pet let, vendar sta se zaključek in izdaja plošče precej zavlekla. Nanjo pa že opozarjajo z videospotom za pesem Tanz mit Laibach. Znanih in potrjenih pa je že 30 koncertov v različnih evropskih državah in najbolj znanih velemestih. Nato sledita še turneja po Severni Ameriki in Aziji (povzeto po <http://www.laibach.nsk.si/basic.htm>, Matičič, 1994 in pogovoru z Ivanom Novakom).

3.2. Teoretska umestitev skupine Laibach

Kljub siceršnji težnji po samonefiniranosti večina kritikov oziroma piscev o fenomenu Laibach skupino nekako uvršča v retrogardo. Ne povsem mirno, a vendarle. Denimo Lev Kreft v Estetiki in poslanstvu:

“Retrogarda v Sloveniji (in s tem pojavom zlasti identificiramo skupine okoli ‘Neue slowenische Kunst’ – Laibach, Irwin, Scipio Nasice, Rdeči Pilot, Nova Kolektivnost) se kljub vsemu ne da brez odpora in ostanka uvrstiti v postmodernizem in njegovo ‘tipično’ retrogardo oziroma retro usmeritev. Na prvi pogled se nam zdi, da gre za nekaj avantgardnega. Simboli, šokiranje, programi in manifesti, načini pojavljanja, drže in podobno, pa tudi skupna drža, ki z aktivistično usmeritvijo in politizacijo presega povsem estetsko delovanje – to nam takoj pade v oči. Na drugi pogled pa je že videti, da gre za nekaj postmodernega: ponavljanje mest

iz umetniške zgodovine, citatnost, eklektika, odnos do zgodovine...in mimogrede, tudi prodaja se dobro, kar zagotovo prej priča v prid diagnoze o postmodernizmu kot o poznem avantgardizmu” (Kreft, 1994: 164–165).

Retrogarda pa ima največ vzporednic s postmodernizmom, kar Laibach kljub načelni odločitvi po samonefiniranosti vseeno postavlja na neko mesto v času in prostoru.

Verjetno bi bilo prav, če bi na tem mestu nekoliko podrobneje razložili pojma, kot sta avantgarda in retrogarda, odnos med njima, kasneje pa na kratko še relacijo modernizem / postmodernizem.

3.2.1. Avantgarda

Termin ‘avantgarda’ se je največ pojavljal v srednjeveški italijanski vojni terminologiji, v starejši obliki kot ‘vanguardia’. Na področju umetnosti se je pojavil v Franciji in se kot umetniška kategorija vrnil nazaj v Italijo. Pri starejših italijanskih teoretikih vojnih veščin se avantgarda običajno pojavlja kot moment tričlenske srednjeveške formacije: *vanguardia – battaglia – retroguardia*. Retrogarda je imela že takrat vlogo rezervne formacije, zaščite s hrbta, ki nikoli ne prevzema iniciativ. “Lahko bi izjavili, da med avantgardo in retrogardo ne obstaja neposredno protislovje ali gola negacija, ker sta ena in druga del iste formacije, le da ena prodira v bodočnost, druga pa estetsko formacijo ščiti pred grožnjami njene nepresežene preteklosti” (Kreft, 1994: 168).

Avantgarda predstavlja napredovanje. Pojem ‘napredovanja’ oziroma ‘progrsa’ pa izraža eno tistih idej, s katerimi skuša meščanska civilizacija v zgodovinskem toku nastajanja, obstoja in ohranjanja dojeti in upravičiti samo sebe. A se z neprestanim napredkom identificira tudi družbena ureditev, ki naj bi predstavljala neposredno negacijo meščanske družbe. Po določenem času so

si namreč napredki, pa naj gre za tehničnega, družbenega ali umetniškega, nekako prihajali v navzkrižja in se negirali. Zaradi tega tudi začnejo nastajati različni argumenti proti posameznim napredkom. Umetniško napredovanje je, podobno kot znanost in tehnologija, ujeta v meščansko in socialistično ideologijo. Na samem začetku, ob nastanku umetnosti kot umetnosti v renesansi, umetnost namreč še ni občutila potrebe, da bi se morala razvijati izolirano in izven konteksta vsega človekovega znanja in razvoja. Tako se je izoblikoval pojem napredovanja v umetnosti. Pri tem pa ne gre samo za razvoj sredstev umetniške ekspresije, ampak predvsem za razvoj človeka – umetnika pri svoji ekspresiji. “Proces nastajanja estetske levice od francoske revolucije do danes, s katerim se je zaokrožila praktična in teoretična avtonomija umetnosti, je omogočil tudi nastajanje drugačnih, kritičnih idej o progresu umetnosti, pa tudi o tistem progresivnem, kar je v umetnosti imanentno...” (Kreft, 1994: 159).

A z lastnim napredovanjem je umetnost vse ostreje zavračala družbeno utilitarne progresivne ideologije, vključno s socialnim reformatorstvom, utopizmom in znanstvenim socializmom. V konfrontaciji s temi pojmovanji in ideologijami so se razvijala avantgardna in retrogardna pojmovanja, nastajale so vedno bolj zavestno zbrane umetniške parapolitične skupine, vsaka od njih s svojim izdelanim programom ali manifestom. Zahtevale so, naj združevanje revolucionarnih množic in antiestetskih sil zlomi obstoječe smeri kulturnega in zgodovinskega napredovanja. Umetnost je tako nastopila kot kritično zavračanje zgodovinskega progressa.

“Avantgarda, ki eksplodira ob koncu prvega desetletja našega stoletja (zdaj že prejšnjega, op. R. R.), reagira proti Instituciji Umetnosti ter proti romantičnemu begu pred civilizacijo in brezdušnemu mašinizmu hkrati. Antiprogresivizem avantgarde je ujet v protislovja med kritiko vsega obstoječega v Instituciji Umetnosti in obstoječi civilizaciji, izhod pa najde v totalnem zavračanju in hkrati totalnem sprejemanju progressa” (Kreft, 1994: 161).

Avantgarda je tako ukinila stilne in normativne obrazce ter vzpostavila povsem svoje estetske kategorije tako umetniških kot tudi neumetniških sredstev. Umetniku je bilo dovoljeno vse. Sredstva in razsežnosti ekspresije so bila tako rekoč neomejena, vendarle so jih prepogosto omejevali lastni, avantgardni normativi. Normativi avantgarde, umetnosti kot take. Pojavi se retrogarda.

3.2.2. Retrogarda

“Esteticizem ima retrogardo, ki išče odrešitve v idealih preteklosti (gotika, obrt, cehi, povratak k naravi itd.), pa tudi v olepšavanju obstoječega z umetniškimi dodatki in fasadami... Avantgarda ima retrogardo kot zakrivljeno linijo lastnega napredovanja” (Kreft, 1994: 163).

V sodobnosti se je pojem retrogarda pojavil v osemdesetih letih v Jugoslaviji, natančneje v Sloveniji, povezana pa je bila z nastankom multimedialne skupine Laibach leta 1980. Laibach je deklariran kot skupina, ki v osnovi deluje po retro principu, zato ga poimenujejo retrogarda. Od takrat naprej se ta pojem uporablja v različnih kontekstih v povezavi z umetnostjo.

Retrogardo določa retro princip umetniškega ustvarjanja in delovanja. Za lastno ekspresijo uporablja umetnik snovi iz zgodovine umetnosti, ki jih spreminja, naslikava, ideologizira, preoblikuje, kopira, oživlja celo delovanja preteklih umetniških skupin oziroma usmeritev, denimo umetniške avantgarde z začetka 20. stoletja. “Original ne obstaja” (Laibach, glej Matičič, 1994), dovoljeno je kakršno koli kopiranje, ne da bi se ozirali na klasične kanone umetnosti. Retrogarda za razliko od avantgarde ni omejena z lastno omejenostjo oziroma lastnim negiranjem razvoja umetnosti, kajti avantgarda v svojem ustvarjanju ni potrebovala pretekle umetnosti, razen kot opozicijsko točko. Retrogarda pa je vitalno odvisna prav od te umetnosti. Med njima, kot smo že prej zapisali, načeloma niti ni direktnega protislovja, saj sta obe del ene in iste formacije. Tako je retrogarda na nek način avantgardna in celo

popolnejša od avantgarde same. Ta si je namreč dovoljevala avtonomnost in pri tem trmasto vztrajala. Retrogarda pa je z umetnostjo sklenila kompromis, hkrati pa proti njej in zgodovini deluje s tem, da jo samovoljno spreminja. Avantgardna doslednost retrogardizma bi se dala nemara izraziti tudi z dejstvom, da v času “kanonizacije in merkantilizacije avantgarde lahko samo še retrogarda stopa avantgardno, torej proti zgodovinskemu toku, in s tem ohrani pri življenju bistvo avantgarde, hkrati pa pri tem ostaja v ozadju, ker ve, da je zmaga na koncu, ne pa na začetku gibanja” (Kreft, 1994: 168).

Laibach je svojo retrogardistično pot začel s predelavami nekaterih likovnih umetnikov, zlasti v plakatne namene. Po Sloveniji so se namreč pojavljali prodorni plakati, ki so vabili na koncerte in razstave Laibachkunsta. Najbolj znan je verjetno plakat, ki upodablja Kofetarico znane slikarke Ivane Kobilice. Na skodelico s kavo so dodali enega svojih najosnovnejših simbolov, križ, povzet po Kazimirju Maleviču. Tipično retrogarden je tudi kseroks Artist Condition I iz leta 1981, pri katerem je Dejan Knez izrezal in nadomestil prvotno pokrajinsko ozadje slike Renéja Magritta iz leta 1934 s sliko nacistične parade s Hitlerjem v prvem planu. Retro princip so uvajali tudi v svoje skladbe, saj so že njihove prve pesmi vsebovale znane melodije, ki pa so jih podkrepili z močnim, vojaškim in na totalitarne rituale asociirajočim ritmom. Narejenih je bilo mnogo priredb hitov z evropskih in svetovnih glasbenih lestvic. Npr. One Vision skupine Queen ali Life is Life zasedbe Opus sta bili preimenovani v Geburt einer Nation in Opus Dei oziroma Leben heißt leben ter spremenjeni praktično do nerazpoznavnosti. Izdali so celo dve veliki plošči s priredbami skladb skupin The Rolling Stones in The Beatles.

