

POLONA SITAR¹

Fenomen *Laibach*: nekoč preganjano seme zla, danes ugleden izvozni artikel

Izveleček: Glasbena skupina *Laibach* je izoblikovala avtentičen glasbeni izraz, s katerim preučuje politični sistem in popularno kulturo na način zlitja politične ideologije in popularne glasbe. Iz anonimne *underground* skupine je kmalu prišla v *mainstream* in postala popularna, kar ji je uspelo tudi s pomočjo množičnih medijev, in čeprav je imela na začetku odklonilen odnos do zahodne popularne kulture, se je izražala prav z njeno pomočjo. Prispevek odgovarja na vprašanja, zakaj glasba skupine *Laibach* pri poslušalcih vzbuja tesnobo, od kod izvira in čemu je ta tesnoba namenjena. Med letoma 1983 in 1987 je takratna jugoslovanska oblast skupini prepovedala nastopati, kar je ustvarilo pluralizem mnenj v slovenski javni sferi, 25 let kasneje pa smo priča zanimivemu obratu, saj se nekoč preganjana skupina danes oglašuje kot ugleden slovenski izvozni artikel. Prispevek ponuja vpogled v družbene spremembe skozi dožemanje 'visoke' in 'nizke' kulture in orisuje današnjo vlogo delovanja skupine *Laibach* znotraj popularne kulture.

Ključne besede: skupina *Laibach*, pank, totalitarizem, popularna glasba, kulturni okus

UDK: 316.723:784.6(497.4)Laibach

The *Laibach* Phenomenon: Once a Persecuted Seed of Evil, Today a Reputable Export Product

Abstract: The music group *Laibach* has developed an authentic

¹ Polona Sitar je podiplomska študentka na Filozofski fakulteti v Ljubljani, oddelku za Etnologijo in kulturno antropologijo ter mlada raziskovalka na Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU v Sekciji za interdisciplinarno raziskovanje. E-naslov: polona.sitar@zrc-sazu.si.

musical expression, examining the political system and popular culture by combining political ideology and popular music. Having broken from an anonymous underground scene into the mainstream, the group soon became popular, partly thanks to the mass media. Despite its initially negative attitude towards Western popular culture, the group drew on that culture's resources to express itself. The article answers the questions why the music by *Laibach* breeds anxiety in the listeners, where this anxiety originates from, and what its purpose is. Between 1983 and 1987, the Yugoslav authorities banned the group from performing, which prompted a pluralism of opinions in the Slovenian public sphere. Today, twenty-five years later, we are witnessing an interesting twist, since the once persecuted group is being advertised as a reputable Slovenian export item. The article offers an insight into the social changes through the perception of 'high' and 'low' culture, outlining *Laibach's* present role within popular culture.

Key words: band *Laibach*, punk, totalitarianism, popular music, cultural taste



Uvod

*Kričim, da ne verjamem v nič in da je vse absurdno,
ne morem pa dvomiti o svojem kriku
in verjeti moram vsaj v svoj protest.*

Albert Camus²

² Camus, 1980, 152.

Nekega meglenega jutra, pisal se je 26. november 1980, se je na zidovih slovenskega rudarskega mesta Trbovlje pojavil plakat. Vse, kar je vseboval, je bil črn križ, ob njem pa je bilo zapisano ime *Laibach*. Takrat se je mesto predramilo in budno ostaja še danes, skupaj z njim pa se je predramil tudi svet. S plakatom je takrat še anonimna glasbena in umetniška skupina prvič opozorila nase. Zaradi zgodovinsko spornega imena *Laibach*,³ podobe članov skupine, v katerih so ljudje videli naciste in zaradi živih nastopov, ki so bolj spominjali na sporočanje političnopropagandnih vsebin, kakor na običajen rock koncert, je občinstvo v skupini videlo rušitelja državne ureditve.

Glasba, ki jo izvaja skupina *Laibach*, je avtentična, saj je v svojem glasbenem izrazu izoblikovala edinstveno mešanico, v kateri najdemo prvine industrijskega rocka in sodobne klasične ter elektronske glasbe. V tej mešanici skupina preučuje politični sistem in popularno kulturo na način zlitja politične ideologije in popularne glasbe. Čeprav je *Laibach* v prvi vrsti glasbena skupina, pa njeni člani sami skrbijo za grafično podobo in scenografijo, objavljajo filozofska in teoretična besedila, se spogledujejo z gledališčem, imeli pa so tudi nekaj likovnih razstav. Skupina se udeležuje pomembnih festivalov, večkrat je s svojimi turnejami obkrožila svet, o njej nastajajo knjige, časopisni članki, dokumentarni filmi itd. Vse to priča o tem, da je skupina *Laibach* vedno budno spremljala dogajanje v družbeno-političnem življenju doma in po svetu ter vztrajno opozarjala na njegove negativne elemente.

Leto 1987 je bilo za skupino mejno, saj se je takrat oddaljila od svojega prvotnega načina umetniškega izražanja in se posvetila prede-

³ Z imenom *Laibach* so Nemci poimenovali glavno mesto Slovenije – Ljubljano v času okupacije med drugo svetovno vojno. Ime skupine se je takratnim oblastem zdelo sporno, saj je vsebovalo fašistično konotacijo. Njeno preganjanje je doseglo vrhunec leta 1983, ko ji je ljubljanska *Zveza socialističnega delovnega ljudstva* prepovedala uporabo imena.

lavam rockovskih klasik. S tem si je dokončno utrdila položaj znotraj popularne glasbe, ki je bila ves čas tudi jedro njenih kritik. S predelavami se je odkrito usmerila k zahodni popularni kulturi. Čeprav je imela skupina izrazito odklonilen odnos do te glasbe, pa se je izražala prav z njeno pomočjo.⁴ Iz anonimne *underground* skupine je kmalu prišla v *mainstream* in postala popularna, kar ji je uspelo tudi s pomočjo množičnih medijev. Skupina je s provokativno uporabo simbolov in estetiko totalitarističnih ideologij postala prepoznavna kot svojevrsten kulturni pojav že v času bivše Jugoslavije, kamor je takrat spadala Slovenija, v 90. letih 20. stoletja pa smo bili priča zanimivemu pojavu, saj je država zaradi velikega mednarodnega uspeha zasedbi priznala njeno veličino. Tako si je nekoč najbolj preganjana skupina sedaj delila oder z *ljubljskimi filharmoniki*, v tujini pa je nastopala na kulturnih dogodkih pod sponzorstvom slovenske vlade.

V prvem delu prispevka se bom ukvarjala z vprašanjem, kaj je tisto v glasbi skupine *Laibach*, kar pri poslušalcih vzbuja tesnobo, od kod izvira in čemu je namenjena. Da bi si odgovorila na ta vprašanja, bom skupino najprej teoretsko in žanrsko umestila, pri obravnavi njenega glasbenega izraza pa se bom osredotočila na koncert kot obliko rituala in ga obravnavala v širšem glasbenem kontekstu. V drugem delu prispevka bom razkrila, zakaj je prišlo do tega, da se nekoč preganjana skupina danes oglašuje kot eden uglednih slovenskih izvoznih artiklov, in kakšne posledice ima to za delovanje skupine znotraj sfere popularne kulture, zato bom nekaj pozornosti namenila tudi njihovi vlogi v popularni glasbi in množičnih medijih. Uporabila bom metodo analize časopisnih in televizijskih medijev, ki mi bodo pomagali pojasniti odzive javnosti na začetno delovanje skupine. Z etnografsko metodo opazovanja z udeležbo,

⁴ Sodelovala je npr. z izvajalci popularne glasbe, kot je Anja Rupel, ki je takrat pela pri uspešni in priljubljeni skupini *Vidosex*, znani po vsej Jugoslaviji. Skupina je nastala leta 1983, delovala pa je do leta 1992.

ki mi je omogočila ustvarjanje in razumevanje vtisov s koncertov in razstav skupine, bom povedala več o delovanju skupine danes, vse skupaj pa bom prepletla z analizo znanstvenih tekstov.

Teoretska in žanrska umestitev glasbene skupine *Laibach*

Čeprav se skupina *Laibach* nikoli ni hotela teoretsko umestiti, jo večina analitikov uvršča v retrogardo. Kreft meni, da bi jo lahko na prvi pogled uvrstili v avantgardo zaradi simbolov, programa, manifesta in skupne drže, ki presega estetsko delovanje, vendar pa jo, ko je govor o citatnosti, eklektiki in tudi dobri prodaji, zaznamuje postmodernost.⁵ Retrogarda pomeni retroprincip ustvarjanja. V umetnosti so uporabljeni elementi iz zgodovine umetnosti, ki so spremenjeni, kopirani in se držijo temeljnega načela, da original kot tak ne obstaja več, kopirati pa je dovoljeno vse. Avantgarda in retrogarda nista v protislovnem odnosu, ampak se med seboj dopolnjujeta, njuna temeljna razlika pa je v avtonomnosti, za katero si je prizadevala avantgarda, na drugi strani pa je retrogarda neposredno odvisna od pretekle umetnosti. Po besedah Krefta lahko retrogarda s svojim avantgardnim stopanjem proti toku zgodovine ohrani bistvo avantgarde, saj razbije skupino komponent in jih ponovno združi.⁶ Po zlomu visoko modernistične ideologije se proizvajalci kulture nimajo obrniti kam drugam kot v preteklost z oponašanjem mrtvih slogov, meni Jameson.⁷ Realizem, ki se je ohranil, je 'realizem', ki naj bi izhajal iz šoka nad spoznanjem te ujetosti in počasnega zavedanja nove in izvirne zgodovinske situacije, v kateri smo obsojeni na iskanje zgodovine.⁸

Če lahko umestimo avantgardo v modernizem, potem retrogarda spada v postmodernizem. Friedman opozarja, da modernost

⁵ Kreft, 1994, 164–165.

