

Laibach – "zvoki naše govornice" (Nekateri filozofski in sociološki vidiki sodobne glasbeno- umetniške ustvarjalnosti)*

ALJOŠA GADŽIJEV

Pot na goro 21

SI-1000 Ljubljana

IZVLEČEK

Pričujoče delo je zastavljeno kot filozofsko-sociološki poskus razumevanja pojavljanja in ustvarjanja glasbeno-umetniške skupine Laibach, ki nazadnje rezultira v soočenju z vsakogar bistveno prizadevajočo etično problematiko. Predpostavljajoč poznavanje Laibachovega delovanja (na podlagi dostopnih kronologij) in glasbe te (opazovalca, poslušalca, bralca...) vodeča nit te naloge pelje skozi možnosti določenega razlaganja Laibachovih izjav, ki spremljajo stvaritve in dejanja skupine (albume, koncerte, akcije). Pristop je v osnovi hermenevitično-(a)fenomenološki (zavezan raz-krivanju skrivnosti kot od-govornost nagovoru...), v pomoč pa so ti poleg Laibachovih kritikov tudi določena dognanja strukturalizma in psihoanalize ter nekateri izsledki kritične teorije družbe. Tako skušaš prodreti v samo osrčje zanimive privlačnosti in skrivnostnosti Laibachove dvojne igre, za katero uvidiš, da je nekako podobna Nietzschejevi. Pri tem spoznavaš Laibachovo izrazito družbeno kritičnost (ob temah političnosti in ideološkosti v umetnosti, množične kulture in popularne glasbe, Evrope in demokracije, kapitala, narodov in vojn, religije, krize sodobnega človeka in vprašljivosti glede avtorstva umetniških in drugih ustvarjalcev) ter dvojno naravo nenehno izpostavljanega totalitarizma kot organizacijskega principa (sodobnega) sobivanja ljudi. Teza je, da ločiš – po načelu razlikovanja med močjo in oblastjo – med "totalitarizmom manka" in "totalitarizmom preobilja". Prepotujoč za to tudi področja, ki izpostavljajo aktualnost filozofskih kritik antične grške glasbe, socio-filozofskih vpogledov v bistvo razlikovanja med tradicionalizmom, modernizmom in postmodernizmom (v umetnosti) ter sociologije popularne oz. rock glasbe, nenazadnje pristaneš pri spraševanju o bistvenih dilemah človekove ne-komunikativnosti, k česar ovedenju te vsebinska in oblikovna plat popularno-umetniške ustvarjalnosti skupine Laibach vseskozi namerno izzivalno – in hkrati to izzivalnost izpostavljaajoč – pri-zadevajoče poziva. Tako premisliš še (z)možnosti "razgovorne omike občevanja" kot fundamentalne etične drže posameznikov v skupnosti z drugimi kot temeljne srži vsake družbenosti, kakor se lahko kaže v mogoč(n)i pristni raz-govorno izpol-

* Pričujoča študija je nekoliko skrajšana in prirejena oblika skupne diplomske naloge (iz filozofije in sociologije kulture), ki jo je avtor zagovarjal 12. junija 2003; mentorja: red. prof. dr. Valentin Kalan in doc. dr. Jože Vogrinc; naslov in podnaslov sta bila v originalu obrnjena. Za lažje razumevajoče branje se pojasnilo: skupino Laibach lahko (slovnično) izražaš – tako tudi avtor – a) v tretji osebi ednine ženskega spola – kot ime skupine (pri tem navadno pred ime postaviš samostalnik "skupina...") –, b) v tretji osebi ednine moškega spola – kot ime "duha" skupine – in c) v tretji osebi množine moškega spola – kot skupnost članov, ki sestavljajo skupino.

njujoči se od-govornosti nagovoru moči svetu z ugodljivostjo vladajoče Skrivnosti. Morda se ti tako zares razreši uganka, ki ti jo zastavlja Laibach.