“Laibach interpretira, citira, Laibach si prilašča delce obstoječih skladb v smislu ready madea Marcela Duchampa in jih postavlja v nove odnose. Ta skupina ropa brez predsodkov v glasbeni delavnici najrazličnejših glasbenih stilov in montira, kot denimo v glasbi za Krst pod Triglavom, v svoje skladbe vse, kar jim pride pod prste. Tako najdemo v tej ‘sampling

operi' poleg ljudskega za citre in delov komada Ohm Sweet Ohm skupine Kraftwerk tudi drobce Wagnerja, Brucknerja, Orffa, Šostakoviča, Prokofjeva, znani valček iz opere Dunajska kri ter uvodni motiv Dantejeve simfonije Franza Liszta, preko katere je projicirana partizanska pesem Počiva jezero v tihoti..." (Barber - Keršovan v Matičič, 1994: 12–13).

Retrogarda sama priznava, da vsebuje elemente provokativnosti in ideološkosti, tako nazikunsta kot anarhizma, nacionalizma, totalitarizma, kapitalizma, vse te elemente pa je moč najti tudi pri skupini Laibach. Zanj je namreč značilno enačenje prav teh, na prvi pogled nezdržljivih konceptov. Npr. preplet kapitalizma in totalitarizma, kjer kapital nastopa v vlogi totalitarnega diktatorja "saj narekuje senzibiliteto, zakone in konec koncev tudi razvoj demokracije" (Novak v Matičič, 1994: 23) ali komunizma in nacizma, dveh zelo zaprtih sistemov. Gre seveda za družbeno kritiko.

Zdi se, da je retrogardi ravno zaradi njenih norm zagotovljen trajnejši obstoj kot avantgardi, ker ne vzpostavlja direktne negacije družbe, ekonomskih odnosov, umetnosti itd., ampak se vzpostavi znotraj teh formacij in jih razkriva. A pri tem početju ostaja manj pretenciozna in previdno skrita.

Poglavitno vprašanje, ki ga je tradicionalni slovenski prostor zmožel postaviti retrogardi, je, ali pri retrogardi sploh lahko govorimo o umetnosti (glej Kreft, 1994: 168). Oblast je denimo sklenila, da Laibach ni umetnost, zato je skupini v začetkih delovanja prepovedala nastope in rabo njenega imena. A postopno je le pristajala na kompromise. Ker so vsi trdili, da je ustvarjalno delo skupine Laibach umetnost, je tudi oblast pristala na to. 'Naj bo to umetnost – razen imena, ki naj se spremeni.' In končno so odpravili tudi to prepoved. A vprašanje je bilo izpostavljeno. Če hočemo dokazati Laibach kot umetnost, bi se bilo treba najprej vprašati, v čem retrogardno delovanje skupine Laibach naj ne bi bilo umetnost.

Retrogarda je, kot smo že povedali, skup komponent, ki so priznane kot umetnost in že same po sebi obstajajo kot avtonomne estetske enote. Retrogarda jih za svoje potrebe pač razbije in ponovno združi. Novonastala estetska in kognitivna tvorba bi morala biti prav tako umetniška kot deli, iz katerih je sestavljena, saj je avtonomna, narejena po umetniških kanonih, prav tako pa tudi ustreza definicijam o umetniških funkcijah. Umetniško delo sestoji iz treh komponent, ki skupaj tvorijo celoto. To so kognitivna, etična in estetska plat umetniškega dela. "Te komponente morajo biti prisotne, saj drugače delo izgubi svojo vrednost in pravo strukturo, ki pogojuje umetniško delo" (Matičič, 1994: 42).

Elementov, ki mimezis oziroma posnemanje stvarnega sveta še posebej poudarjajo, je dovolj. Jezik te umetnosti je prepoznaven in njene podobe dovolj reprezentativne, dasiravno v vprašanjih, ki se marsikdaj (po tihem) zastavljajo konzumatorju retrogardne umetnosti, npr. kaj se skriva za tem oziroma kaj je avtor hotel povedati s tem, ostaja določen neoprijemljiv ostanek okusa. A slovenska moderna in nova avantgarda sta že v šestdesetih letih uspeli prepričati vse, da so takšna in podobna vprašanja sila nespodobna, zastavljajo pa jih le nekulturne budale (glej Kreft, 1994: 169). Tudi pomanjkanja spoznavne funkcije jim ne moremo očitati, saj je namreč "prav kognitivno-gnoseološka, racionalna funkcija tako izpostavljena, da se prejemnik počuti kot pod nasilnim udarom ideološko-estetskih sporočil, ki manipulirajo z resnico" (Kreft, 1994: 169). Retrogarda sicer tudi sama priznava, da predstavlja manipulacijo, ki ji po logiki manipuliranja ne bi smeli verjeti na besedo. A prav zato ji verjamemo, da nam sporoča resnico. Pri Laibachu je kognitivna komponenta pogosto skrita tako globoko, da jo je moč dešifrirati šele po abstrakciji, ki jo je treba izvajati na ravni izkustva vseh že znanih elementov. Le-te nato sestavimo v neko novo, sprva zakrito formo, skozi katero se nam potem prezentira pravi spoznavni učinek. Prevladuje razkrivanje Laibach resnice o nas samih in družbi, v kateri živimo. Pogosto nam za tovrstne postopke dešifriranja zelo prav pridejo teoretske obrazložitve operativnih pojmov.

Tudi pomanjkanje estetske plati bi retrogardni težko očitali. Janko Kos pojem estetskega definira takole:

“Pojem estetskega lahko označuje predvsem tiste elemente, ki niso niti spoznavni niti etično vrednostni, ampak neposredno in posredno čutni, zaznavni ali predstavljeni, torej čutni ali vsaj kvazi-čutni. V estetsko območje spadajo na primer vizualni vtisi grafične podobe tekstov, kvalitete glasov, akustične podobe posameznih besed in celih stavkov, njihovega ritma, potekanja in razčlenjenosti v času, nato vsi pojavi harmonije in disharmonije, pravilnosti in nepravilnosti vseh mogočih formalnih sklopov...” (Kos, 1978: 80).

Retrogarda že v prvi vrsti načeloma deluje na ozadju lepih oblik, kar se tiče jezikovnega izraza, pa prihaja na dan s čistim, tako rekoč romantičnim estetskim izrazom. Kreftu, denimo, se zdi retrogardna “poezija naravnost gimnazijska, petošolska, protestno naivna...” (Kreft, 1994: 169). Proizvaja fascinacijo in užitek, hkrati pa odkriva tudi zakrite resnice. Estetika skupine Laibach je sicer bolj kot ne estetika nezaželenega, celo grdega, a je tudi fascinantna in navdušujoča. Lahko bi rekli, da povzroča nekakšno odvrtačevalno pozornost.

Etični moment je tisti, ki določa odnos članov skupine Laibach do družbe, sveta, države, ideologije itd. Recipientu pa ta komponenta določa njegov odnos do skupine in njene družbene dejavnosti. Pri Laibachu je etični moment absolutno in brez dvoma zelo prisoten, saj je prihajalo verjetno prav na tem nivoju do največ kratkih stikov med ustvarjalci in sprejemniki, kar je povzročilo obilico nerazumevanja javnosti in oblasti. To se je najbolj reprezentiralo v množici protestov in zgražanja v sredstvih javnega obveščanja ter ne nazadnje tudi v samih – večinoma prepovednih – ukrepih oblasti v začetku delovanja zasedbe. Recepcija se je kasneje seveda na vseh nivojih izboljševala, vendar tudi Republika Slovenija skupine Laibach finančno ni nikoli podprla, kljub temu da je skupina našo mlado državo, zlasti v njenih začetkih po osamosvojitvi, z mednarodnim delovanjem kar dobro promovirala

v svetu. Finančna podpora kot vsem dobro znana 'konkretnost mecenstva' pomeni ustvarjalcu na nek način najvišjo obliko državne podpore oziroma odobravanja ali soglasja z njegovim delovanjem. Tudi odzivnost javnosti se je drastično zmanjšala, kljub temu da so konstantne provokacije še vedno povzročale kar nekaj hude krvi.

Retrogarda torej ustreza vsem klasičnim definicijam o umetniških funkcijah, ki bi jih lahko vzela v obzir kaka ideološka oblast – čeprav je ni mogoče s temi funkcijami povsem zajeti. Za razliko od avantgarde retrogarda ne more obstajati brez in je tudi ni mogoče zavračati v imenu utrjenih estetskih norm in kanonov. Videti je, kot da retrogarda ni umetnost le na tak način, kot samo umetnost lahko postane ne-umetnost (Kreft, 1994: 169–170).

3.2.3. Modernizem in postmodernizem

Obdobje umetnostnega modernizma se je začelo nazivati na prehodu iz 19. v 20. stoletje (glej Tomc, 2002: 126), iztekati pa v sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, ko se je začela uveljavljati nova stilna formacija, imenovana postmodernizem. Pomembno je, da ločujemo pojma modernizem in postmodernizem od moderne in postmoderne kot oznake neke dobe. Moderna po splošnem prepričanju nekako traja že od razsvetljenstva, torej od 18. stoletja dalje, medtem ko se je modernizem kot umetniška smer pojavil šele konec 19. stoletja. Postmodernizem kot umetniška smer se začne z vzponom v zadnji četrtini 20. stoletja, skoraj sočasno z začetkom tako imenovane postmoderne dobe oziroma "postindustrijske družbe" (Bell v Jameson, 2001: 9), "pogosto imenovane tudi kot potrošniška družba, medijska družba, informacijska družba, družba visoke elektronike ali visoke tehnologije ipd." (Jameson, 2001: 9). Pojem postmoderna sicer dovoljuje mnogo interpretacij, "a na tem mestu bi ga razumeli kot temeljni dvom o možnosti zgodovinsko novega, ki ga skoraj

vsi avtorji povezujejo s postmoderno – za razliko od moderne, ki se orientira po novem” (Groys, 2002: 214).