⁶ Prav tam, 168.

⁷ Jameson, 2001, 25.

⁸ Prav tam, 34–35.

naznanja ločitev simbola od tega, na kar se nanaša, in pravi, da je semiotika v precejšnji meri produkt moderne identitete.⁹ Postmodernizem moramo razumeti ne kot slog, ampak kot kulturno dominantno, saj dopušča prisotnost in soobstoj mnogo različnih, vendar podrejenih lastnosti.¹⁰ Kar se tiče izraza in občutenja, lahko osvoboditev osrednjega subjekta od prejšnje 'anomije' v sodobni družbi pomeni ne le osvoboditev od tesnobe, marveč tudi osvoboditev od kakršnega koli drugega občutja, saj jaz, ki bi občutil, ne obstaja več.¹¹ Še več, Foucault pravi, da je subjekta konec in da smo v resnici ljudje samo lutke.¹²

Gržiničeva meni, da je v umetniškem fenomenu, znanem kot *Laibach Kunst*, estetski jezik v alternativni in retroavantgardni kulturi dosegel najvišjo zasičenost, njegova umetnost pa se izogne klasičnemu uvrščanju znotraj običajnih opredelitev katere koli specializirane umetniške discipline, saj skupina *Laibach* sporoča, da se umetnost in totalitarizem ne izključujeta.¹³ Kot bend in konceptualna umetniška skupina je *Laibach* združil in soočil intelektualnost s popularnostjo. Največji prispevek skupine je gotovo, da je s svojim glasbenim izrazom omogočila slišnost ideološke tonske podobe režimov, s čimer je, kot ugotavlja Monroe, *Laibach* "vnaprej zanikal možnost politično nevtralne glasbe".¹⁴ Mnogi so ga poskušali žanrsko umestiti, nekateri v rock,¹⁵ drugi v pank, tretji med in-

⁹ Friedman, 1994, 143-144.

¹⁰ Jameson, 2001, 10.

¹¹ Prav tam, 22-23.

¹² Foucault, 1991.

¹³ Gržinič, 2003, 391.

¹⁴ Monroe, 2003, 250.

¹⁵ Nova oblika v pop glasbi se imenuje 'politični pop', ki temelji na 'post-panku'. Elementi v 'političnem popu' kot socialni formaciji so odvisni od ponovne predstavitve in revizije ljudske in rockovske ideologije v diskurzih o popularni glasbi (Redhead, 1990, 12-19).

dustrijske skupine,¹⁶ vendar se zdi, da ga z vsako umestitvijo oropaš nečesa, saj vsebuje elemente vseh treh zvrsti in predstavlja nekaj neumestljivega znotraj glasbenega ozemlja.

Pank se je v slovenskem prostoru kot subkultura obdržal le nekaj let, na prehodu iz 70. v 80. leta prejšnjega stoletja. Nasledili so ga podstili, znotraj katerih so nastali tudi *Laibach* in nato *NSK*.¹⁷ Kot pravi Tomc, je novost *Laibacha* ta, da predstavlja del rockovske subkulture, vendar pa se od nje razlikuje v tem, da ne nasprotuje dominantni kulturi, ampak si jo vzame "v njeni socrealistični inačici kot referenčno točko svojega ustvarjanja".¹⁸ Kot ugotavlja Barbarič, ki je skupino *Laibach* označil za pankovski bend, se je pank z začetkom leta 1982 začel močno členiti.¹⁹ Po njegovem mnenju je bil pank že od vseh svojih začetkov eden najbolj

odprtih, nedogmatičnih glasbenih izrazov, katerega osnovne poteze so bile: zanikanje uveljavljene popularne glasbe in težnje po drugačnosti, prepričljivi subverzivnosti ter aktualnem izražanju nevroz družbene stvarnosti.²⁰

Toda Monroe opozarja, da sta imela pank in *Laibach* skupne točke, kot so "konfrontacija, nihilizem", vendar pa se moramo zave-

¹⁶ Hanley, 2004, 158–75.

¹⁷ Politični in umetniški kolektiv *Neue Slowenische Kunst (NSK)* je nastal leta 1984. Zasnovan je bil kot organizacija, ki deluje znotraj ideologije in umetnosti. V njem je bil *Laibach* pristojen za ideološko vodstvo, poleg njega je bila njegov sestavni del tudi skupina slikarjev (*IRWIN*) in gledališka skupina (*Scipion Nasice*). V naslednjih letih se je organizacija *NSK* razširila, saj so se ji pridružili še oblikovalski studio *Novi kolektivizem*, arhitekturna skupina *Graditelji* ter *Oddelek za čisto in praktično filozofijo*, z edinim članom, filozofom Petrom Mlakarjem.

¹⁸ Tomc, 1989, 131.

¹⁹ Barbarič, 1985, 51.

²⁰ Prav tam, 60.

dati, da je imel *Laibach* veliko večje glasbene ideje in ambicije od večine pankovskih skupin.²¹ Morda pa bi se dala zagata o žanrski umestitvi skupine rešiti čisto preprosto. Lahko bi se strinjali z Monroejem, ki pravi, da so skupino mnogi uvrščali v pank preprosto zato, ker znotraj področja jugoročka ni bilo druge klasifikacije za alternativne skupine, vendarle pa so bili zaradi elementov “arhaičnega industrializma” postpankovski že od začetka, saj so s svojim zvokom prikazali industrijo kot “izžeto, brutalno in anarhično”.²²

Laibach – seme zla ali le volk, ki ne grize?

Razmišljamo o odnosu med ideologijo in kulturo v mediju umetnost.

Vsaka umetnost je podvržena politični manipulaciji /.../ razen tiste,

ki govori z jezikom te iste manipulacije.

Material Laibach manipulacije: taylorizem, bruitizem, nazi kunst ... in seveda disco.

*Laibach*²³

Najzgodnejše nastope *Laibacha* Monroe opisuje kot “konfrontacijski, skrajno eksperimentalen, ‘bruitističen’ spektakel, pri katerem je uporabljal primitivno elektronsko instrumentacijo ter v občinstvo usmerjal hrup in celo dimne bombe”, ključna pri vsem tem je bila dolžnost, ki jo je *Laibach* naložil soudeležencem, saj so morali interpretirati njihova protislovja, s tem pa je spodbujal kritično zavest.²⁴ Občinstvo *Laibachu* postavlja vprašanje in od njega pričakuje odgovor, kljub temu pa spregleda, da *Laibach* sam ne učinkuje kot od-

²¹ Monroe, 2003, 257.

²² Monroe, 2003, 257.

²³ *Laibach*, 2006, 32.

²⁴ Monroe, 2003, 225–226.

govor, ampak se kaže kot veliko vprašanje. Žižek opozarja, da nas ravno zaradi negotovosti glede tega, 'kje pravzaprav stoji', prisili do zavzetja lastnega stališča in odločitve o lastni želji.²⁵

Leta 1983 se je skupina podala na *Turnejo po okupirani Evropi*. To ustvarjalno obdobje zaznamuje prehod k obliki koncertov, ki so vse podobnejši političnim shodom. Zvok zaznamujejo vzorci klasične in filmske glasbe, lovskih rogov in trobil, kar je dodatno prispevalo k ustvarjanju 'reakcionarnega' in 'fevdalno militarističnega vtisa'.²⁶ Sčasoma so oblikovali vedno bolj dodelane nastope, saj niso mogli več tako zlahka presenetiti svojega občinstva.

Kaj je tisto, kar so mnogi označili za izvirni greh *Laibacha*? Zakaj se med njegovim izvajanjem počutimo ogrožene, ker s svojo prisotnostjo v nas vzbuja tesnobo, zadušeno travmo, nekakšno zgražajočo netolerantnost, za katero pri opisu pravzaprav ne moremo najti pravih besed? Pred leti je v Sloveniji odjeknila afera, ko je skupina *Strelnikoff* na naslovnico albuma umestila fotografijo device Marije s podgano v naročju. V ozadju je bilo vprašanje umetniške svobode in njenih meja, ki so prišle navzkriž z religioznimi čustvi. Kot opozarja Muršič, ne more prav nobena morala, še posebno pa ne volja 'moralne večine' opravičiti potlačitev svobode govora in umetniškega izražanja.²⁷ Tudi umetniško izražanje skupine *Laibach* je bilo vedno povezano z vprašanjem svobode v umetniškem izražanju, ki je bila vsaj na začetku njihovega delovanja ves čas kršena.

Občinstvo skupine je bolj statično in še najbolj spominja na množico privržencev, ki posluša govor svojega voditelja. Koncerti so nekakšna reprodukcija posameznikove podreditve totalitarnemu režimu, nekateri pa so v njih prepoznali dejanski poskus množične

²⁵ Žižek, 2006b, 49.

²⁶ Monroe, 2003, 226–227.