Ključne besede: Laibach, popularna glasba, filozofija glasbe, sociologija glasbe

ABSTRACT

LAIBACH – "THE SOUNDS OF OUR SPEECH"

The intention of the following study is to make a philosophically-sociological attempt to understand the appearance and creativeness of the musical-artistic group called Laibach. The final result is to get into a specific confrontation with problems of ethics that should essentially concern everyone. Supposing to know Laibach's work (on the basis of accessible chronologies) and music, the leading thought of this study leads you (the observer, listener, reader...) through a possible interpretation of Laibach's statements, which accompany the products and activities of the group (albums, concerts, actions). The basic method is a hermeneutically-(a)phenomenological one (obliging you to an un-cover of the mystery as a responsibility to its address...), but beside Laibach's critics, specific discoveries of structuralism and psychoanalysis and some results of the critical theory of society should also assist you in the process. This way you try to get to the "heart" of an interesting attraction and mysteriousness surrounding Laibach's double game, which is, as you can see, somehow similar to Nietzsche's. In all that you can recognize Laibach's expressive social criticism (on the subjects of policy and ideology in art, popular culture and it's music, Europe and democracy, capital, nations and wars, as well as the crises of modern man and the questionable authorship of works of artists and that of other creators), and a double nature of continually exposed totalitarianism as an organisational principle of (contemporary) cohabitation of people. The thesis is – according to the principle of distinction between power-strength and despotic power – as follows: to distinguish between "totalitarianism of deficit" and "totalitarianism of superabundance". For that purpose you undertake a path that leads you also through the "fields" that expose the actuality of philosophical critiques of the antique Greek music, socio-philosophical views of the essence of distinction between traditionalism, modernism and postmodernism (in art) and sociology of popular or rock music. Eventually you paused at questioning yourself about the basic dilemmas of human un-communicativeness. Toward the awareness of that, the substantial and the formal part of the group Laibach's popular-artistic creativeness constantly appeals to you through their intentional provocations, which are at the same time exposed as so. In this way you also think over the possibilities of "dialogical cultivation of communicating" as a fundamental ethical attitude of individuals in a community with others, which represents the focal point and content of any sociality, which points toward an in itself dia-logically fulfilled responsibility to address of the power-strength of the Mystery that rules the world with grace. Maybe this way you can really solve the riddle that Laibach imposes on you.

Key words: Laibach, pop music, philosophy of music, sociology of music

Uvod (Aktualnost Laibacha)

"Oh Mensch! Gieb Acht!
 Was spricht die tiefe Mitternacht?
 'Ich schlief, ich schlief -,
 Aus tiefem Traum bin ich erwacht: -
 Die Welt ist tief,
 Und tiefer als der Tag gedacht.
 Tief ist ihr Weh -,
 Lust – tiefer noch als Herzeleid:
 Weh spricht: Vergeh!
 Doch alle Lust will Ewigkeit -,
 - will tiefe, tiefe Ewigkeit!"

(Friedrich Nietzsche:
 "Also sprach Zarathustra", 1883-85)

"Čez nas viharji divjajo.
 Mesta gorijo in telesa.
 Slast nas stresa.

Spet se čez polja
 glasijo zvoki naše govornice,
 ki nam molitev je in vrisk.

Ne, ne dopusti več, vesoljni Bog,
 da bi naša sila utonila,
 saj je tako brezmejno sladka, mila...!"

(Laibach:
 "Sila", 1982)

L a i b a c h – ime, "ki se prvotno pojavi leta 1144 kot *originalno* [?] ime za *Ljubljano*, mesto 'ob potoku' (*Bach*) in 'močvirju' (*Labach*). Znova se pojavi za časa *avstroogrške monarhije*, takrat kot *alternativa* že obstoječi *slovenski različici*, [in spet] leta 1943, po kapitulaciji Italije, ko *Nemci* prevzamejo oblast v mestu. To je čas, ko so *nacisti* in *domobranci* zapirali, mučili in pobijali *Ljubljance*, ki niso verjeli v zmago *Tretjega Reicha*. – Leta 1980 se s pojavitvijo *mladinske kulturne skupine* četrtrič pojavi ime *Laibach*, ki pa zdaj sugerira na konkretno danost možnosti za nastanek *politizirane – sistemsko ideološke – umetnosti*, kot posledice vpliva politike in ideologije."¹

¹ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1980-85", "Neue slowenische Kunst" [ali "NSK"], GZH za založbo Zdravko Židovec; Zagreb 1991, str. 43; poudarki (v *kurzivi*) so delo pisca – avtorja – pričujoče študije (tako še večinoma – v nadaljevanju – v primeru *ostalnih* citatov, kakor tudi opombe oz. izjavna "veziva" v *oglatih oklepajih* (znotraj citiranih besedil).