Zanimivo je, da so estetski artefakti status umetnosti dobili šele v modernih skupnostih, ta status pa je veljal tudi za nazaj (Tomc, 2002: 122). In s tako imenovanim nastankom umetnosti, so se že v “zgodnji modernosti začele oblikovati razpoke med kulturo in umetnostjo, med vsakdanjim celovitim načinom življenja in estetsko ustvarjalnostjo, ki se je s časom še poglobljala, saj so estetski ustvarjalci lahko vzpostavljali meje umetnosti le v odnosu do svoje kulture” (Tomc, 2002: 126). Po Tatarkiewiczzu se umetnost 19. stoletja še podreja splošnemu okusu in konvencijam skupnosti, modernizem 20. stoletja pa skuša biti nov in šokanten. Obstoječi kulturi, ki vse, še zlasti pa umetnike, davi, se zoperstavlja. Nasprotuje se evropski tradiciji, Grkom, lepemu v umetnosti, racionalnosti in knjižnemu jeziku. Upor proti kulturi postane umetniški poklic (glej Tomc, 2002: 126). Umetnost mora učinkovito spremeniti vsakdanje življenje ljudi in revolucionirati človekovo mišljenje (glej Goldberg v Tomc, 2002: 126).

Modernizem se pojavlja na vseh področjih umetnosti. V osnovi je proti množični potrošnji, je intelektualističen, eliten, enkraten. Umetniško delo je bilo edinstveno, trenutno, kasneje naj bi namreč ne obstajalo kot del umetniške tradicije, ampak le kot del zgodovine umetnosti. Modernizem sestavlja več umetniških podtokov, najprodornejše pa so bile gotovo avantgarde. Te so namreč začele v umetnost uvajati nove norme, rušiti stare in se spuščati v radikalne spremembe temeljnih kanonov klasične umetnosti. S pojavom umetniških avantgard je dobil modernizem dodaten zagon. Avantgarde so namreč prestopile iz umetniške sfere v življenje oziroma v sfero neumetniškega življenja, saj so umetnost uveljavljale kot življenje in med njima brisale razliko. Zato se pojavljajo tudi na področju oblikovanja, uporabne umetnosti, propagande itd. (Matičič, 1994).

“Bistvo modernizma, kot ga vidim jaz, je v uporabi karakterističnih metod stroke, vendar ne z namenom, da jo spodkoplje, temveč, da jo utrdi na

področju njene kompetence...Modernistična samokritika je zrasla iz razsvetljenstva, vendar z njim ni identična. Razsvetljenje je kritiziralo od zunaj, kot razumemo kritiko na splošno, modernizem pa kritizira od znotraj, preko samih postopkov tega, kar kritizira...” (Greenberg v Matičič, 1994: 17).

Modernizem se kljub avantgardnim prijemom proti klasični umetnosti ves čas trudi, da bi bil priznan kot umetnost, za kar so se zavzemali že impresionisti, simbolisti in kubisti, a hkrati priznava samo tiste kriterije, ki jih kot umetnost narekuje sam sebi. V takšni socialni izkušnji boemske margine pa so modernisti seveda težko vztrajali. Uspešnejši ustvarjalci so se namreč hitro inkorporirali v popularno kulturo, ko so stopili na trg estetskega blaga in/ali postali slavilni umetniki, ko so se približali centrom politične moči (Tomc, 2002: 128). Na to slednje opozarja npr. Debeljak, ko piše, da so bili ti ustvarjalci večkrat gosti Bele hiše, in nadaljuje:

“S tega vidika je torej mogoče reči, da je modernizem, ki se je s svojo estetsko negativnostjo vselej upiral množični potrošnji in meščanskemu establišmentu, na paradoksalen način zavladal šele, ko so mu institucionalizacija, kulturna industrija in akademizem omrtvili želo kritične radikalnosti. Ali rečeno z besedami Hala Fosterja: ‘Modernizem je zmagal, njegova zmagaja pa je Pirova, saj se v ničemer ne razlikuje od poraza: modernizem je v celoti absorbiran’” (Debeljak v Tomc, 2002: 128).

Preko načinov izdelave in določenih kanonov umetniškega ustvarjanja bi lahko modernizem povezali tudi s skupino Laibach, vendar se zdi, da z modernizmom le ni prevladujoče zaznamovana. Laibach sicer uporablja nemalo modernističnih prijemov, vendar je uporaba le-teh tudi značilna poteza retro principa. Večina kritikov Laibacha uvršča v postmodernizem in menim, da je za to dovolj dokazov, ki prihajajo tako iz socialnega kakor umetniškega delovanja skupine.

Za obdobje po drugi svetovni vojni je značilna vse močnejša re-tradicionalizacija. Modernistični ustvarjalec ponovno dobi svojega mecena, le da so duhovnike in kasneje aristokrate zamenjali državni uradniki (Tomc, 2002: 128). Državno arbitriranje je postopno vodilo do interpretacije modernizma kot edine umetnosti, pripisovalo pa se ji je status vzvišene kulturne dejavnosti. Ideologi modernizma so kanone pretekle umetnosti s selektivno interpretacijo konstituirali tudi za nazaj. Izbrana 'umetnost' dobi status večne, nedotakljive, vzvišene dejavnosti. Ker se je izolirala od socialne skupnosti, je postala visoka umetnost omejena na znotrajestetsko izumljanje novih stilov v skupnosti umetnikov. To pa je vodilo do izčrpanja novih kombinacijskih možnosti.

“Nekoč se je razlikovala od konvencionalne umetnosti, zdaj pa mora biti drugačna od same sebe, nenehoma mora biti nova. Pri zmagoviti avantgardi so spremembe oblik nekaj stalnega, zgoditi se morajo skoraj vsako leto; spremembe oblik, programov, koncepcij, gesel, teorij, izrazov in pojmov so hitrejšje kot kdaj koli prej, čeprav ni več tako velikih idej, kot je bila zamisel kubizma ali nadrealizma” (Tatarkiewicz v Tomc, 2002: 129).

“Postmoderno eklektično kombiniranje preteklih stilov je v tem smislu logična posledica in kulminacija modernizma” (Tomc, 2002: 129). Vendar ne pomeni konca modernizma ali njegove premostitve, ampak nasprotno; njegovo nezmožnost. “V tem se postmodernizem razlikuje od modernizma, ki je bil usmerjen v preseganje starega, v transgresijo in prestopanje meja” (Groys, 2002: 214).

Postmodernizem je odgovor na slepo ulico modernističnega vztrajanja pri negaciji: njegov povratek k staremu ni obnova nekega 'vedno istega starega', ampak je to – če naj tako rečemo – 'novo staro'. To karakteristiko je moč detektirati zlasti na ravni samih postmodernističnih postopkov: gre za pastiche, obnavljanje in posnemanje starih vzorcev

ekspresivnosti, za nekakšno imitacijsko in mimikrijsko tehniko...”
(Debeljak, 1988: 183).

Postmodernizem začne pri dejstvu, da je “uspeh vsega estetskega levičarstva, skupaj z avantgardo kot njegovo protislovno izpolnitvijo, nekaj logičnega in zakonitega” (Kreft, 1994: 163). V umetniškem smislu začinja tam, kjer so vsa umetniška sredstva dovoljena in dostopna, kar je dejansko storila že avantgarda, zaradi izhodišča v neuspehu modernizma pa se mu odpira možnost, da bi mu bili na enak način dostopni tudi vsi cilji estetskega dejanja. Stil in normativne zahteve je avantgarda že dokončno ukinila, hkrati pa je realizirala različne lastne kriterije in strategije izbora sredstev. Postmodernizem se je osvobodil tudi teh kriterijev in strategij, zavrnil pragmatično ciljnost in osmišljevanje estetskega, odstopil od oznanjanja estetske resnice itd. Zato je moral zavreči tudi idejo o progresu estetske negacije kot neprestanem ustvarjanju nečesa novega, kritičnega, destruktivno progresivnejšega. S tem pa se vendarle ni odpovedal možnim revolucionarnim ali estetsko radikalnim pozam in postopkom, tako da je sprejel tudi številne avantgardne postopke, načine uveljavljanja, šifro in masko. A poslanstva ni več. Vse so zgolj in samo še taktike. Nihče več ne verjame, da umetnost prispeva k takšnemu ali drugačnemu družbenemu ali človeškemu napredku; če pa verjame, uporablja umetnost kot umetelnost prikrivanja oziroma prepričevanja, ne pa kot spretnost oznanjanja idej oziroma resnice (glej Kreft, 1994: 164).

“Ne le, da zgodovinskega progressa ni več, v resnici ga nikdar ni bilo. Postmodernizem ne prihaja po modernizmu kot nekaj novega in zato progresivnejšega ali reakcionarnejšega od njega, saj bi bil v tem primeru samo še en delček samega modernizma, ki se od njega ne bi dal ločiti in ki bi iz istih razlogov znova šel po enaki poti shizofrenega martirija. Postmoderni umetnik hoče izstopiti iz te igre neprestanega napredovanja in se vrača v umetniško opravilo – obrti, brez progresističnih pretenzij na svojih zastavah (Kreft, 1994: 164).

“Retrogarda, ki se pojavlja znotraj smeri – v Sloveniji s tem pojavom zlasti identificiramo skupine okrog ‘Neue slowenische Kunst’ – Laibach, Irwin, Scipio Nasice, Rdeči Pilot, Nova Kolektivnost –, je zelo zainteresirana za avantgardo kot nekaj, kar opuščamo, ne pa kot nekaj, kamor prihajamo” (Kreft, 1994: 164).