²⁷ Muršič, 2000, 316.

mobilizacije. Z združitvijo totalitarnega shoda in rockovskega koncerta je *Laibach* pokazal na prisotnost totalitarizma v današnjem času in prostoru, ki ga najdemo povsod, tudi v glasbi. Kot ugotavlja Žižek, *Laibach* v svojem spektaklu ne izraža “skrite resnice totalitarizma”, ampak jo spodkopava tako, da jo razgradi kot aktivno družbeno vez, vse do njenega jedra “omenjenega užitka”.²⁸

Kaj je torej tisto, kar nas pri poslušanju *Laibacha* navdaja z nekakšno pritajeno grozo? V *Nedeljskem dnevniku* je bil leta 1981 objavljen članek z naslovom *Kdo riše kljukaste križe*.²⁹ S tem člankom in s kontroverznim televizijskim intervjujem v oddaji *TV Tednik*, ki ga podrobneje obravnavam v drugem delu prispevka, je dominantna kultura pank označila s pridevnikom fašističen, ki se ga skupina *Laibach* nikoli ni mogla popolnoma otresti. Morda je na tem mestu treba poudariti, da je bila skupina ustanovljena v Trbovljah 1. junija 1980, na dan, ko je potekala obletnica mestne antifašistične vstaje iz leta 1924, kar govori v prid dejstvu, da ne gre za fašistično skupino. Kot dodaja Tomc, sta *Laibach* in *Neue Slowenische Kunst (NSK)* iskala navdih v nacistični umetnosti in uporabljala množično kulturo kot medij za doseg širšega občinstva, vendar pa je bila nacistična umetnost vedno kritika, ne pa opravičilo za totalitarizem.³⁰

Vogrinc ugotavlja, da grozljivo v nastopu skupine ni skrito v njihovem nastopanju, ampak žari iz poslušalcev, ki ob mračnih zvokih in besedilu, v zamolklem glasu in v luči žarometov vidijo v poštarški kapi nacistično uniformo in v avstrijsko-ogrskem križcu kljukasti križ, zato je po njegovem mnenju totalitarizem *Laibacha* potlačeni totalitarizem tistih, ki ga v njem zaznajo.³¹ Strinjamo se lahko s Hanleyjem, ki meni, da se zdi *Laibach* “preveč resničen, da

²⁸ Žižek, 2006a, 43.

²⁹ Potokar, 1985, 34.

³⁰ Tomc, 1996, 126–127.

³¹ Vogrinc, 1985, 407.

bi lahko bil resničen”, saj se na odru vede, kot bi pričakovali, da se vedejo fašisti in se zato zdi bolj fašističen od pravih fašistov. To počne, da bi oboževalci začutili gnus do celotnega koncepta totalitarizma.³² Ali kot zase pravi sama skupina:

Laibach sam ni nevarnost, prava nevarnost je v ljudeh, v človeška bitja je vsajena kot pradavni strah pred kaznijo in iz nje poganja zemeljsko seme zla. Naše zlo je njena projekcija, zato smo nevarnost za tiste, ki so sami nevarni.³³

Torej nam *Laibach* nastavlja ogledalo, v katerem se zrcalimo mi s svojimi potlačenimi strahovi. Sedaj bolje razumemo njihovo poslanstvo – nekakšno posnemanje totalitarnih ritualov, ki jih sami jemljejo prekleto resno, saj se vanje popolnoma potopijo, a vendar prav s tem ohranijo ironično distanco. Ampak zakaj nas pri vsem skupaj še vedno spremlja občutek nelagodja? Žižek pravi, da se je na začetku njihovega delovanja širša družba obrnila proti njim, drugače kot peščica intelektualcev, toda tudi pri njih je bilo mnenje deljeno, saj jih je še vedno spremljal občutek nelagodja v smislu: “Kaj pa, če vendar mislijo resno?” Ni jih toliko motila kritičnost kot sama “otopelost, razosebljanje in dehumanizacija” v njihovi glasbi.³⁴

Žižek pravi, da z branjem totalitarnih tekstov dobimo vpogled v /n/otranjo, imanentno razsrediščenost ideološkega govora, da nam da tako rekoč v razgaljeni obliki videti brezsmiselni ‘avtomatizem’, ‘stroj’, skozi katerega se reproducira ideologija, se pravi v tem, da izpostavi imanentno ‘nezakonitost’ in tautologičnost zakona, da torej blokira učinkovitost tiste prevare, samoprikrivanja, ki je nujna za uspešno reprodukcijo ideologije.³⁵

³² Hanley, 2004, 173.

³³ Laibach v Monroe, 2003, 228.

³⁴ Žižek, 1984, 101.

³⁵ Prav tam, 107–108.

s čimer smo izvedeli, da tudi sama ideološka zavzetost pravzaprav temelji na nekakšni navajenosti, “na avtomatizmu brezsmiselnega ideološkega rituala”.³⁶

Koncert kot ritualna praksa

Vse sili k razmišljanju.

Negotovost, to je tisto, kar sili k razmišljanju.

In prav zaradi tega ga preganja toliko sovraštev.

Albert Camus³⁷

Rituali podpirajo skupne vrednote med gledalci, skupine pa glede na rituale opredeljujejo sebe in udeležence, s čimer ritual omogoči občutek skupnega prepričanja in pripadnosti, hkrati pa lahko posamezniki izgubijo občutek, da obstajajo kot individualne osebnosti. Še več, Marshall opozarja, da je značilnost ritualov v tem, da niso samo gibanja, ampak so ‘ritmična’ gibanja, ki ustvarjajo pripadnost in živahnost, medtem ko glasba, ki spremlja skupinsko ritmično dejanje, proizvaja spremembe v možganskem delovanju.³⁸

Rook opredeli ritual kot

tip izrazne, simbolične aktivnosti, ustvarjene iz različnih vedenj, ki se pojavijo v fiksnih, nepretrganih nizih in se čez čas ponovijo, njegov scenarij vedenja pa je dramatično odigran ter izveden formalno, resno in z notranjo močjo.³⁹

Van Gennep je v knjigi *Obredi prehoda* zapisal, da ‘obrede prehoda’ zaznamujejo tri faze: ločitev, marginalnost (lat. *limen*) in ponovna združitev. Med ‘liminalnim’ obdobjem je karakteristika

³⁶ Prav tam.

³⁷ Camus, 1984, 68.

³⁸ Marshall, 2002, 364.

³⁹ Rook, 1985, 252.

ritualnega subjekta dvoumna, saj prečka področje kulturne sfere z malo ali nič lastnostmi preteklega ali prihodnjega stanja.⁴⁰ Kot ugotavlja Turner v knjigi *Ritualni proces*, pomeni 'liminalnost' biti "niti tukaj, niti tam". Posamezniki so nekje vmes med položajem, pripisanim z zakonom, navado, predpisi in obredom. Bistvo 'liminalnosti' je, da si ničesar ne lastiš. Vedenje posameznikov je pasivno in ponižno, zreducirani so na uniformno stanje, da bi lahko bili na novo oblikovani in bili kos novim življenjskim položajem. Vse te lastnosti 'liminalne' faze znotraj obredov prehoda mi dajejo odlično iztočnico, da z navezavo nanje pojasnim obliko koncerta kot ritualne prakse, saj je ravno 'liminalnost' pogoj, iz katerega pogosto izvirajo miti, simboli, umetnine in rituali.⁴¹ Po mnenju Močnika se skupina *Laibach* giblje na nevarni meji degeneracije v psihotičnem ritualu, saj lahko kadar koli zapade v "nori aktivizem".⁴²

V najbolj svežem spominu mi je ostal koncert skupine *Laibach*, ki so ga imeli na Celjskem gradu v okviru promocije takrat najnovejše plošče *Volk*. Če je šlo za naključje, da so nastopili ravno tam ne vem, vendar pa mislim, da skupina s tako dodelanim konceptom redko kaj prepusti naključju. Kakor koli. Že na prvi pogled je bilo vidno, da je celotna izvedba koncerta skrbno in natančno načrtovana, vključno z ozvočenjem in vizualnimi učinki, ki vedno sledijo kontekstu glasbe in besedil. Najprej se je odvrtela himna globalne države *NSK*, ob kateri smo vsi prisotni vstali, potem pa je ob zatemnjenih lučeh na oder prikorakal inštrumentalni del *Laibacha* in začel izvajati prvo skladbo z nove plošče. Nato je na oder prišel še pevec, ki je z dvignjeno roko pozdravil občinstvo. Kot pravi Monroe, pevec občasno uporablja teatralne kretnje, ko pokroviteljsko za-

⁴⁰ Van Gennepe, 2004.

⁴¹ Turner, 1969, 81.

⁴² Močnik, 1985, 80.

mahne z roko ali stisne pest. Ker se ne odziva niti na glasbo, niti na občinstvo, prekine kroženje odzivov, to pa občinstvo še dodatno zmede, saj se ne sreča s karizmatičnim “rock božanstvom”, v katero bi lahko zrcalilo svoje fantazije, ampak v hladno inkvizitorsko figuro, ki uteleša spokojnost v središču nevihte”.⁴³ Če se spet navežem na Turnerja, ‘liminalnost’ zaznamujeta tudi podrejenost in tišina, novinci pa se morajo podrediti avtoriteti in biti nepopisani listi, na katere se bosta lahko vpisala znanje in modrost skupine.⁴⁴

Mističnost, ki je tistega večera vela izza Celjskega gradu, je dobila pridih totalitarnosti, hladnosti in hkrati slovesnosti. Najprej je skupina predstavila svoj najnovejši album, temelječ na predelavi himen držav, ki so imele večji pomen na potek svetovne zgodovine v zadnjem stoletju, na odru pa se je pevcu pridružila tudi Mina Špiler (vokalistka skupine *Melodrom*), ki je militantnemu glasu pevca na svoj način vdahnila nekaj nežnosti in ob kateri je surovost instrumentov prišla še bolj do izraza. Vokalist Boris Benko (član dueta *Silence*) je s svojim opernim glasom dodal pesmim večjo spevnost in tudi svečanost. Himne, ki jih je *Laibach* predelal na svoj način, najprej zvenijo vzvišeno, saj v njih začutiš ljubezen do držav, v katerih nisi nikoli bil, potem pa jim zamolkli glas pevca to dimenzijo odvzame.