...In tako vse do danes (že več kot 20 let) skupina Laibach vztraja s svojim pojavljanjem in delovanjem,² ki je vzbujalo in še vzbuja (nekdanj bolj v domačem, slovenskem in nekdanj-še-jugoslovanskem, potem pa vse bolj v širšem, evropskem in svetovnem – globalnem – prostoru) nemalo zanimanja – tako množice (lat. *populus*) oz. širše javnosti, kot raznih posameznih "radovednežev" (ljubiteljev ali sovražnikov): novinarjev in publicistov ter strokovnjakov s področij muzikologije, umetnostne zgodovine, literarne teorije, filozofije (predvsem estetike in etike), politologije, sociologije (kulture), psihologije, relig(iolog)ije itd.

Z močjo svoje glasbe³ in s svojo skrivnostno pojavnostjo Laibach kot "nemirna

² Na kratko: Skupino Laibach (oz. *Laibach Kunst* – poleg glasbe se ukvarjajo tudi s slikarstvom oz. grafiko, snemanjem filmov ipd.; kasneje se vse to razširi v delovanje kolektiva *Neue slowenische Kunst*, nastalega koncem leta 1984 s povezavo Laibacha, slikarjev Irwin, gledališča *Sester Scipion Nasice* idr.) uradno ustanovijo fantje iz Trbovelj 1. junija 1980. Prvi koncert in razstava skupine v Trbovljah sta prepovedana, saj naj bi skupina "nepravilno" in "neodgovorno" uporabljala simbole. Laibach torej že takoj začenja -jo z razburjanjem (najprej -) slovenske (kmalu pa še – skupaj s celotno NSK-jem – širše jugoslovanske ter kasneje evropske in druge mednarodne -) javnosti s svojim šokantnim pojavljanjem na (popularno-)umetniški sceni, ukvarjajoč se s kulturno-politično in (v tem) psiho-socialno problematiko na umetniški način, a tudi s filozofsko-kritičnim ozadjem. Njihov videz velja za "totalitarnega" (nastopajo kot kolektiv anonimnih individuov, nosijo vojaške uniforme, podobne nacistom in stalinistom, kasneje lovsko nošo alpskih ljudstev in koncem tisočletja celo oblačila katoliške duhovščine), sam znak (Maljevičev križ v zobetem kolesu) in predvsem nemško ime za Ljubljano pa postaneta predmet spora, ki vodi v prepoved delovanja skupine v Sloveniji pod tem imenom (tako pa tudi prepričitev izdaje prvega albuma "Nebo žari") med leti 1983 (po predstavitvi skupine v *Tedniku* TV Ljubljana) in 1986 (ko takratna – komunistična oz. socialistična – slovenska oblast vendarle popusti, saj se skupina med tem dobro uveljavi v tujini (predvsem v Nemčiji, Veliki Britaniji in tudi v ZDA). Tako ima Laibach v 80. in 90. letih 20. stoletja poleg gostovanja na raznih festivalih tudi zelo uspešne turneje – predvsem po Evropi in ZDA –, kjer promovirajo svoje albume kot vsaka siceršnja skupina popularne glasbe, čeravno zelo posebna in nenavadna. Od leta 1986 sodelujejo z (neodvisno) založbo *Mute Records*, so sami svoj manager, slovenski jezik pa v pesmih večinoma zamenja (mednarodna -) angleščina, pri čemer "komadi" v nemščini ostanejo (skladno z imidžem skupine!) občasna bolj ali manj okušana "začimba" njihovih izdelkov, le v albumih "Kapital" in "Wat" (zadnjem) je je več. In s svojimi nastopi in preko množičnih medijev tako vsaj malo razburkajo tudi (kapitalistični in demokratični) "Zahodni svet, po razpadu Jugoslavije (z vojno!) in Sovjetske zveze, oz. spremembi političnih in ekonomskih režimov na "Vzhodu" (konec 80. in v začetku 90. let) pa domači in tuji javnosti razkrivajo prikrito totalitarno bistvo tudi demokracije in kapitalizma ter (krščanskega idr. -) religiozne humanizma, ne le naci-fašizma in komunizma, kar je prej bila njihova "tarča". Albumi: "Rekapitulacija 1980-84" (1985), "Laibach" (1985), "Nova Akropola" (1986), "Krst pod Triglavom" (1987), "Opus Dei" (1987), "Slovenska akropola" (1987), "Let It Be" (1988), "Sympathy For The Devil" (1988), "Macbeth" (1989), "Kapital" (1992), "NATO" (1994), "Jesus Christ Superstars" (1996). Zadnji album "WAT" (ali "Wat") izide v začetku septembra 2003. Pričakovati je izraznost ukvarjanja s sodobno temo globalizna (v tem kontekstu tudi ekonomsko-politično-kulturnih odnosov med EU in ZDA oz. t.i. "nemško-ameriškega prijateljstva" – v spreji fašizma potrošniške družbe?... in terorističnega fundamentalizma (nevarnost apokaliptičnega "spopada civilizacij": "Zahoda" in zdaj predvsem islamskega "Vzhoda" v t.i. "vojni proti terorizmu" – "War Against Terror"?), z vprašanjem časa ("...We are time."), totalitarizma moči oz. sin oblasti... ter Laibachovega opravlja z zgodovino lastne vsebinsko-oblikovne pojavnosti in izpovednosti. Več: v biografski kronologiji Maje Megle o Laibachu v (čas.) Mladini pod rubriko "Kdo je kdaj", Ljubljana, 30. 10. 1995, str. 35-37, v uradni kronologiji Laibacha (do 1989) v knjigi "NSK", op. cit., str. 78-80, sicer pa tudi preko informacij v množičnih medijih (TV, radia, interneta – npr.: www.laibach.nsk.si, www.nskstate.com,...).