V nasprotju z modernizmom torej postmodernizem ni več progresivno gibanje s slo po stalnih spremembah, zarisanem cilju in zavračanju preteklosti, temveč vse te vrednote spreminja v brezciljno iskanje forme. Tudi ni neposredna družbena kritika, kot je bil modernizem, saj kritizira bolj umetnost. Črpa in dela namreč iz zakladnice umetnosti, vse elemente jemlje enako, vse je enakovredno, umetnostna izročila postanejo njegova izrazna sredstva, možnosti izražanja pa so pravzaprav neskončne. Sodobne rekonstruktivne in remake tehnike omogočajo umetniku drugačen pristop k umetnini in njenemu nastajanju. Aleš Debeljak je podal nekaj poglobitnih možnosti za nastajanje umetniških del v postmodernizmu: protislovje, permutacije, diskontinuiteta, načelo slepe sreče, eksces, kratek stik, citat, mimikrija, remake, preslikavanje, naslikavanje, eklekticizem itd. (glej Debeljak v Matičič, 1994: 19). Novo umetniško delo dobi s tehniko rekonstrukcije dva učinka: prvi predstavlja učinek na ravni same rekonstrukcije že obstoječega dela, saj ta že vsebuje neke estetske vrednote, ter drugi učinek, ki deluje na ravni razumevanja postmoderne družbe in je prisoten v novem delu kot celoti. Postmodernistična dela so tudi mnogo manj šokantna, kot je npr. avantgardni modernizem, zato postaja umetnost bolj udomačena, predvidljiva ter tudi komercialno zanimivejša. Postmodernizem bi raje kot smer opisal kot ravnanje, saj umetnost postmodernizma v svoje delovanje v veliki meri implicira že obstoječa dela z nekim določenim načinom. Kljub uporabi postmodernističnih tehnik, načinov in pricipov so ta dela še vedno izvorna in celovita, integralna v svojem nastanku (Matičič, 1994: 18).

“Menim pa, da se da skleniti, da je v postmoderni umetnosti resnično umrla težnja po vzbujanju moralnega entuziazma in po izpolnjevanju družbenega

poslanstva, torej tisto, kar je bilo za umetnike usodno breme že kakih dvesto let” (Kreft, 1994: 183).

V Sloveniji predstavlja postmodernizem skorajda načrtno uvedeno in do neke mere celo skonstruirano smer. Ta naj bi postala pravočasni refleks zoper tradicionalno zaostajanje v kulturnih trendih v tistem času, ko je bilo zaostajanje temeljna karakteristika jugoslovanskega in slovenskega družbenega prostora. V svetovnih okvirih opisujejo postmodernizem z ustvarjanjem novih in privlačnih blagovnih znamk tudi kot managersko-trgovski refleks proti slabi prodaji predhodnih umetniških artiklov. V slovenskem prostoru, kjer o dobrem poslu v kulturi praktično sploh ni govora, pa je nastajal kot kulturno-nacionalni kompleks proti kompleksu nižje ali vsaj za dogodki v svetu zaostajajoče vrednosti (Kreft, 1994: 170).

4. Laibach o Laibachu

V iskanju odgovorov na uvodoma zastavljena vprašanja so me zanimala predvsem stališča zasedbe Laibach. Ob vseh možnih interpretacijah in teoretskih razpravah, ki so se razvile okoli benda, se zdi, da je skupina sama konec koncev edini pravi naslov, na katerem lahko najdemo res relevantne odgovore. Vendar je bilo to težje, kot se je sprva zdelo. Zaradi dolgotrajnih in temeljitih priprav na izdajo nove plošče WAT in obilice dela z organizacijo svetovne turneje je bilo usklajevanje terminov praktično nemogoče. Ko sem se končno le uspel dobiti z Ivanom Novakom, ki je očitno njihov prvi govornik in ne s celotno zasedbo, pa bi iz dolgotrajnega in izčrpnega pogovora lahko povlekel predvsem naslednjo rdečo nit. Laibach sestavlja skupina ljudi, ki je zelo predana svojemu delu in pač počne tisto, kar je z njihovega vidika najbolj zanimivo in najbolj prav. Vse, kar se potem spleta okoli njihovega dela in pojavnosti, je v resnici precej bolj pompozno, kot to doživljajo omenjeni umetniki.

Člani skupine Laibach pravijo, da se že od samega začetka niso hoteli formirati zgolj kot rock ali samozadovoljujoč art bend, pač pa so svoj projekt zastavili precej bolj kompleksno. Kljub temu da se jim zdi glasba zelo močna, emotivna in abstraktna forma, so vedno želeli biti več kot samo glasbeniki. Pravzaprav jih to, da bi bili samo glasbeniki, sploh ni zanimalo. Laibach je hotel postati kompleksen sistem, znotraj katerega je bila za ustvarjanje pomembna časovna, socialna, politična in zgodovinska relevantnost, ob tem pa si je želel biti tudi formalno zanimiv, predvsem kar se tiče eksperimentiranja in iskanja novih form ter destabilizacije že obstoječih pravil oziroma definicij. Zaradi velike predanosti skupini so bili pripravljene sprejeti tudi vse posledice reakcij, ki so bile na nek način pričakovane. Vedeli so namreč, da bodo provocirali, provokaciji pa običajno sledi reakcija. Kako jih definirajo drugi, pa skupine ni nikoli niti najmanj zanimalo. Pa so bili mladeniči v zgodnjih dvajsetih letih

pripravljeni za svojo stvar tudi na zaporno kazen in ali so vedeli, da takratni sistem le ni bil tako brutalen? Novak priznava, da neposredne izkušnje z drugimi totalitarnimi sistemi niso imeli, se jim je pa zdelo, da je naš politični sistem vseeno precej milejši, kot sta bila denimo ruski ali romunski totalitarizem. Pravzaprav so imeli vseskozi občutek, da živijo v dokaj svobodnem sistemu, ki mu sicer vladajo neke rigidne politične floskule in ki mora vsake toliko časa malce pokazati svoje mišice, a v svoji diktaturi le ni tako brutalen in krvav. To so konec koncev potrjevali tudi tujci, ki so bili nad obliko socializma, ki smo ga imeli tedaj v Jugoslaviji, praviloma navdušeni. In, ne nazadnje, konec sedemdesetih in v začetku osemdesetih let je bila v Jugoslaviji razvita precej močna subkultura, ki jo je oblast na nek način tolerirala. Sicer so vsake toliko časa koga ali kaj prepovedali, kaj hujšega pa se ni dogajalo. Pred Laibachom so že obstajali Buldožerji, ki so bili za tiste čase precej ekstremen bend, tudi punk je bil v vzponu in lahko bi rekli, da so bili tisti časi že sami po sebi precej radikalni. Laibachovci so se odločili, da bodo tvegali in šli pač še malo dlje. Reakcije, ki so jih ob svojem početju vzbujali po celi Jugoslaviji, niso omajale njihovega fanatizma in pripadnosti, saj se jim je zdelo, da delajo pravo, smiselno in pomembno stvar, ki jo je na vsak način treba nadaljevati. Sami sebi so se zdeli v tistem času seveda blazno pomembni in, kot pravi Novak, so na nek način očitno tudi bili, pač glede na reakcije, ki jim jih je uspelo vzbujati povsod v državi. Tako menijo še danes, le da imajo za seboj že precej več izkušenj.

Besede, kot so cenzura, prepoved javnega nastopanja in prepoved uporabe imena, zvenijo dokaj grozljivo, zato me je zanimalo, kakšnih oblik neposrednega političnega pritiska so bili člani skupine deležni. Presenetljivo, kakšnega večjega pritiska pravzaprav sploh ni bilo. Novak meni, da so jih takrat sicer nadzirali, vendar pa naj bi že prevladovala logika maksimalne tolerance sistema, po kateri ni bilo treba ravno nad vsakogar kar s pendrekom. Kljub temu da so člani skupine v tistem času hodili okrog v zelo vpadljivih uniformah, okrašeni s križi in nekaterimi drugimi, prav tako vpadljivimi simboli. Vsake toliko časa se je sicer zgodilo, da jih je kak lokalni miličnik

odpeljal na postajo milice, kjer je padla tudi kakšna batina – to se je dogajalo predvsem v obdobju, ko o Laibachu še ni bilo kaj dosti znanega –, vendar se ni nikoli zgodilo nič hujšega. Razen neposredno po televizijskem intervjuju v oddaji TV Tednik junija 1983, v kateri je Jure Pengov po mnenju Ivana Novaka ljudi dobesedno pozval k linču. Takrat so se zaradi pritiska za nekaj časa umaknili v samostan Pleterje, ki je bil v tistih časih znano pribežališče raznih preganjanih umetnikov in intelektualcev. Tam so preživeli nekaj časa in počakali, da so se strasti nekoliko umirile. Še najslabše so jo tisti čas odnesli njihovi starši, ki niso razumeli, za kaj točno gre, so pa seveda podpirali svoje otroke. Takrat so bili deležni šikaniranja sosedov in sodelavcev, češ “kaj za vruga se pa gre ta vaš mulc?”, ali obiska miličnikov, ki so iskali sina, itd. Z uspehi, ki so sledili, pa so kasneje na svoje otroke seveda postali ponosni. Po že omenjenem televizijskem intervjuju je sledila tudi uradna prepoved uporabe imena ipd. Vendar pa se je v tem času razvilo toliko polemik in okroglih miz, da skupina Laibach nikakor ni bila ustavljena. Takrat se je o skupini govorilo več kot kadarkoli kasneje. Skupina Laibach je fascinirala precej ljudi, med katerimi so bili tudi ustvarjalci in umetniki z različnih področij, tako Dragan Živadinov na gledališkem ali skupina Irwin na slikarskem področju. Leta 1984 je prišlo do združitve teh različnih medijev v skupno celoto z imenom Neue slowenische Kunst. Laibachovska sila je tako prešla v različne medije in bila kljub prepovedi nastopanja skupine multiplicirana na vseh koncih in krajih. Različne akcije so si kar sledile, vse pa so vsebovale značilen, filozofsko poglobljen laibachovski diskurz. Kot zanimiv primer lahko navedem predstavo Krst pod Triglavom v režiji Dragana Živadinova, v kateri so se člani Laibacha pojavili na velikem odru Cankarjevega doma, državnega kulturnega hrama, čeprav so bili takrat uradno prepovedani.