V svojih skladbah skupina doda podton dvoma, ko s posameznimi simboli in besedilom predstavi krvavo kolonialno preteklost držav ali pa odkrito prikaže njihov nacionalizem. Vse pesmi do konca obdržijo svečanost in vzvišenost, vendar pa jih spremlja tesnoba, ki morda izvira prav iz dvoma. Dvoma v brezpogojno ljubezen do domovine, ki je pogosto izrabljena kot zavajanje ljudi za doseg “višjih ciljev” njihovih voditeljev. Verjetno najbolj boli prav spozna-

⁴³ Monroe, 2003, 236–237.

⁴⁴ Turner, 1969, 89–90.

nje, da s teboj nekdo ves čas manipulira. Čeprav se morda na prvi pogled zdi, da to na svoji koncertih počne skupina *Laibach*, pa ti po treznem premisleku pravzaprav postane jasno, da z občinstvom v resnici manipulirajo državni simboli, ki se prikazujejo na platnu, govori voditeljev in iztrgani koščki himen, ki jih slišimo v pesmih skupine. Vse, kar naredi *Laibach*, je, da te elemente prikaže skupaj, na enem mestu in jih sooči z njihovo lastno močjo. Na eni strani surovi, vojaški ritem bobnov, na drugi pa slavnostna himna s klasičnimi godalnimi aranžmaji, zapeta z opernim glasom. Ko se oboje združi s pevčevim glasom, dobi pesem izjemno moč in novo patino, ki jo preveva celo občutek transcendence. Prav pevčev glas, ki ritem bobnov in svečano odpeto himno združi, ju prikaže v njuni goli resničnosti. Zaseje seme dvoma, zaradi katerega se dodata prvotnim himnam grenak priokus in nekakšen ironičen podton.

Žižek pravi, da *Laibach* s svojim spektaklom razgrajuje ideološko polje. 'Odtujenost ideološkega polja' vzpostavi tako, da izloči pomen iz njegovih označencev, kar doseže z združevanjem različnih označencev, ki so nezdružljivi, lebdeči in nepovezani.⁴⁵ Ti označenci vsebujejo nekaj elementov nacizma, stalinizma in slovenske nacionalne mitologije, vsi pa so iztrgani iz konteksta in ne nudijo fiksacije pomena.⁴⁶ Za Žižka mora nov kontekst teh "delcev", nekakšnih "lebdečih označencev", ostati "mreža brez pomena" in ne more biti ponovno strukturiran v drugo obliko diskurza.⁴⁷ S takšnimi obredi smo prisotni znotraj trenutka, ki je v času in zunaj njega ter 'znotraj in zunaj' družbene strukture.⁴⁸ To, kar torej *Laibach* počne na svojih koncertih, je, da podobe fašizma in totalitarizma razstavi, s tem, ko nas seznanja z vso njihovo grozo, ki jo predstavljajo, pa te podobe

⁴⁵ Žižek in Herscher, 1997, 67.

⁴⁶ Žižek, 2006a, 42.

⁴⁷ Žižek in Herscher, 1997, 67.

⁴⁸ Turner, 1969, 82.

pravzaprav kritizira. Občinstvo si lahko te znake interpretira na različne načine, zato je element izobrazbe zelo pomemben za razumevanje industrijskih glasbenih skupin. Hanley pravi, da so njihovi koncerti in videi od začetka in vse do konca predstavljeni kot fašistični dogodek, in ker nočejo spodkopati te podobe, dajejo vtis avtentičnosti, saj nimajo elementov parodije.⁴⁹

Drugi del koncerta je bil namenjen predstavitvi njihovih dotedanjih uspešnic, kar še dodatno govori v prid dejstvu, da *Laibach* pravzaprav ubira enake konceptualne vzorce na koncertu kakor vsak drug popularen izvajalec, ki najprej predstavi svojo najnovejšo ploščo, potem pa sledi niz starih 'hitov', ki so preverjena formula in vedno vžgejo. Bobnarki, plesalki in spremljevalni vokalistki (sicer članici skupine *Make up 2*), ki sta navzoči v tem delu, s svojimi ostrimi in odločnimi kretnjami bobnata v vojaškem ritmu. Z izpiljeno koreografijo manifestirata učinke glasbe na posameznike, njun izraz pa je popolnoma apatičen. Že od začetnih koncertov dalje pevca spremljata bobnarja, ki spominjata na mehanična avtomata brez lastne volje. Njuna brezizraznost spominja na "lobotomirana nacistična rekruta, ki udrihata pod težo lastnega ega".⁵⁰ Z neizprosni in ponavljajočimi se gibi pride do stvaritve vojaškega spektakla, ki skupaj z zvokom in vsemi zgoraj naštetimi elementi ustvarja vzdušje zastrašujoče energije, prav tako pa odbije ravnodušnost, ki veje iz *Laibacha*, nazaj v občinstvo ter ga s tem simbolno disciplinira in vznemirja.⁵¹ Posamezniki, ki se identificirajo s "fiktivnim subjektom", "glasbenim jazom", se počutijo manj izolirani in bolj vključeni v skupnost oboževalcev in se s požvižgavanjem pesmi uklanjajo ritualu socializacije.⁵² Zanimivo pa je, da lahko ne glede

⁴⁹ Hanley, 2004, 172-174.

⁵⁰ Monroe, 2003, 237.

⁵¹ Prav tam.

⁵² Adorno, 1986, 45.

na to, ali opazujemo prvotna moška bobnarja ali kasnejši ženski predstavnici, ki opravljata isto funkcijo, vidimo, da pravzaprav na odru vsi vzbujaajo vtis brezspolnosti, kar je najbrž posledica mehanične razčlovečenosti, ki veje iz njihove glasbe.

V javnih obredih se pozornost pridobi z ustvarjanjem spektakla. Monroe pravi, da so koncerti skupine *Laibach* spektakli s totalitarnimi razsežnostmi. Na svojih prvih koncertih (pred letom 1987) so v občinstvo usmerjali žaromete, na platno projicirali sekirasto svastiko, pred pevčev mikrofon pa nameščali jelenje rogovje za večji občutek ritualnosti in iracionalnost, s čimer je sodoben rockovski koncert dobil pridih arhaičnega in arhaično pridih sodobnega, vidno pa so naredili tudi kontinuiteto s političnim in racionalnim ritualom.⁵³ Na njihovih prvih koncertih se je pojavljal eksorcistični motiv, sami člani skupine pa so jih opisali s pridevniki 'očiščevalen' in 'regenerativen'.⁵⁴ Ti dve lastnosti so ohranili vse do danes. Dokumentarni film *Razdružene države Amerike* v režiji Saša Podgorška prikazuje turnejo skupine *Laibach* po ZDA iz leta 2004, takoj po tem, ko je George Bush ponovno dobil svoj mandat. Iz izjav ljudi, ki so bili na koncertu skupine, lahko jasno razberemo, da je koncert zanje pomenil ventil sproščanja nezadovoljstva ob njegovi ponovni izvolitvi, torej tistih, ki se z njegovo politiko ne strinjajo. V dokumentarnem filmu so nekateri prosili Evropo, naj jih osvobodi njihove "demokracije". V skupini *Laibach* je ameriško občinstvo našlo zaveznike v boju za svoje politično prepričanje, svojega nezadovoljstva pa so se "očistili" na njihovih koncertih.

Skupina *Laibach* si je do danes pridobila veliko število privržencev, ki so na prvi pogled zelo raznoliki. Bistveno pri njenem občinstvu je, da se posamezniki pravzaprav zavestno podredijo

⁵³ Monroe, 2003, 236.

⁵⁴ Prav tam, 270.

karizmatičnemu vplivu skupine. Nekatere si hitro “podredi” vojaški ritem, drugi nemo strmijo na oder in pravzaprav onemijo, spet tretji krilijo z rokami in prste držijo stisnjene v pest. Zdi se, da ob njihovem izvajanju nihče ne ostane ravnodušen, saj njihova magičnost vsakega posrka vase.

Kot ugotavlja Turner, se v ‘liminalni’ fazi razvije močno tovarišstvo in občutek enakosti, saj razlikovanje med statusi izgine. Ta faza je sestavljena iz nestrukturirane družbe s skupnostjo enakih posameznikov, ki se podrejajo glavni avtoriteti obrednih starešin, kar imenuje *communitas*. Gre za podelitev priznanja nujne in rodovno človeške vezi, brez katere ne bi bilo družbe.⁵⁵ *Communitas* je sestavljen iz sedanosti, struktura pa je ukoreninjena v preteklosti in se razširja v prihodnost skozi jezik, zakon in običaj.⁵⁶ Prav izkušnja je po definiciji vse, kar lahko kdaj spoznamo.⁵⁷ Če navežem pojem *communitas* na koncert skupine *Laibach*, potem lahko potegnem vzporednico, da so udeleženci koncerta prepuščeni na milost in nemilost njihovi avtoriteti, ki se ji na neki način prostovoljno podredujejo. *Laibach* “odtjuje” ideologijo, ki jo oponaša na svojih nastopih, s tem ko njen ritual prikaže za avtomatizem brez smisla.⁵⁸ Torej *Laibach* med svojim koncertom v ‘liminalni’ fazi sicer uporablja tehniko podrejanja svojega občinstva, da ga disciplinira, kot to v drugih ritualih počnejo z novinci, vendar pa ‘liminalnosti’ ne izrahlja, saj jo uporabi le, da občinstvu ponudi vpogled v ozadje rituala.