³ Sam glasbeni izraz skupine je raznolik in se skozi leta spreminja in razvija. Kritiki uvrščajo to glasbo "v širok spekter, ki sega od punka preko 'fašističnega postpunka', novega vala, težkega metala, hardcora, elektroproga, industrijskega rocka, atonalne glasbe in popavantgarde preko oznak, kakršne so 'no-wave-multimedia' in 'postmodernistična avantgarda' do 'hiperpretenziorne umetnosti' (...)" (Alenka Barber-

draž" prodira v skoraj vse dele moderne človeške družbe in njenim pripadnikom, kot tudi skupnim ustanovam, zadaja "boleče udarce slasti" – s svojim hkratnim ugajanjem (z glasbo) in vprašljivostjo (z držo, simboli, teksti, izjavami), ki naj "predrami čute in oživi duha" v vse občutje zajemajočo moč ovedenja današnjega ne-varnega ("kritičnega") stanja (evropskega in svetovno evropeiziranega – "globalnega") človeka in njegove družbe.

Pred tabo je uganka, ki se mora razrešiti! V tem je Laibach še kako aktualen, pa čeprav je dandanes – predvsem doma⁴ – že skoraj pozabljen ali celo ignoriran.

Keršovan: "Laibach – Deset let izzivanja" (članek), (čas.) Delo (Sobotna priloga), Ljubljana, 15. 5. 1993, str. 26). Po punkovskih začetkih in obdobju industrijskega rocka z začetka 80. let 20. stoletja, značilnega za skupine, ki so, "zveste devizi 'dolgačji zoper dolgačji', opisovale zvočno okolje visoko tehnoloizirane družbe kot glasen, neizpros, ponavljajoč se hrup [in katerega] zvočnih orgij [osnova] so topi udarci bass-druma, ob katerih brutalnosti je pogrešati za rock značilni 'groove' (...) [, in preko katerih] se razprostirajo fiziološko mejo bolečine dosegajoči monumentalni kupi akustičnih odpadkov, ki ne upoštevajo nobenega razvoja, se ne gibljejo k nobenemu vrhuncu in namesto katarze le reproducirajo neprekinjen trušč industrijske proizvodnje" (prav tam), pa Laibach začenja vključevati spodbudnejše ritme, ki prebujajo v plesljivost z zdaj nekako pionirskemu technu (skupine Kraftwerk ipd.) bližajočo se ritmično zvočno podobo, le da še vedno ohranjajo brutalno (in zato toliko večjo) udarnost, pri čemer tisto "mrakobno razpoloženje", ki v svoji siceršnji monotonosti vendar (ali prav zato!?) omogoča nekakšno mistično meditacijo, "osvetljuje [še] uporaba heroično svetlih trobil, predvsem trompet in lovskih rogov" (prav tam), kakor tudi drugih klasičnih instrumentov, predvsem godal, klavirja in orgel, ter rockovskih električnih kitar. Prav tako se v pesmih oz. skladbah vse slišneje oglašata tudi mešani pevski zbor. Pri vsem tem lahko nenazadnje prepoznaš tri glavne tipe Laibachovega glasbenega izraza, ki so v posameznih skladbah (ali kar celotnih albumih) različno poudarjeni oz. v kombinaciji prevladujoči: "klasično-teatralno-scenski", "disco-tehno-ritmični" in "elektro-maršistično-rockovski". Poleg nekdanjega samplanja (vključevanja dela skladb drugih glasbenikov, klasičnih in rock- oz. polularnih) in citiranja (govorov politikov) pa začenja od druge polovice 80. let skupina tudi aranžirati kar celotna dela nekaterih drugih glasbenikov, npr. skupin: *The Queen*, *The Beatles*, *The Rolling Stones* idr. (v svoji postmodernistični maniri – remake!), pri čemer tudi sodelujejo z drugimi glasbeniki: skladatelji (n.pr. Slavkom Avsenikom ml.) in pevci (n.pr. Anjo Rupel, Vasjo Ulrichom, Cveto Kobalom idr.). V smislu dogodkovnega doživetja moči Laibachove glasbe pa so prav koncerti tisti, ki dajo "obredno" občutiti vso polnost (totalnost!) Laibachovega umetniškega slušno-vidnega (audio-vizualnega) izraza. Čeprav je del glasbe (zborovsko-klasičen in techno-ritmičen) vnaprej posnet na matrici, je doživetje posebej močno zaradi zelo glasne glasbe (ki kakor da "hoče" s preglasitvijo siceršnjega hrupa in (ne)komunikacije osredotočenost zgolj nanjo!), scenske postavitve na odru (zastave s križi, jelenovo rogovje, uporaba žarometnih luči skozi temo, laser, filmska projekcija,...) in predvsem teatralno-igralske drže izvajalcev. Le-ti so na odru zelo statični, resni, srepro gledajoči predse, frontman pa je s svojimi "herojsko-poduhovaljenimi" gibi in svojim načinom "petja", ki je v bistvu patetično-vzklikajoče deklamiranje z grobo hreščecim glasom, ki spominja na "agitatorske proklamacije iz revolucij različnega porekla" (prav tam) prepričevalsko slavnosten. Nekako med leti 1984 in 1996, torej v času izoblikovanosti svojega tako tipičnega načina nastopanja na koncertih, je za Laibach posebej značilno tudi to, da sta na obeh straneh odra "simetrično razporejena vojaška bobnarja, ki (...) s strogim obrazom, hipnotičnim pogledom in mehanično-shematičnimi gestami zlovečje [spominjata] na Hitlerjeve mladce [leta 2003 – na promocijskem koncertu albuma "Wat" pa fanta zamenjata dve dekleti s fesona na glavi]" (prav tam). – "Plesali boste tako, kot bo palica udrihala ob opno," pozvanja v drobnoju obiskovalcev njihovih koncertov" (Igor Pribac: "O prvi dekadi Tita Laibacha" (članek), (čas.) Evropa, Ljubljana, 10. 1. 1991, str. 38). Laibach sam imenuje "svoje zvočne masakre [- še posebej pa to velja za celotno podobo koncerta -] 'konceptualni multimedialni umetniški projekt' in občasno 'Gesamtkunstwerk' [celostna umetina – po Richardu Wagnerju] (...)" (Alenka Barber-Keršovan: "Laibach – Deset let izzivanja", op. cit.). Še pojasnilo: v samem diplomskem delu (oz. pričujoči študiji) branje in poslušanje zadnjega albuma ("Wat") še ni (toliko) upoštevano.