Zaradi svoje pojavnosti in delovanja oziroma medijskega nastopanja je bila že od nekdaj izredno fascinantna njihova homogenost. Občutek, da se je našla skupina ljudi, ki tako močno živi in diha za eno stvar, je lahko na nek način prav srhljiv. Laibach in vse, kar jih obdaja, navzven že vseskozi deluje kot

izredno resna, homogena in svoji umetnosti do konca predana celota, kar pa, kot priznavajo zgolj v pogovorih znanstvene narave, nikakor ni res. Ta združba je v resnici precej anarhična, saj so si tudi v tem kontekstu vedno puščali proste roke. Predvsem pa je v celotnem Laibachovem in NSK opusu izredno pomembna komponenta humor. Kot pravi Novak, si v svoje delo že od nekdaj prizadevajo vključiti tisti 'nekaj', ki je na eni strani smrtno resen, se pravi, da vsebuje tragično dimenzijo, hkrati pa je začinjen z veliko mero humorja. Takšen izdelek se potem lahko interpretira na vse mogoče načine, ima nujno potrebno kompleksnost in globino, kar si je skupina kot temeljno vodilo zastavila že na samem začetku, poleg tega pa se okoli njega spletajo številna razumevanja, zgodbe in pogledi. Pri tem so vseskozi vztrajali in na tak način tudi razvijali tako imenovano retro-avantgardo, ki je danes znotraj zgodovine umetnosti čisto realen termin, v čemer vidijo enega svojih največjih uspehov.

Leta 1991 je nekdanja SFRJ razpadla na več samostojnih in neodvisnih držav. Laibach je takrat snemal gradivo za ploščo Kapital in bil ob izbruhu vojaškega konflikta prav tako šokiran kot verjetno vsi ostali državljani. Sistem je razpadel, za kratek čas je zavladal kaos. Kaj storiti sedaj?! Prijatelji in sodelavci so jih intenzivno vabili v tujino, kjer naj bi bili na varnem. Vendar domovine niso želeli zapustiti, še več, takoj so začeli z akcijami in plakatiranjem po Ljubljani, nakar so se kmalu distancirali in poskušali dogajanje opazovati ter ga komentirati, kar je bila tudi sicer redna praksa skupine Laibach. Ugibanja, ali bo skupina lahko preživela v demokraciji, pač glede na to, da so jih prenekateri doživljali kot skupino, ki se ukvarja s totalitarizmom in ki bi torej lahko obstajala zgolj v takšnem sistemu, saj iz njega črpa, so že takrat (in jih še vedno) označevali kot naivna. Demokracijo so tako ali tako definirali zgolj kot "vljudnostni izraz za razviti totalitarizem". Odgovor na vprašanje odnosa skupine Laibach do demokracije in totalitarizma sem sicer že ponudil v poglavju 2.5., morda lahko dodam le še naslednjo Novakovo misel: "S tem, ko ti demokratičen sistem zapove svobodo, si vključen v velik sistem, ki ti sicer daje občutek, da si svoboden, kar pa v resnici nisi." Poleg tega pa totalitarni

niso samo politični sistemi, pač pa “so totalitarni vsi odnosi, ki so kodirani, vsako mišljenje, ki sebe smatra za definitivno, najbolj totalitaren pa je v končni fazi lasten okus, ki te obremenjuje” (Novak v Matičič, 1994: 26).

Leta 1997 so člani skupine Laibach izpeljali še en pomemben nastop, verjetno enega najpomembnejših in najbolj provokativnih v celotni karieri skupine Laibach na domačih tleh, veliki koncert ob otvoritvi Evropskega meseca kulture v Ljubljani. Prireditev je obiskalo več predsednikov držav in pomembnih diplomatov, prav tako cerkveni dostojanstveniki. Laibachovci so nastopili skupaj s Slovenskim filharmoničnim orkestrom in mešanim pevskim zborom, repertoar skladb pa je obsegal zgodnja dela skupine, za katera je značilna težka industrijska glasba. Sledile so kontroverzne reakcije in kritike – nastop je npr. protestno zapustil novi ljubljanski nadškof Franc Rode –, zaradi česar je kasneje orkester Slovenske filharmonije prekinil možnosti za vsa nadaljnja sodelovanja. Kaj se je pravzaprav zgodilo? Novak pravi, da so povabilo za ta nastop z veseljem sprejeli, z veseljem predvsem zato, ker so jih vedno zanimali različni konteksti. S tem povabilom jih je država na nek način dokončno priznala tudi kot državne umetnike, čeprav jih finančno ni niti prej niti nikoli kasneje podprla. Laibachovci so sicer definicijo državnih umetnikov sprejeli že davno pred tem, ko je prišlo do ustanovitve države NSK. Člani skupine Laibach po tisti najbolj klasični definiciji torej so državni umetniki, vendar izključno in samo države NSK. Ker se je zdelo, da bo nastop nekaj posebnega, so si zaželeli tudi sodelovanja s filharmonijo, vendar niso hoteli storiti tega, kar se je na nek način od njih najbolj pričakovalo. Zaradi obiska visokih, tudi tujih predstavnikov oblasti in elitnosti dogodka so verjetno vsi pričakovali melodične, orkestralne izvedbe največjih uspešnic skupine. Vendar so se Laibachovci še enkrat v svoji karieri odločili za bolj radikalno potezo, v tem primeru za svoja zgodnja, težko industrijska dela. Poleg tega so hoteli občinstvo postaviti v čisto svoj kontekst, postalo naj bi del dogodka in sprejelo naj bi njihovo igro. Z zornega kota Laibach se je to kasneje tudi zgodilo. Oblastniki so se konec koncev na nek način dejansko priklonili skupini

Laibach in državi NSK. V Gallusovi dvorani ni bilo niti slovenske zastave, pač pa je bila tam samo laibachovska ikonografija. Tuji oblastniki so postali del Laibachovega sistema. Novak pravi, da je bil za nekoga, ki zna brati simboliko in tovrstne kontekste, to zelo zabaven dogodek. Kakšnih resnih političnih pritiskov pa Laibachovci tudi po tem nastopu niso čutili. Odhod Rodeta s prireditve se jim zdi predvsem njegov problem, menijo le, da bi se lahko kot pomembna javna figura obnašal malce bolj odgovorno in bi lahko vztrajal do konca, podobno, kot je storil tudi takratni predsednik države Milan Kučan. Nikakor pa se ni mogel izgovarjati zgolj na to, da skupine pač ne pozna. Bolj nenavadno se jim zdi to, da od ministrstva za kulturo še vedno ne morejo dobiti finančne podpore za svoje projekte, kljub temu da gre praviloma za dovršene, odmevne in dobro obiskane nastope oziroma predstave. Če se obregnemo samo ob najaktualnejšo stvar, koncertno dejavnost, ki bo spremljala izid zadnje velike plošče WAT, bo skupina Laibach do konca novembra odigrala 30 koncertov samo v Evropi. Nato sledi še serija nastopov po Severni Ameriki in spomladi naslednje leto še turneja po vzhodni Evropi in Aziji.

Od izida zadnje plošče Jesus Christ Superstar je minilo sedem let. WAT, ki izide 8. septembra, bo torej prekinil zelo dolg, za Laibach povsem netipičen albumski mrk, zlasti še glede na njihovo hiperustvarjalnost v prejšnjih letih. Produktivnost benda je tako drastično upadla, da so se začela pojavljati mnenja in špekulacije, češ da je rok trajanja skupine Laibach očitno že potekel oziroma da se izteka. Novak priznava, da so po koncertu v Cankarjevem domu razmišljali tudi o koncu kariere, saj se jim je zdelo, da so naredili vse, kar so lahko. Poleg tega so bili naveličani turnej; kot primer je posebej izpostavil zadnjo ameriško turnejo, na kateri so večino časa preždeli v avtobusu in igrali tarok. Nič jih ni zanimalo, vse so že videli, Amerika jih je neskončno dolgočasila. Bili so utrujeni in izčrpani. Vendar so se po daljšem premoru ponovno zbrali in ugotovili, da nikakor še niso rekli zadnje besede. Rok trajanja torej še ni potekel, kar dokazujejo s svojimi zadnjimi aktivnostmi, torej

s prihajajočo ploščo in novo svetovno turnejo. Ter ne nazadnje z novim škandalom, ki nekako indikira na to, da je Laibach res povsem pri sebi.

In koncept nove plošče? Pred nastankom nove plošče mora skupino Laibach nujno zagrabiti neka tema, ki predstavlja okvir plošče, navezovati pa se mora tudi na že narejene stvari. Hkrati so tudi pričakovanja poslušalcev vedno velika, kar za bend predstavlja svojevrsten pritisk, zato se snemanja lotevajo precej resno in drzno. Kljub temu da o svojem delu člani skupine praviloma ne govorijo vnaprej, mi je uspelo izvedeti, da se na zadnjem albumu ukvarjajo z zadnjimi totalitarnimi mehanizmi, z Laibachom samim in časom. Čas je vsekakor dimenzija, ki si zasluži posebno obdelavo, meni Novak. Zanimiv podatek je tudi ta, da so pesmi na plošči WAT stare tudi do pet let in bi torej lahko že davno izšle, vendar so veliko časa izgubili s tehničnimi podrobnostmi in studijskim delom. Tehnologija je medtem že toliko napredovala, da so lahko ploščo dokončali kar na domačih računalnikih. Drugi vzrok zavlačevanja pri izdaji plošče pa je natančno načrtovanje izida in promoviranja plošče, kar je zelo kompleksno opravilo, posebej če delaš globalno. Album je bil povsem nared že februarja, izšel pa bo, kot že rečeno, 8. septembra. Uspešno lansiranje izdelka na trg je pravzaprav svojevrstna umetnost znotraj glasbene industrije, meni Novak, pri tem pa ima verjetno kar precej izkušenj tudi kot zunanji sodelavec založbe Nika.