Ob koncu koncerta se na filmskem platnu izpišejo imena vseh sodelavcev pri projektu.⁵⁹ Zadnje besede, ki obiskovalce pospremi

⁵⁵ Turner, 1969, 81–83.

⁵⁶ Prav tam, 100.

⁵⁷ Berger, 1999.

⁵⁸ Žižek, 2006a, 39.

⁵⁹ Naj na tem mestu omenim, da so prvotni člani skupine *Laibach*, ki so se zbrali na pobudo Ivana Novaka, poleg njega še Dejan Knez, Ervin Mar-

domov, so: "Hvala in lahko noč." Pravzaprav med samim nastopom pevec nikoli ne spregovori z občinstvom, pozdravi pa ga le z iztegnjeno roko. Zadnje besede, s katerimi se koncert konča, ki niso izgovorjene, ampak izpisane, pričajo, da si skupina neposredne komunikacije z občinstvom ne želi. Po izvajanju se nastopajoči priklonijo in nato takoj zapustijo oder. Ko se odpravljajš z njihovega koncerta, imaš pravzaprav občutek, kot da odhajaš s političnega sestanka.

Če povzamem doslej napisano, menim, da je tesnoba na njihovih koncertih posledica manipulacije s simboli, ki nimajo več vnaprej pripisanega pomena. Različne režimske simbole nacizma, fašizma, izseke govorov političnih voditeljev in militaristični ritem bobnov *Laibach* združi v nekakšno novo zmes. S tem ko na videz nezdržljive elemente prikaže skupaj, jih sooči z njihovo lastno močjo, interpretacijo pa prepusti občinstvu. Tako nam rabi kot ogledalo, v katerem se zrcalijo naša potlačena čustva, strah in tesnoba. Odgovor na moje raziskovalno vprašanje se torej glasi, da izvira tesnoba na njihovih koncertih pravzaprav iz vsakega posameznika v občinstvu, *Laibach* pa je s svojo manipulacijo s simboli, v katerih prepoznamo totalitarizem, samo medij, po katerem se naša tesnoba manifestira. Namen tesnobe je prebuditi apatične posameznike in jih prisiliti, da se začnejo vpraševati o svojem položaju v svetu in da zavzamejo svoje stališče. Poslanstvo skupine je omogočiti posameznikom, da se razvijejo v svobodne, avtonomne državljane, ki bodo zmožni kritične presoje in bodo ustvarili družbo, v kateri bo vladala svoboda javnega diskurza in kjer se bo javnost organizirala brez vmešavanja države.

kovšek ter prvotni pevec, Tomaž Hostnik, ki je preminil decembra 1982, zato je kasneje njegovo funkcijo prevzel in jo še danes opravlja Milan Fras. V tej zasedbi so delovali največ časa, danes pa sta dejavna člana samo še Milan Fras in Ivan Novak. Za vsak album tako skupina *Laibach* zbere okrog sebe kup umetnikov, ki jim pomagajo pri izvedbi njihovih idej.

Vsak, ki obiše koncert skupine *Laibach*, da bi si odgovoril na katera koli vprašanja, povezana s to skupino, se nazaj vrne s še številnejšimi vprašanji, saj sama skupina pravzaprav predstavlja veliko vprašanje. Konec koncev pa fascinira tudi dejstvo, da lahko obišeš njihov koncert, ne da bi podaril kakršen koli pomen njihovi ideologiji, sporočilnosti besedila in ikonografiji, a boš v njihovem glasbenem izvajanju še vedno slišal presežek, skupaj z inštrumentalno, vokalno in koreografsko izpiljenim nastopom.

Vloga skupine *Laibach* znotraj popularne glasbe

Razmišljamo o odnosu med ideologijo in kulturo v mediju umetnost.

*Vsaka umetnost je podvržena politični manipulaciji
/.../ razen tiste, ki govori z jezikom te iste manipulacije.*

*Laibach*⁶⁰

Popularna glasba je danes prisotna na vsakem koraku, vendar pa se moramo zavedati, da sedanja množično posredovana glasba ni zaradi svoje vpletenosti v komercialne interese nič bolj 'kompromisna' kot zgodnja glasba, saj je bila glasba s podporo pokroviteljev in vpletenostjo v institucionalno politiko vedno 'komercialna', opozarja Walser.⁶¹ Če hočemo razumeti položaj skupine *Laibach* znotraj popularne glasbe, se moramo najprej ustaviti pri neokonservativnem obdobju v začetku 80. let prejšnjega stoletja, v katerem je skupina nastala. Takrat je na domači glasbeni sceni prišlo do paradoksa. Medtem ko se je tuja glasba tolerirala, so bili domači izvajalci kritizirani, s čimer se je ustvarilo netolerantno ozračje za razvoj lokalnih oblik popularne glasbe. *Laibach* je tako stopil na mesto države, od katere se je pričakovalo problematiziranje zahodne kul-

⁶⁰ *Laibach* v Diefenbach, 2006, 32.

ture.⁶² Attali v svoji knjigi *Hrup* pojasnjuje, da nobena oblast ne more obstajati, ne da bi imela nadzora nad hrupom, zato si *Laibach* hrup v glasbi podredi za doseganje “višjih ciljev”.⁶³ Z njim namreč skuša doseči manifestacijo družbenega in kulturnega nasilja množičnih medijev in znotraj njih same glasbene industrije, saj je s tem, ko je proizvedel ideološke tonske podobe različnih režimov, naredil slišno navzočnost države na področju glasbe.⁶⁴

Leto 1987 je za skupino mejno, saj si je s predelavami rockovskih klasik dokončno utrdila položaj znotraj popularne glasbe, ki je bila ves čas jedro njene kritike, a se je izražala prav z njeno pomočjo. S tem je slovenska popularna kultura postala prisotna na zahodnem trgu, saj pri predelavi klasik ni šlo zgolj za poslovenjene izdelke, temveč je *Laibach* ponudil “avtentično ‘vzhodno’ obliko v domačem zahodnem pakiranju”.⁶⁵ Lahko bi dejali, da *Laibach* sam deluje kot oblast, ki si podreja občinstvo, toda delo skupine je le povzetek zahrbtnjšega načina, kako so poslušalci “interpelirani” v vladajočo popkapitalistično ideologijo, ki je temelj “kulturne industrije”, v kateri je *Laibach* prepoznal zahodni totalitarizem.⁶⁶

Sprva anonimna skupina je kmalu postala popularna, kar ji je uspelo tudi s pomočjo množičnih medijev. Pravzaprav *Laibach* nikoli ni nameraval ostati v *undergroundu*, ampak si je že od vsega začetka želel širšo množico poslušalcev. Prav množični mediji so precej pripomogli k prepoznavnosti in odmevnosti skupine, najprej z vsemi polemikami v časopisih, potem pa tudi s televizijo, ki je takrat pravzaprav šele začela pridobivati pomembnost. Na koncertih,

⁶¹ Walser, 1993, xii.

⁶² Monroe, 2003, 259.

⁶³ Attali, 2008.

⁶⁴ Monroe, 2003, 241–250.

⁶⁵ Prav tam, 280.

⁶⁶ Prav tam, 301.

ki sem jih obiskala, sem opazila, da *Laibach* vedno predstavi svoje uspešnice, kar še dodatno govori v prid dejstvu, da ubira enake konceptualne vzorce kakor vsak drug popularen izvajalec, ki najprej predstavi svojo najnovejšo ploščo, potem pa sledi niz starih uspešnic. Prav tako ima skupina danes številne oboževalce po vsem svetu, ki so na prvi pogled zelo raznoliki, kar je tudi značilnost popularnega benda. Čeprav je imela skupina *Laibach* do popularne glasbe, v kateri je videla najmočnejšo obliko zahodne prevlade, vedno odklonilen odnos, se je tržila ravno prek njenih industrijskih distribucijskih mrež in medijev. Tako je npr. institucijo *MTV* napadala, a z njeno pomočjo hkrati predvajala svoje videe.⁶⁷

Do danes je skupina posnela več kot 20 albumov, koncertirala na večjih ameriških in evropskih turnejah, njen album *Opus Dei* pa je bil uvrščen v izbor najboljših albumov vseh časov. Pozna jo ves svet, že od začetka svojega delovanja pa je prisotna v množičnih medijih, zato lahko brez dvoma sklenem, da je *Laibach* danes ena izmed najbolj popularnih slovenskih skupin. Če je skupina želela kritizirati popularno glasbo in prikazati posledice ter način njenega delovanja, je morala postati del nje. Še več, umestiti se je morala prav v njeno jedro. Skupina *Laibach* je preoblikovala sam pojem popularnega, saj je s svojim obstojem v popularni glasbi dokazala, da je v njej prostor tudi za bolj nekonvencionalno glasbo, pri tem pa se ni odrekla svoji ideologiji in poslanstvu.

Od preganjanega do uglednega glasbenega artikla na domačih tleh

Zdaj ko bolje razumemo položaj skupine *Laibach* znotraj popularne glasbe, si moramo v spomin spet priklicati osrednje raziskovalno vprašanje. Tomc pravi, da je skupino ljubljanska televizija najprej

⁶⁷ Prav tam, 274–275.

primerjala z nacisti zato, da jih lahko danes oglašuje kot kulturni dogodek in izvozni artikel.⁶⁸ Zakaj je torej prišlo do tega, da se skupina *Laibach*, nekoč močno preganjana, danes oglašuje kot ugleden slovenski izvozni artikel?