Ker ni nič večno razen večnosti same, bi lahko bilo relevantno tudi vprašanje, ali bosta Laibach in NSK poskrbela za menjavo rodov, ko bo za to napočil čas. Ali se že kali podmladek? Novak pravi, da bo skupina Laibach obstajala dokler pač bo. Ko neki stvari posvetiš toliko časa, kot so ga oni posvetili bendu, postane to zelo velik del tebe. Vsekakor pa se ne vidijo na turnejah kot uveli starci, ki nimajo več kaj povedati. Morda bodo nekoč nadaljevali z ustvarjanjem glasbe za gledališče ali film.

Kar se tiče vzgajanja podmladka, se to tako ali tako konstantno dogaja, saj so inspirirali že mnogo ljudi, ki so kasneje stopili na svojo pot. Na primer Rammstein. Po svetu obstaja veliko ljudi, tudi v okviru NSK, ki ustvarjajo

svoje projekte. Nekateri bolj duhovito, drugi manj. Prepričan je, da tudi v Sloveniji precej ljudi dela z laibachovskim načinom razmišljanja, le da nekateri to jasno priznavajo, drugi pa ne. V Siddharti, točneje v njihovem kolektivu, drži in načinu dela denimo, vidi kar precej laibachovskih nastavkov, kljub temu da jih sicer ne navajajo kot referenco.

Kot je torej moč prebrati ali začutiti, je realnost znotraj skupine precej drugačna kot njihova medijska podoba. To je seveda po svoje normalno, saj so konec koncev del tako imenovanega showbusinessa, kjer vsak na svoj način vzbuja pozornost in provocira občinstvo. Nekateri bolj, drugi manj okusno. Laibachovci v svoji atipični pozi vztrajajo tako trdno, da imajo ljudje že od samega začetka težave pri razločevanju oziroma prepoznavanju dejstva, da je skupina Laibach zgolj ali pa predvsem del medijske realnosti oziroma, da Laibach najboljše poznajo preko medijskega izkustva. Treba pa je poudariti, da ima Laibach do medijev zelo skrben pristop, izkorišča jih za svoj namen, so predmet oziroma eno od sredstev njegove manipulacije in kot taki o skupini nikakor ne morejo kazati realne slike.

5. Teoretik o lastnem, neteoretičnem izkustvu Laibacha

Lev Kreft se je v svojih študijah med drugim posvečal tudi skupini Laibach oziroma Laibachkunst. Teoretsko jih je obdeloval v svojih študijah, referatih in esejih ter ponujal možno razlago predmeta, o katerem se je predvsem v sredini osemdesetih tako vneto diskutiralo. Ker sem se z njegovimi teoretskimi vidiki oziroma dognanji kar dobro seznanil in jih v precejšnji meri uporabil tudi v svoji diplomski nalogi, me je zanimalo še, kako je skupino Laibach – ostali segmenti NSK me niso toliko zanimali – doživljal na bolj osebnem nivoju in kaj so zanj takrat predstavljali.

V pogovoru mi je povedal, da je Laibach poslušal in gledal predvsem na ozadju boja za rock kulturo, punk gibanja, historične avantgarde in novih družbenih gibanj. “Boj za rock kulturo je del moje mladosti,” pravi Kreft, “verjetno pa se je začel še prej in je pomenil boj za svobodo uživanja in izražanja; povezan je s celo zgodovino preganjanj, prepovedi in marginalizacij, torej tudi z bojem za urbani prostor.” Laibach je bil zanj nadaljevanje tega boja, v katerem nasprotnik ni bil samo režim s svojim sledniškim kultom mladosti, ampak tudi konservativna, predvsem katoliška kultura in etablišana nacionalna visoka kultura.

Punk gibanje je bilo ozadje, na katerem se je dalo Laibach hitro dojeti, čeprav ni bil isto, meni Kreft. Tudi čisto konkretno, v simboliki, zvoku, nastopanju in aluzijah na totalitarizem.

Historična avantgarda, nadalje razlaga Kreft, je bila v začetku osemdesetih relativno neobdelano obdobje v slovenski umetnostni zgodovini in skupina estetikov, ki ji je takrat pripadal – vanjo sodijo še Aleš Erjavec, Janez Strehovec, Janez Vrečko, Peter Krečič in drugi –, se je s historično avantgardo ukvarjala zato, ker je še vedno predstavljala izziv vladajoči estetiki, “klofuto družbenemu okusu, kot bi rekel Majakovski”. “Laibach se je dalo gledati in poslušati tudi iz te zgodovinske linije, poleg tega pa so bili sodelavci in sodelavke Laibachkunsta in NSK praviloma prisotni na predavanjih in drugih

oblikah, kjer smo govorili o avantgardi, in so jo očitno študirali. Čeprav bolj opazno gledališčniki in likovniki,” pravi Kreft.

Nova družbena gibanja so takrat predstavljala nekakšno paradigmo postmoderne socialnosti in nove prihodnosti še enkrat prenovljene nove levice, in to z novo generacijo gibanj, ki so se že povsem odmaknila od razrednih predsodkov stare levice in ne le od njenih oblastnih popadkov. Zakaj bi se vsa vprašanja morala prevesti v jezik razrednega spopada, da bi bila progresivna, se je spraševal Kreft. “Tudi vprašanja, povezana z glasbo, obnašanjem, držo in vsem drugim, kar je lahko pomenil tudi Laibach, so sama po sebi nekaj, kar si zasluži avtonomno gibanjskost, in Laibach sem razumel tudi kot del novega umetniškega gibanja, ki sodi k tem novim družbenim gibanjem,” je povedal.

Pravi tudi, da mu je Laibach prišel prav ne le kot predmet teoretske obravnave ampak predvsem kot doživljanje takratnega časa kot živega časa, ki prinaša nekaj novega, drugačnega, kot znak za to novost in drugačnost, za novo samozavest.

Zanimalo me je tudi, kako gleda na Laibach danes. Se mu zdi, da sta Laibach in NSK umetniški in/ali politični pojav? Gre preprosto za rock skupino ali umetniško retro- oz. avantgardo, morda celo politično skupino? Odgovoril je, da med umetnostjo in političnostjo ne ločuje na ta način in da je zanj vprašanje, ki postavlja obe strani v lastni krog in lastno avtonomijo, napačno zastavljeno. “Laibach je napačnost take zastavitve dejansko izigraval in postavljajal na laž,” pravi. “Političnost je povsod, v vsaki gesti, v vsakem tonu, v vsakem ritmu, v vsaki finesi oblačenja, v vsaki reprezentaciji – in prav tako je lahko v vsem tem tudi politični spopad. Kvaliteta Laibacha, v odnosu do punkerjev, ki so še tarnali nad politiko, je bila v sprejemanju politike kot povsem običajne sestavine vsega, kar koli pač že počneš. Gre torej za vse skupaj, vendar le zato, ker gre prvenstveno za umetniški pojav,” je odločen in doda, da bi torej še zdaj vztrajal pri tem, da je Laibach, če govorimo o glasbenem spektaklu, predvsem koncert, dogodek, in odtod sledi vse drugo. “Pred vsemi interpretacijami je, da moraš iti na koncert in se prepustiti spektaklu,” zaključuje.

Nekateri v Laibachu in NSK vidijo fenomen. Kreft meni, da je Laibach fenomen predvsem zato, ker je prekinil s pozicijo, ki ji rečemo mladinska subkultura.

“Prvič, prekinil je z njeno generacijsko mladinskostjo, ki je vso svojo političnost zastavila zgolj kot pravico vsakokratne generacije, da se zabava in izraža po svoje – Laibach je postavil univerzalni, nadgeneracijski horizont. Drugič, prekinil je s kulturniško držo, češ, mi se gremo samo glasbo in zabavo, nič drugega nam ni mar – Laibach je tudi tu postavil univerzalni, vseobsegajoči domet, ničemur, niti politiki, se ni odpovedal. Tretjič, prepovedal si je kakršen koli ‘sub’, nastopal je kot vidni ‘super’, kot vrhunskost, ki se svoje vrhunskosti zaveda. V odnosu do njega je bila slovenska literatura, tudi tista pri Novi reviji, generacijska subkultura, Laibach pa je bil zakon.”

Eno pomembnejših vprašanj se mi zdi, kam bi lahko umestili Laibach danes, po 23 letih njihovega obstoja. Kaj Laibach in NSK sploh še predstavljata oziroma pomenita danes? Kreft pravi, da bi danes Laibach umestil tja, kamor ga je umestil že v odgovoru na prvo vprašanje in meni, da tako kot v vsakem muzeju tudi tu nekaj ostaja. “Po eni plati ostaja pripoved, kako je bilo in ne bi moglo biti brez Laibacha, po drugi plati pa artefakti in dokumenti umetniške dejavnosti. Ostaja celo nekaj štiklcov, ki bodo vedno dobri za poslušanje!”

Eno ključnih vprašanj, ki so me zanimala v diplomski nalogi, je, ali je sprememba političnega sistema iz totalitarne SFRJ v demokratično Republiko Slovenijo kakorkoli vplivala na ustvarjalni proces umetnikov znotraj NSK, na konzumente njihovih del in na sam potek ter razvoj njihove kariere.

“Demokracija je gluha in slepa,” pravi Kreft in to naj bi bila tudi njena kvaliteta. “Nič umetniškega je ne more vreči iz tira.” To seveda pomeni, da se je tudi za Laibach leta 1990 končala neka kariera. In kar je skupina poslej, ni več isto, je mnenja Kreft in ugotavlja, da jih je poleg tega presekala tudi slovenski sindrom – postali so tako vidni in popularni, da so se jim mnogi

začeli odrekati. “Vsekakor pa v demokraciji Laibach ne more več biti, kot ste rekli, fenomen. Nič fenomenalnega ni za kulturo v demokraciji. Za zdaj!” odgovori konkretno.

In še, ali je delovanje skupine Laibach lahko postavljeno izven časa in prostora, je osvobojeno teh spon? “Laibach bo preživel svoj čas in prostor, kar je po mojem možno ugotoviti že zdaj,” meni Kreft in opozori, da sta čas in prostor, v katerih je nastal, že povsem minula, sta skorajda pozabljena. “Laibach pa ostaja, pač to, kar je v spominu takim fenomenom odmerjeno – umetniško kulturni proizvajalec, ki je podpisal številna dela, od katerih jih bo nekaj preživelo spremembe okusa.”