Kot smo ugotovili, so prav množični mediji precej pripomogli k prepoznavnosti in odmevnosti skupine, najprej s polemikami v časopisih, potem pa tudi s televizijo, ki je takrat šele začela postajati pomembna. Člani skupine so prepoznali njen veliki potencial, zato so dali svoj prvi večji javni intervju 23. junija leta 1983 na *TV Slovenija*, prav tako pa so svoje občinstvo označili za prvo televizijsko generacijo. Omenjena oddaja je vzbudila vsesplošno zgražanje ljudi, skupina *Laibach* pa je požela buren odziv javnosti v medijih.⁶⁹

Med letoma 1983 in 1987 je takratna oblast (ljubljska *Zveza socialističnega delovnega ljudstva*) skupini prepovedala žive nastope in uporabo njenega imena ter s tem okrepila mnenje, da teror izvira iz njenega lastnega jedra, hkrati pa so polemike o njihovih nastopih ustvarile pluralizem v slovenski družbeni realnosti,⁷⁰ ki predstavlja temelj za izgradnjo demokratične družbe in javne sfere. Ker je bilo skupini prepovedano javno nastopanje v Sloveniji pod

⁶⁸ Tomc, 1996, 132.

⁶⁹ Intervju je bil vnaprej načrtovan tako, da bi bila skupina *Laibach* videti kot ljudi ogrožajoča nevarnost. Oddaja, v kateri je bil predvajan, *TV Tednik*, je bila namreč politično obarvana, saj je poročala o težavah zamejskih Slovencev. Skupina je jasno poudarila, da so popolnoma nepolitična skupina in jih zato konkretni politični problemi ne zanimajo. Po vsakem vprašanju so se člani med sabo posvetovali in nato podali skupni odgovor, ki ga je eden izmed njih prebral, medtem pa so ostali nemo in brezizrazno strmeli predse. Citirali so svoje delo *Dokumenti zatiranja*. Njihovo spogledovanje s kontroverzno podobo je razkrilo neprijetne podobnosti med fašistično in socialistično ikonografijo, voditelj pa jih je na koncu intervjuja označil za "sovražnike ljudi" in državljane spodbudil k uničenju skupine.

⁷⁰ Gržinić, 2003, 253.

izbranim imenom, je vse do leta 1987 delovala pod skupnim imenom *NSK*, katerega del je bila. Pozneje, ko je afera v medijih poniknila, se je podala na uspešno turnejo *Occupied Europe Tour*, ki je zajemala obe strani železne zavese. Toda več kot 20 let po predvajanju intervjuja v oddaji *TV Tednik* smo bili priča zanimivemu preobratu, saj je bil isti intervju s skupino *Laibach* iz *TV Tednika* predvajan na razstavi v *Moderni galeriji* v Ljubljani kot primer izjemne umetnosti in predstave.

Zakaj je torej prišlo do tako drastične spremembe v dojemanju skupine? Kako lahko nekoč tako močno preganjana skupina danes nastopa na elitnem prizorišču v hramu nacionalne kulture, *Cankarjevem domu*, skupaj z *ljubljskimi filharmoniki*?⁷¹ Med drugim koncertira tudi na kulturnih prizoriščih, kot so *Celjski grad*, *Delavski dom Trbovlje* in *Trnfest* v Ljubljani. Njej v čast danes postavljajo razstave v državnih institucijah, kot je predlanska razstava *Gesamtkunst Laibach, Temelji 1980-1990 v Mednarodnem grafičnem likovnem centru (MGLC)*⁷² v Ljubljani in lanska z naslovom *Raumschiff Jugoslawien v Neue Gesellschaft für Bildende Kunst* v Berlinu. Pred kratkim so se podali na turnejo *Prihajamo v miru*, v sklopu katere so koncertirali v večjih evropskih mestih, tudi v razprodani in

⁷¹ Treba je seveda opozoriti, da skupina ne nastopa samo na elitnih prizoriščih, kot so znane galerije, koncertne dvorane in filharmonije, ampak jo je mogoče videti tudi v tovarnah, rudnikih in na glasbenih festivalih v manjših krajih, saj pri izbiri koncertnih prizorišč ne dela razlik, z vseprisotnostjo pa na svoj način izziva samo pojmovanje popularne kulture in umetnosti.

⁷² Razstava je na multimedijski način predstavila skupino. Postavitev je pregledno prikazala njihovo zgodovino, saj so bile po 30 letih prvič zbrane in predstavljene slike, grafike, plakati, publikacije, časopisne strani, vabila, ovitki plošč, fotografije, scenografije koncertov, videi in propagandni material, prav tako pa smo lahko videli tudi tri nove instalacije, ki so nastale posebej za razstavo v *MGLC*.

elitni nacionalni galeriji v Københavnu ter v dvorani britanskega muzeja *Tate Modern*.⁷³

Skupina *Laibach* je skupaj s *Siddharto* slavnostno odprla stadion v ljubljanskih *Stožicah*, zanimivo pa je, da je imela v začetku svojega ustvarjanja, leta 1984, zaradi prepovedi nastopanja v istem mestu anonimen koncert. Leta 1985 je ljubljanska založba *ŠKUC Ropot* predstavila njen prvi album, ki je bil zaradi prepovedi uporabe imena izdan brez njegove navedbe. Ker doma ni bila zaželeno, se je skupina usmerila v tujino in požela velik uspeh. Šele leta 1997 je prejela nagrado mesta Ljubljana. Kriteriji za podelitev so bili prispevek k razvoju in ugledu občine ter k večji prepoznavnosti mesta doma in na tujem. Skupina se danes v slovenskih medijih predstavlja kot pomemben dejavnik za promocijo naše države v svetu. Pogosto je opisana z naslednjimi besednimi zvezami: 'ena najbolj prepoznavnih domačih zasedb mednarodnega slovesa', 'poleg bratov Avsenik največja slovenska glasbena znamka', 'mednarodno najbolj prepoznavna slovenska glasbena zasedba', 'bend s prepoznavno blagovno znamko', 'klasik evropske glasbene scene', 'kultna in slavna slovenska glasbena skupina'. Paradoksalnost se kaže torej v tem, da se Slovenija z njo na tujih tleh danes postavlja kot z uglednim domačim kulturnim dosežkom, na začetku njenega delovanja pa ji je zaradi njene škandaloznosti in provokativnosti prepovedala nastopati.

⁷³ Po razkroju *NSK*, ki se je v prvi polovici 90. let postopno reformiral v globalno državo v času, se je *Laibach* občasno začel spet pojavljati tudi v galerijah. V letu 2009 je tako v *Muzeju moderne umetnosti Sztuki* v Łodzi na Poljskem postavil svojo prvo retrospektivno razstavo, leta 2010 so sledile tri galerijske predstavitve njihovega dela v Ljubljani (*MGLC*), v Trbovljah (*Delavski Dom*) in v Zagrebu (*HDLU*). Skupina *Laibach* je konec leta 2011 sodelovala tudi na razstavi z naslovom *Raumschiff Jugoslawien* v *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst* v Berlinu in letos postavila instalacijo *Laibach kunst - Glück auf* v sklopu projekta Evropa danes v okviru Evropske prestolnice kulture Maribor 2012.

Danes je vsem jasna njihova manipulacija s pomočjo medijev, ob prvem predvajanju intervjuja pa javnost ni razumela njihovega sporočila, v katerem so uporabljali tudi citate politikov in politične govore, ampak jih je preprosto obsodila, čeprav so bili v odgovorih povsem jasni o svojem delovanju, ki stremi k umetniškemu in ne k političnemu izražanju. Na začetku delovanja skupine je namreč obstajal drugačen zgodovinski kontekst, ki je omogočal tudi drugačno dožemanje skupine. Gotovo je izobraženost ljudi pomemben razlog pri spremembi dožemanja skupine, saj so članki kritičnih intelektualcev, ki so pojasnjevali delovanje skupine, pripomogli k njeni boljši podobi v družbi in vplivali na slovensko javnost. Drug razlog je moč iskati v uspehu, ki ga je skupina požela v tujini, saj po stari slovenski navadi velja, da se moraš najprej dokazati na tujem, da te sprejmejo doma. Skladno z naštetim se je spreminjal tudi odnos ustvarjalcev kulturne politike do skupine. Vendar pa ta dejstva še ne odgovorijo popolnoma na moje raziskovalno vprašanje, saj menim, da je bil za spremembo dožemanja skupine *Laibach* na domačih tleh ključen še en proces. Spremeniti se je namreč moralo samo dožemanje 'visoke' in 'nizke' kulture, zato moram, če želim odgovoriti na vprašanje, zakaj je prišlo do tega, da se nekoč nezaželeni *Laibach* danes oglašuje kot ugleden slovenski izvozni artikel, pod drobnogled vzeti spremembo dožemanja samega pojma popularne kulture.

V 18. stoletju je bila 'kultura' sinonim za 'civilizacijo', splošni evolutijski proces, v katerem si postal kultiviran in civiliziran. Herder je bil prvi, ki je govoril o 'kulturalah' v množini, a se pri tem ni nanašal na 'kulturo', ampak na ljudske kulture v zgodnjem 19. stoletju,⁷⁴ prav tako kot danes ne govorimo o glasbi, ampak o glasbah, saj Blaukopf pokaže, da so obstajale in še obstajajo raznovrstne glasbe, ki se med

⁷⁴ Mukerji in Schudson, 1991, 2.

seboj razlikujejo tudi po vlogi v družbenem življenju.⁷⁵ Od leta 1960 naprej konceptualna prepreka med 'visoko' ali cenjeno ter popularno ali reprezentativno kulturo ne obstaja več. Kritiki so ugotovili, koliko imata pravzaprav skupnega obe 'kulturi' kot človeški družbeni praksi in da je bila delitev na visoko in na popularno kulturo predvsem politična, šele nato estetska ali intelektualna. Kot ugotavlja Redhead, je bila popularna glasba vedno postmoderna, saj si je prizadevala za konec razlikovanja med 'visoko' in 'nizko' kulturo.⁷⁶

Nove raziskave popularne kulture pravijo, da je radikalno razločevanje med visoko in popularno kulturo zastarelo, saj lahko nekateri aspekti popularne kulture čez čas postanejo visoka kultura, aspekti visoke kulture pa popularna.⁷⁷ Williams pravi, da je kultura "navadna", saj ne obstaja poseben razred ali skupina ljudi, ki bi se ukvarjali le z ustvarjanjem pomenov in vrednosti tako v splošnem smislu kot tudi v umetnosti in verovanju,⁷⁸ hkrati pa je kultura vsakdanjega življenja tudi "konkretna, kontekstualizirana, živeča in področje, kjer se prakticirajo razlike".⁷⁹ Muršič pravi, da je nauk "Laibach Kunsta" ta, da je umetnost najvišja oblika politike, ker je politika polje urejanja medčloveških odnosov.⁸⁰

Storey nas v svoji knjigi *Izumljanje popularne kulture (Inventing Popular Culture)* popelje skozi čas vzpostavljanja razlike med visoko in popularno kulturo, to je potekalo z izolacijo in z razlikovanjem visoke kulture od popularne, ki je veljala za razvedrilno in zabavljajško.⁸¹ Shakespearja so preoblikovali iz dramatika za širše

⁷⁵ Blaukopf, 1993.

⁷⁶ Redhead, 1990, 20.

⁷⁷ Mukerji in Schudson, 1991, 35.

⁷⁸ Williams, 1997, 28.

⁷⁹ Fiske, 1992, 155-161.

⁸⁰ Muršič, 1994, 21-22.

⁸¹ Storey, 2003.

občinstvo v avtorja za specifično, uveljavil pa se je tudi pojem “šeksirjanizem” (*Shakespeareanism*),⁸² ki uvede branje Shakespearja kot umetnost in skrivnost. Tudi opero so strateško preoblikovali v visoko kulturo in jo s posebnimi zgradbami ločili od gledališč ter predpisali obnašanje v njih, kar pomeni, da je opera zgodovinsko specifična institucionalizirana kategorija. S tem se vzpostavi “občutek kulturnega ugleda”, ki predpostavlja, da je visoka kultura boljša od popularne in da so njeni potrošniki superiorni.⁸³ Bourdiejev argument v knjigi *Razlikovanje* (*Distinction*) je, da kopičenje kulturnega znanja in izkušenj skozi vzgojo in šolanje povečuje bogastvo in užitek branja kulturnega teksta, prav posedovanje kulturnega kapitala pa je tisto, kar opredeljuje ‘visoko’ kulturo.⁸⁴

Za to, da je danes skupina *Laibach* oglaševana kot ugleden kulturni izvozni artikel, nekoč pa je veljala za osovraženo, je moralo priti tudi do ključne spremembe v potrošnji visoke kulture. Peterson ugotavlja, da če je včasih družbeni razred na vrhu piramide (elita) konzumiral samo omejeno število vzorcev potrošnje, potem danes prevladujoči razred z veliko “kulturnega kapitala”, kot imenuje Bourdieu izobrazbeni, lingvistični in politični kapital, konzumira tudi popularno kulturo. Danes družbena elita s tem, ko odobrava skupino *Laibach*, dokazuje svoj široki glasbeni okus, ki obsega različne zvrsti glasbe, ne samo eno (npr. klasično glasbo), kot je to veljalo nekoč, ampak tudi popularno glasbo. Tudi zato ima danes skupina *Laibach* številnejšo in bolj raznoliko publiko. Prav odobravanje skupine *Laibach*, udeleževanje njihovih koncertov na elitnih lokacijah, kot je *Cankarjev dom*, obiskovanje njihovih razstav v nacionalnih galerijah, je pravzaprav dokazovanje in potrjevanje širokega spektra okusa, ki ga premoreš, kar te danes umešča v razred

⁸² White v Storey, 2003, 36.

⁸⁴ Prav tam, 41.

⁸⁴ Bourdieu, 2002.

na vrhu družbene lestvice in ne med delavski razred, ki ne obiskuje koncertov skupine *Laibach*, ampak se npr. sprošča ob narodnozabavni glasbi na veselici v svojem domačem kraju.

S potrošnjo širokih vzorcev elita pravzaprav izkazuje svoj kulturni kapital, na primeru skupine *Laibach* pa pride še posebno do izraza njihov izobrazbeni kapital, saj odjemalci njihove glasbe pokažejo razumevanje tega, da je *Laibach* "volk, ki ne grize", da so se torej izobrazili v poznavanju njihovega poslanstva, zaradi česar jih tudi odobravajo. Pri tem pa je treba upoštevati tudi sodobne raziskave o kulturnem okusu (Bennett, 1999), ki opozarjajo, da izkazovanje širokega glasbenega okusa družbene elite temelji na poznavanju različnih glasbenih žanrov za izkazovanje široke glasbene izobrazbe in s tem družbenega prestiža, ne pa tudi nujno na afiniteti do njih, kar pomeni, da je pri samem vrhu družbenih razredov in na skrajnem dnu dejanska kulturna potrošnja glasbenih žanrov najbolj omejena.

Kot ugotavljata Lutharjeva in Kropivnik, v Sloveniji razlikovanje znotraj kulturnih hierarhij ne poteka več med visoko in popularno kulturo, ampak znotraj različnih kategorij popularne kulture, saj obstaja ločevalna razlika med občinstvom 'visoke popularne kulture', ki posluša alternativni rock, kamor lahko štejemo glasbo skupine *Laibach*, in med občinstvom lokalne 'razvedrilne' kulture, ki posluša narodnozabavno glasbo in popevke. Menita, da je slovenska družba skozi perspektivo kulturne potrošnje razdeljena na dva tabora, in sicer na 'lokalne tradicionaliste' in 'globalne posttradicionaliste', pri čemer so ti bolj izobraženi in bogatejši od prvih.⁸⁵

Pri tem se lahko vprašamo, ali je povezanost med razredom in kulturno potrošnjo razredno determinirana. Peterson meni, da je še vedno močno razredno determinirana, spremenil se je le način kulturne potrošnje, saj ima danes elita širok kulturni okus, delavci pa

⁸⁵ Luthar in Kropivnik, 2004, 938–939.

ožjega. To preprosto pomeni, da družba ni bolj egalitarna, le prostočasne dejavnosti in glasbeni okus izgubljajo status označevalcev elite. Družbena elita, ki premore visok kulturni kapital, tako danes v družbi vzpostavlja distinkcije znotraj sfere popularne kulture, kar zahteva drugačen način pridobivanja kulturnih kompetenc, tudi v obliki obiskovanja glasbenih koncertov, ne pomeni pa odsotnosti razlikovanja med družbenimi razredi.⁸⁶ Lutharjeva in Kurdija v svoji raziskavi namreč ugotavljata, da ima razredna klasifikacija v Sloveniji očitne kulturne dimenzije in poudarjata, da so estetski svetovi med seboj neprehodni. Pri nas si v največji opoziciji stojita 'slovenska narodnozabavna glasba' in 'rock', ki kažeta na to, da obstaja razlikovanje na 'visoko' in 'nizko' kulturo tudi v sferi popularne oziroma množične kulture.⁸⁷

To, kar je bistveno, pa je, da se z načinom kulturne potrošnje, v našem primeru poslušanju glasbe skupine *Laibach*, razlike med družbenimi razredi samo reproducirajo in poglobljajo, saj razlike v kulturni potrošnji soustvarjajo družbene razlike oz. – kot pravi Bourdieu – kulturna potrošnja proizvaja, vzdržuje in reproducira razlike med ljudmi, različni okusi pa se neprestano preoblikujejo v legitimne okuse in načine življenja.⁸⁸

Pomen delovanja skupine *Laibach* danes

Mi ogenj smo, jeklo, tnalno in kovači;

Pravdo kujemo, svobodo v to celino.

Mi vstajamo, vstajamo v prostost

In rastemo mladostni v širino!

Mi kujemo bodočnost!

Laibach

⁸⁶ Peterson v Storey, 2003, 46.

⁸⁷ Luthar in Kurdija, 2011, 999.

⁸⁸ Bourdieu, 2002.

V prispevku me je zanimalo, zakaj je prišlo do tega, da se skupina *Laibach*, ki je bila nekoč močno preganjana, danes oglašuje kot cenjen slovenski izvozni artikel in kakšne posledice to prinaša za njeno delovanje znotraj popularne kulture. Skupino je žanrsko težko umestiti, uporablja elemente različnih zvrsti, splošno gledano pa je nastala kot podslog panka, čeprav je bila postpankowska že od začetka. Deluje v samem jedru popularne glasbe in jo od tam tudi kritizira, s svojo prisotnostjo pa je preoblikovala dožemanje popularnega, saj je omogočila, da v popularno glasbo vstopi tudi bolj skrajna glasba, pri tem pa je ostala zvesta svojemu poslanstvu.