6. Sklep

Med nastajanjem moje diplomske naloge je prihajalo do nekaterih dogodkov, ki so stalno spreminjali tok raziskave oziroma celo nekatere njene temeljne predpostavke. Če se je vse skupaj začelo z ugibanjem, da je glede na dokaj dolgo neaktivnost čas skupine Laibach očitno minil oziroma vsaj zanesljivo mineva, in nadaljevalo z ugotavljanjem, da so bila njihova devetdeseta leta brez dvoma precej manj plodna in aktivna kot osemdeseta, so se nekatera vprašanja oziroma hipoteze porajale kar same od sebe. Videti je bilo, da skupina Laibach spremembe družbeno-političnega sistema kljub vsemu ni prenesla tako dobro, kot so to zatrjevali njeni člani, čeprav plošč Kapital, Nato in Jesus Christ Superstar ter nekaterih pomembnih dogodkov (turneje) in eminentnih nastopov nikakor ne smemo podcenjevati. Gre namreč za izjemna dela. A glede na produktivnost, ki smo ji bili priča v železnih osemdesetih, se je zdelo, da skupini zmanjkuje sape in zagona. Kje iskati razloge za to? Gre za klasičen primer minljivosti, staranja in naveličanosti, kar bi bil glede na očiten fanatizem in pripadnost skupini v začetnih letih precej žalosten konec. Ali vendarle lahko potegnemo kakšne vzporednice z družbenimi in političnimi spremembami, kar so že člani skupine Laibach tako radi počeli in ugotovimo, da so bili dejansko vzpostavljeni kot produkt nekega časa in prostora, brez katerega pač ne morejo (pre)živeti. Bi lahko bil Laibach še en dokaz za tezo, da vsa velika dela (lahko) nastanejo (le) kot posledica boja proti nečemu ali za nekaj?! Torej pod pritiskom?

Nato pa se je situacija povsem spremenila. Dobili smo dokončno potrditev, da zasedba pripravlja novo ploščo, ki bo definitivno izšla septembra letos. Sledila bo nova, obsežna svetovna turneja po Evropi, Ameriki in Aziji. Kar naenkrat se je obdobje po letu 1998 zazdelo kot malo daljši in ne nazadnje logičen odmor skupine, ki neprekinjeno deluje že več kot dvajset let, a kljub vsemu ne želi pasti v pop 'štancanje' novih plošč, ampak si pred vsako izdajo vzame dovolj časa za stvaritev celovitega, konceptualno in tudi tehnično dovršenega

dela. Laibach namreč zavrača tudi znana pravila glasbene industrije oziroma si jih prikraja po svoje. Laibachovci so postali živahni kot že dolgo ne! In to po najbolj osnovnih pravilih glasbene industrije. Izšel je nov single, izšel je nov spot, izšla je nova plošča, pripravljena je obsežna turneja. Muzika? Laibachovci ostajajo zvesti samim sebi, nekaterim se zdijo močnejši kot kdajkoli prej. Ali kot je zapisal Marko Milosavljević v recenziji njihove nove plošče: “Ena najboljših (in najbolj konsistentnih) plošč Laibacha” (Vikend, september 2003: 16). Tudi odziv domače javnosti je očiten. Sicer je sama izdaja plošče nekoliko v senci velikega koncerta skupine Siddharta, vendar je Laibach zanesljivo povzročitelj šandala poletja v zvezi z dogodki v cerkvi sv. Neže na Kumu po predpremierni predstavitvi plošče WAT. Skupina se je torej povsem vrnila na sceno in ne moremo jim očitati, da bi bili ‘stari prdci’, ki se brez veze silijo. Njihov čas nikakor še ni minil. Trenutno je najbolj zanimivo vprašanje kakšna je pravzaprav razlika v življenju, delovanju in dojemanju skupine Laibach v prejšnjem in sedanjem družbeno-političnem sistemu oz. če razlika sploh obstaja? Se je z zornega kota skupine Laibach sploh kaj spremenilo?

In odgovor... Pravzaprav ne veliko, a hkrati precej. Enostranskega odgovora spet ni mogoče (ali pa ne znam) podati. Ustvarjalno polje skupine Laibach je v precejšnji meri nedotaknjeno. Očitke, da naj bi jim zaradi ukvarjanja s totalitarizmom po padcu vzhodnoevropskih utopij zmanjkalo inspiracije, zavračajo kot zelo naivne, češ da se v resnici ni nič bistveno spremenilo. Delovanje družbe že dolgo ni kaj dosti drugačno. Se je pa verjetno nekoliko spremenila interpretacija oziroma pomen njihovega dela. Danes se zdijo ljudjem vseeno precej manj grozljivi in potencialno manj nevarni kakor v prvi polovici osemdesetih. K takšnemu zaznavanju verjetno nekaj prispevajo tudi družbene spremembe. Kot pravi Kreft, je demokracija slepa in gluha, nič umetniškega je ne more vreči iz tira. Po Kreftovem mnenju to pomeni, da se je za Laibach z menjavo režima končala ena kariera in začela druga. In če strnemo: kar je poslej, ni več isto. Niti fenomen. Sprememba družbeno-političnega sistema jih je iz fenomena pač degradirala v zgolj še enega

umetniško-kulturnega proizvajalca, saj za zdaj – kot pravi Kreft in menim, da se z njim lahko povsem strinjamo, za kulturo v demokraciji ni nič fenomenalno. Laibachovci so, čeprav se niso kaj dosti spremenili, postali tudi precej manj posebni kot so bili nekoč. Ne nazadnje se je v devetdesetih letih na televizijah pojavilo cel kup bolj šokantnih, radikalnih oziroma ekstremističnih skupin, denimo Marilyn Manson. Vendar članov skupine to niti najmanj ne moti, saj se s takšnim označevanjem pravzaprav nikoli niso ukvarjali. Etikete so se namreč lepile same od sebe, člani zasedbe so zgolj neomajano stopali po svoji poti in počeli stvari, ki so se jim zdele najbolj prav. Hkrati pa so pazili, da so bili vedno dovolj vlažni, tako da so se etikete lahko nalepile nanje. S pravšnjo mero misticizma, provokacije in cinizma jim je konec koncev vedno uspelo razburiti duhove. Laibach namreč že od samega začetka želi tvoriti nek kompleksen sistem, znotraj katerega je za ustvarjanje pomembna časovna, socialna, politična in zgodovinska relevantnost, ob tem pa si želi biti tudi formalno zanimiv, predvsem kar se tiče eksperimentiranja in iskanja novih form ter destabilizacije že obstoječih pravil oziroma definicij. Mladi britanski sociolog Alexei Monroe v nedavno izdani knjigi Pluralni monolit o Laibachu in gibanju Neue slowenische Kunst pravi, da “Laibach kombinira številne pluralne, navidez nezdržljive, nasprotujoče si vire, vzorce, citate, podobe: od Tita, Kardelja, Stalina, Goebbelsa in Micka Jaggerja do Ivana Groharja, slovenskih impresionistov, Andyja Warhola; od nemške umetnosti in nacističnih podob do poparta, slovanske folklore in sovjetskih podob...” (Monroe v Vikend, september 2003: 14). Končnega odgovora oziroma definicije, kaj je Laibach, po mnenju Monroea zaradi prej naštetega ni mogoče podati in ga tudi ni mogoče enostransko razkrinkati. Prav v tem združevanju navidez nezdržljivega naj bi se skrivala neskončna moč skupine Laibach. Tudi preroštvo? Člani skupine Laibach se namreč radi pohvalijo, da so v svoji karieri napovedali že marsikateri dogodek, med drugimi tudi padec totalitarnih vzhodnoevropskih komunističnih sistemov, problematiko vse večjega pomena kapitala, vojaško-politične organizacije Nato, padec stolpov: “you shall see city walls crumble and towers fall” v pesmi God is God ali v 2525 “... the

world destroys the last skyline(s)!”), nazadnje tudi pohod Američanov na Irak oziroma Bagdad v singlu Tanz mit Laibach, ki je dejansko starejši od ameriškega pohoda, sicer pa v njem napačno napovejo tudi ameriško-nemško navezo. Kot vemo, so bili Nemci poleg Francozov eni najglasnejših kritikov invazije na Irak brez soglasja OZN. A vseeno! Monroe meni, da je vsak projekt skupine Laibach svojevrstna časovna bomba. “Seveda ne smemo pretiravati, Laibachovci niso nobeni vedeževalci; znajo pa zelo dobro dekodirati mehanizme zgodovine, morda celo bolje kot mnogi politiki ali zgodovinarji. Laibach ni napovedal padca newyorškega WTC, pač pa je 11. septembra njegovo besedilo dobilo nov pomen” (Monroe v Vikend, september 2003: 15). Morda je nekaj preroškega tudi v meni, ko sem se poigral z mislijo, da bi za temo svoje diplomske naloge izbral fenomen glasbene skupine Siddharta. Takrat so sicer še nezadržno rastli, a na nek način so že bili zvezdniki, po mojem skromnem mnenju primerni za študijsko obdelavo. 13. septembra 2003 pa so se vpisali v zgodovino slovenske popularne glasbe kot prva slovenska glasbena skupina, ki je razprodala Centralni stadion za Bežigradom in, tako upamo, postavila nove mejnike slovenski glasbeni sceni oziroma odstranila vse mejnike in slovenski glasbeni sceni dokazala: “Meja ni!”

Eno večjih presenečenj zame je bilo nazadnje spoznanje, da se je nekdanja Jugoslavija skupini Laibach pravzaprav zdela precej humana država, pač s svojimi slabostmi, tako kot jih ima vsaka, a konfrontacija z državo je bila pravzaprav bolj kot ne načelna. Tudi vse prepovedi in ostale nevšečnosti, ki jih je bila deležna skupina Laibach, so se v končni fazi izkazale za precej bolj mile, kot sem si sprva predstavljal. Člani skupine niso pravzaprav nikoli čutili direktnega pritiska oblasti, vse skupaj je potekalo na precej bolj formalni ravni. Nekaterim državnim restrikcijam so se lahko tudi precej zlahka izognili, kar prav tako priča o ne ravno strogem, totalitarnem, železnem režimu, kot so ga nekateri radi predstavljali. V primerjavi s Sovjetsko zvezo, Poljsko ali Romunijo gotovo ni bil tak. Višek odnosa Laibach – država pa je gotovo

podatek, da na nastopih v tujini takratne Jugoslavije niso kritizirali, ampak so se kot njeni rezidenti celo vzvišeno postavljali nad 'demokratske' tujce.

Zanimiv je tudi pojav cikličnega prehajanja meja subkulture in visoke, etablirane kulture, saj vsebuje momente obeh. Desekralizira svetost resne umetnosti in kot take je naši 'visoki eksperti' za resno kulturo na ministrstvu za kulturo ne priznavajo in hkrati nadgrajuje svojevrstno 'neresnost' subkulture, ki se ji več kot toliko verjetno niti ne bi dalo. V nekem trenutku je bilo to prehajanje celo tako moteče, da so se jim nekateri ljudje začeli odpovedovati, ker so v njih videli svojevrstno oviro za svoboden razvoj slovenske umetnosti. Vendar ni skupina Laibach od države nikoli dobila finančne podpore, ki na nek način pomeni najvišjo obliko odobravanja oziroma soglasja z delovanjem umetnika. Dobili pa so številna priznanja v nekaterih drugih pojavnih oblikah.

Če danes v iskalnik na internetu vpišete ime skupine Laibach, boste našli malo morje povezav. Prvič, gre za že uveljavljeno skupino, drugič pa na vseh mogočih naslovih najdete recenzije nove plošče WAT v različnih evropskih jezikih. Prenekateri se že poigravajo s špekulacijami, kaj naj bi WAT, če sploh gre za kratico, v resnici pomenilo. Interpretacij je ponovno neskončno in to že samo glede naslova albuma. We Are Time, War Against Terrorism, Weapons And Tactics, Weapons of American Terrorism je samo nekaj primerov. Kaj se bo dogajalo z vsebino, je jasno. Vsak si jo bo interpretiral po svoje, vendar je pri Laibachu zanimivo to, da venomer vzbujajo tisti misteriozni občutek, da ima vse nek svoj, točno določen pomen. Seveda ni tako, a to je ena od stvari, ki skupino dela še bolj zanimivo.

Laibach je absolutno najbolj znan slovenski bend. V svoj uspeh so vložili ogromno dela; kar se tega tiče, jih lahko občudujemo, nekateri si jih jemljemo tudi za svojevrsten zgled. Nič ni nemogoče, dasiravno bivamo v majhni in – kar se glasbene industrije tiče – v omejeni deželi. Oni pa neupogljivo stopajo po svoji poti, proti kakšnemu cilju, ne ve nihče, prepričan sem, da še sami ne. Za seboj imajo že ogromno stvari, a veselja jim kljub manjšim krizam še ni zmanjkalo. Koncerte prirejajo v večini pomembnih svetovnih prestolnic, plošče

pa sinhrono izhajajo po celem svetu. Poleg vsega je pred dnevi izšla slovenska izdaja knjige Pluralni monolit, prva obsežnejša študijska analiza, s katero poskuša avtor skupino Laibach in celotno gibanje NSK utemeljiti kot resno sociološko temo. Prav zanimivo jo bo prebrati. A prepričan sem, da bo Laibach kljub vsemu še naprej ostajal določena neznanka, ki se bo spreminjala in skozi nadaljnji razvoj doživela še veliko sprememb. Te bodo vplivale – če se lahko izrazim nekoliko preroško – tudi na njegovo umetniško in družbenokritično delovanje in miselnost. Skupina Laibach ostaja nepredvidljiva formacija, ki bo burkala domišljijo in burila duhove. Njeni člani pa se za to ne bodo preveč menili, ampak bodo verjetno ostali še naprej zazrti v svojo pot. Pogled ustvarjalca je bil pač vedno povsem drugačen!

7. Literatura

Samostojne izdaje:

- Bole, Ana, Vrbec, Mihaela in Žgajnar, Lidija. 2002. *Demokratska država*. Seminarska naloga, Ljubljana.
- Bradbury, Malcom in McFarlane, James. 1976. *Modernism*. Penguin Books Ltd, London.
- Debeljak, Aleš. 1988. *Melanholične figure*. Univerzitetna konferenca ZSMS: KRT, Ljubljana.
- Foster, Hal. 1983. *The Anti-Aesthetic; Essays on Postmodern Culture; Postmodernism: A Preface*. Bay Press, Port Townsend, Washington.
- Groys, Boris. 2002. *Teorija sodobne umetnosti*. Študentska založba, Ljubljana.
- Hauser, Arnold. 1986. *Sociologija umjetnosti*. Školska knjiga, Zagreb.
- Hauser, Arnold. 1980. *Umetnost in družba*. Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- Hoptman, Laura J. 2002. *Primary documents: A sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. Museum of Modern Art, London.
- Jameson, Frederic. 2001. *Postmodernizem*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana.
- Koren, Petra, Štih, Mateja in Žgur, Nina. 2003. *Demokratska država*. Seminarska naloga, Ljubljana.
- Kos, Janko. 1978. *Literatura – Literarni leksikon*. Državna založba Slovenije, Ljubljana.
- Kreft, Lev. 1994. *Estetika in poslanstvo*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
- Matičič, Jure. 1994. *Država Laibach*. Raziskovalna naloga, Kamnik.
- Platon. 1995. *Država*. Mihelač, Ljubljana.

- *Punk pod Slovenci*. 1984. Republiška konferenca ZSMS: Univerzitetna konferenca ZSMS, Ljubljana.
- Šinkovec, Janez. 1996. *Pravna, demokratična in socialna država*. ČZP Enotnost, Ljubljana.
- Tomc, Gregor. 2002. *Moderna kultura v* : Debeljak, Aleš, Tomc, Gregor, Stankovič, Peter, Velikonja, Mitja (uredniki). 2002. *Cooltura: uvod v kulturne študije*. Študentska založba, Ljubljana.
- *Veliki slovar tujk*. 2002. Urednik-redaktor M. Tavzes. Cankarjeva založba, Ljubljana.

Članki:

- Domicelj, Tomaž. 1983. "*Laibach*" ali komu sveti svastika?. Teleks (11. 8. 1983).
- Erjavec, Aleš. 1987. *Umetniške in politične avantgarde*. Nova revija, 6, št. 58–60, str. 368–373.
- Kavčič, Bojan. 1983. *TV projekt "Laibach"*. Stop, junij/julij 1983, Ljubljana.
- Megla, Maja. 2003. *Glasba je eden od babilonskih jezikov, ki jih govorimo*. Delo 45 (30. 8. 2003), št. 200, Sobotna priloga, str. 20.
- Milosavljević, Marko. 1992. *Retrogradna vročica sobotne noči: Laibach: Kapital*. Delo 34 (22. 5. 1992), št. 116, priloga Vikend magazin (23.–29.V.), str. 5.
- Milosavljević, Marko. 1992. *Ustvarjati rebuse, biti nerazumljiv: vse poti vodijo v Laibach*. Delo 34 (3. 7. 1992), št. 151, priloga Vikend magazin (4.–10. VII.), str. 7+9.
- Milosavljević, Marko. 1994. *Pop je glasba za vse, mi pa smo volkovi, preoblečeni v pastirje: Laibach*. Delo 36 (15. 10. 1994), št. 240, str. 30.
- Milosavljević, Marko. 1994. *Retorična trdnost in praktična krhkost*. Delo 36 (15. 10. 1994), št. 240, str. 30.

- Milosavljević, Marko. 1997. *Na naših koncertih se pleše, kakor mi igramo: Laibach*. Delo 39 (24. 5. 1997), št. 118, str. 40.
- Novak, Bogomir. 1995. *Demokracija in totalitarizem v politični kulturi*. Teorija in praksa, 32, št. 3–4, str. 299–309.
- Rupel, Dimitrij. 1988. *Totalitarizem, diktatura in demokracija*. Nova revija, 7, št. 77, str. 1436–1439.
- Steržaj, Alen. 2003. *Prihajajo barbari z vzhoda*. Vikend, tedenska priloga Dela in Slovenskih novic (12. 9. 2003), št. 563 (13.–19. IX.), str. 14 in 15.
- Strehovec, Janez. 1990. *Manifest v Trbovljah: rekapitulacija ob 10. obletnici Laibacha*. Delo, 32, št. 302, str. 5.
- Tadić, Ljubomir. 1985. *Totalitarizem in demokracija*. Nova revija, 4, št. 33–34, str. 169–182.
- Vogrinc, Jože. 1983. *“Laibach” ali komu sveti svastika?* Teleks (8. 9. 1983), št. 36.
- Xaver, Franz. 1980. *Črno-beli šok v Trbovljah*. Mladina (20. 11. 1980), št. 47, str. 14–15.
- Žižek, Slavoj. 1993. *Why Laibach and NSK are not fascists?*. M'ars, 5, št.3/4, str. 3–4.

Spletne strani:

- www.laibach.nsk.si
- www.gla.ac.uk/~dc4w/laibach/laibach.html
- www.pathcom.com/~omega/laibach.html
- members.tripod.com/NSKunst/
- www.mute.com/mute/laibach/laibach.htm
- www.dadalos.org/kr/Demokratie/Demokratie/demokratie.htm
- www.vus.uni-lj.si/personal/alenkak/uvodvpravo/uvodvpravo.htm

- www2.gov.si/zak/Pre_akt.nsf/0/a230234c5a7522c9c125656e004a6ccd?OpenDocument&ExpandSection=1
- www.zaveza.org/frameit.htm?http://www.zaveza.org/nsz/30/18.htm
- www.nskstate.com/athens/laibach/wat/wasistwat.asp