Da se lahko *Laibach* danes oglašuje kot ugleden domač izvozni artikel, je moralo poleg dejavnikov, kot je sprememba zgodovinskega konteksta, ki danes omogoča drugačno dožemanje skupine, in člankov kritičnih intelektualcev, ki so vplivali na boljšo podobo skupine v slovenski javnosti (poleg uspeha *Laibacha* v tujini, s čimer se je spreminjal tudi odnos ustvarjalcev kulturne politike do skupine), priti tudi do ključne spremembe v dožemanju potrošnje 'visoke' in 'nizke' kulture. Danes družbena elita s tem, ko odobrava skupino *Laibach*, dokazuje svoj široki glasbeni okus, ki zajema različne zvrsti glasbe, drugače kot pri denimo delavcih, ki imajo ožjega. S potrošnjo širokih vzorcev potrošnje pravzaprav kaže svoj kulturni kapital, na primeru skupine *Laibach* pa pride še posebno do izraza izobrazbeni, saj odjemalci njihove glasbe pokažejo, da so dovolj izobraženi za razumevanje njihovega poslanstva. Z udeležbo na njihovih koncertih na elitnih lokacijah, kot je *Cankarjev dom*, in z obiskovanjem njihovih razstav v nacionalnih galerijah, pravzaprav dokazuješ in potrjuješ svoj široki okus, kar te umešča v razred na vrhu družbene lestvice. S takšnim načinom kulturne potrošnje pa se, kot opozarja Bourdieu, razlike med družbenimi razredi samo reproducirajo in poglobljajo, s čimer postaja družba manj egalitarna. Kakšna je torej vloga delovanja skupine *Laibach* znotraj popularne

kulture danes? Aktivist Marko Brecelj je na odprtju razstave v MGLC med govorom Zorana Jankoviča vanj vrgel konzervo in zaklical: "Diktator, kultura ni Mercator!" in s tem nekako "požegnal" samo razstavo, saj je z mehkim terorizmom pokazal svoje neodobranje glede mačehovskega ravnanja oblastnikov v kulturni sferi. Čeprav nič manj aktivistično, pa je skupina *Laibach* svoje nestrižnje in upor izvajala bolj latentno, prefinjeno in – kar je najpomembnejše – na daljši rok. Pravzaprav sam obstoj skupine v jedru popularne kulture pomeni, da je fašizem v današnji družbi še vedno prisoten, le da je spremenil obliko, postal razdrobljen, a zato nič manj močan, saj je ravno totalitarizem, ki ti daje občutek svobode, najbolj totalitaren. In ravno zato je skupina *Laibach* danes, ko smo priča strahoviti porasti neofašizma, zelo aktualna, saj se dobro zaveda dejstva, da je treba tisto, kar je gnilo, razjedati od znotraj, pri samem jedru. Skupina nam je nedavno s plakatov sporočala, da sedaj "prihaja v miru", toda kljub radikalnosti, ki se kaže v tem, da se skupina do danes v svojih temeljih ni bistveno spremenila, velja skleniti, da je pravzaprav vedno prihajala v miru.

Bibliografija

ADORNO, T. (1986): *Uvod v sociologijo glasbe*, Ljubljana, Državna založba Slovenije.

ATTALI, J. (2008): *Esej o politični ekonomiji glasbe*, Ljubljana, Maska.

BARBARIČ, P. (1985): "Poskus opredelitve kriterijev vrednotenja punka", v: Bavčar, I., Mastnak, T., ur., *Punk pod Slovenci*, KRT, Ljubljana, 47–60.

BENNETT, T., EMMISON, M., FROW, J. (1999): *Accounting for Tastes: Australian Everyday Cultures*. Cambridge, Cambridge University Press.

- BERGER, H. M. (1999): *Metal, Rock, and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, Hanover in London, Wesleyan University Press.
- BLAUKOPF, K. (1993): *Glasba v družbenih spremembah: Temeljne poteze sociologije glasbe*, Ljubljana, Škuc.
- BOURDIEU, P. (2002): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Harvard University Press.
- CAMUS, A. (1980): *Uporni človek*, Ljubljana, Cankarjeva založba.
- CAMUS, A. (1984): *Kaligula, Nesporazum*, Ljubljana, Mladinska knjiga.
- DEIFENBACH, K. (2006): *Umetniška država - Slovenija v devetdesetih letih*, v: Irwin: Retroprincip, ur. I. Arns, Š. Mihelač in N. Müller, Mladinska knjiga, Ljubljana 32-38.
- FISKE, J. (1992): *Cultural Studies and the Culture of Everyday Life*, v: Cultural Studies, ur. L. Grossberg, C. Nelson in P. A. Treichler, Routledge, London in New York, 154-173.
- FOUCAULT, M. (1991): *Vednost - oblast - subjekt*, Ljubljana, Krt.
- FRIEDMAN, J. (1994): *Cultural Identity & Global Process*, London, Thousand Oaks in New Delhi, Sage.
- GENNEP, A. van (2004): *The Rites of Passage*, London in New York, Routledge.
- GRŽINIĆ, M. (2003): "Neue Slowenische Kunst", v: Djurić, D., Šuvaković, M., ur., *Impossible Histories: Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge in London, 246-269.
- HANLEY, J. J. (2004): "'The Land of Rape and Honey': The Use of World War II Propaganda in the Music Videos of Ministry and Laibach", *American Music*, 22, 1: 172-174.
- JAMESON, F. (2001): *Postmodernizem*, Ljubljana, Analecta.
- KREFT, L. (1994): *Estetika in poslanstvo*, Ljubljana, Znanstveno in publicistično središče.

- LUTHAR, B., KROPIVNIK, S. (2004): "Država svetovljanov in dežela lokalcev: Tipologija kulturnih razredov v Sloveniji", *Teorija in praksa*, 41, 5/6: 921-946.
- LUTHAR, B., KURDIJA, S. (2011): "Razred in kulturne distinkcije", *Teorija in praksa*, 48, 4: 982-1003.
- MARSHALL, D. (2002): "Behavior, Belonging, and Belief: A Theory of Ritual Practice", *Sociological Theory*, 20, 3: 360-380.
- MONROE, A. (2003): *Pluralni monolit: Laibach in NSK*, Ljubljana, Maska.
- MUKERJI, C., in M. SCHUDSON, (1991): "Introduction: Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies", v: Mukerji, C., Schudson, M., ur., *Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles in Oxford, 1-60.
- MURŠIČ, R. (1994): "Rokovska alternativa na Štajerskem: Prenovljena civilna družba ali nostalgija?", v: Beranič, G., Hedl, D., Muzek, V., ur., *Bili ste zraven (zbornik besedil o rock kulturi v severovzhodni Sloveniji)*, Frontier, ZKO in KID, Maribor, Pesnica in Ptuj, 15-22.
- MURŠIČ, R. (2000): "Provocation and Repression after Socialism: The Strelnikoff Case", v: Mitchell, T., Doyle, P., Johnson, B., ur., *Changing Sounds: New Directions and Configurations in Popular Music*, University of Technology, Sydney, 309-318.
- OGRINC, M. (1985): Ni nam do tega, da bi postali zgodovina, v: Bavčar, I., Mastnak, T., ur., *Punk pod Slovenci*, KRT, Ljubljana, 90-102.
- POTOKAR, A. (1985): "Pank u Lublan", v: Bavčar, I., Mastnak, T., ur., *Punk pod Slovenci*, KRT, Ljubljana, 32-46.
- REDHEAD, S. (1990): *The End-of-the-Century Party: Youth and Pop towards 2000*, Manchester in New York: Manchester University Press.
- ROOK, D. W. (1985): "The Ritual Dimension of Consumer Behavior", *The Journal of Consumer Research*, 12, 3: 251-264.
- STOREY, J. (2003): *Inventing Popular Culture*, Malden, Blackwell.

- TOMC, G. (1989): *Druga Slovenija: Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju*, Ljubljana, Krt.
- TOMC, G. (1996): "The Politics of Punk", v: Benderly, J., Kraft, E., ur., *Independent Slovenia: Origins, Movements, Prospects*, St. Martin's Press, New York, 113-34.
- TURNER, V. W. (1969): *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Harmondsworth, Penguin Books.
- VOGRINC, J. (1985): "Laibach' ali komu sveti svastika?", v: Bavčar, I., Mastnak, T., ur., *Punk pod Slovenci*, ur. I. Bavčar in T. Mastnak, KRT, Ljubljana 406-407.
- WALSER, R. (1993): *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover, Wesleyan University Press.
- WILLIAMS, R. (1997): *Navadna kultura: Izbrani spisi*, Ljubljana, Studia humanitatis.
- ŽIŽEK, S., (1984): "Ideologija, cinizem, punk", v: Žižek, S., ur., *Filozofija skozi psihoanalizo*, DDU Univerzum, Ljubljana, 100-29.
- ŽIŽEK, S. (2006a): "Razsvetljenje pri Laibachu", v: Arns, I., Mihelač, Š., Müller, N., ur., *Irwin: Retroprincip*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 39-43.
- ŽIŽEK, S. (2006b): "Zakaj Laibach in NSK niso fašisti?", v: Arns, I., Mihelač, Š., Müller, N., ur., *Irwin: Retroprincip*, Mladinska knjiga, Ljubljana, 49-50.
- ŽIŽEK, S., HERSCHER, A. (1997): "Everything Provokes Fascism: Plečnik avec Laibach", *Assemblage*, 33: 58-75.