⁴ Tako je vsaj bilo donedavna...., še pred izidom zadnjega albuma "Wat" oz. njegove promocije 24. julija 2003, v trboveljskem Delavskem domu (prvič po prepovedi leta 1980).

Reševanje uganke, vse do *poskusa razumetja bistva skrivnosti, imenovane Laibach*, v kar skupina izziva z držo svoje *zrcalne odsevnosti vsakomur, ki jo pogleda in ji prisluhne*, torej *pot lastnega truda za tvoj od-govorni govor iz poslušnosti nagovoru same – tebe bistveno pri-zadevajoče – zadevne skrivnosti raz-krivanja Laibacha kot poklicu tvoje bitne vesti iz siceršnje zastrtosti in "nemosti" v življenju vsakdanjika, bodi naloga pričujočega dela...*

"Za dvig zavesti in borbene morale!"⁵

1. Skrivnostni Laibach (Dokumentirane izjave... in ...njihova kritika – v kontekstu celote pojavljanja in glasbeno-umetniškega delovanja skupine)⁶

Kakor *se Laibach kaže...* (v svojem pojavljanju in s svojimi deli; glej op. 2!), *...da ti opaziš*, in *kakor zveni in se glasi...* (v svojih delih in nastopih, koncertih; glej op. 3!), *...da ti zaslišiš*, tako *Laibach še izjavlja...*, *...da ti razmisliš* – o(b) tem, kar *vidiš in slišiš*.

Kot večina umetniških ustvarjalcev v današnjem svetu tako tudi *Laibach* svoje *umetniške izdelke* posreduje javnosti s pomočjo *spremljajočih jih izjav*. Le-te objavijo člani *Laibacha* v začetku svojega delovanja kot "*avantgardni*" *manifest* ("*10 točk konventa*"⁶), potem pa predvsem kot *odgovore na vprašanja* novinarjem (katerih izbore tudi sami objavijo – v knjigi "*NSK*" in na *internetu*), ki jih vglavnem posredujejo *naknadno* (po pošti) kot povsem *kolektivne* (tako značilno!) *premišljene izreke* celotne skupine. Vse te izjave so zelo *skrivnostne* in *izzivalne* (*provokativne*) oz. "*dvoumne*", saj *nikoli* ne dajo *povsem jasnih* (navadnih) odgovorov na vprašanja. *Novinarji* – sicer "*agenti*" (demokratske) javnosti – pa so le kot "*sli*" teh "*sporočil za javnost*". V tem lahko prepoznaš igro "*oblastnega razmerja*", ki je na površju nasprotje – z njim v "*dialektiki*" – temeljnega "*strateško-konfrontacijskega*" (- po *Nietzscheju*, *Foucaultu*,⁷ ...), in napram "*rezonerski*" izzivanje zgolj "*reprezentativne funkcije javnosti*" (- po *Habermasu*⁸), oz. izpostavo dejstva "*odtujitve*" *med oblastjo in ljudstvom* (- po *Marxu*, *Althusserju*,⁹ ...).

Toda: če dojameš, da so vse te *izjave namenjene predvsem tebi (vprašajočemu!)* samemu kot *izzivalno pozivajoče* te k *tvoji lastni od-govornosti (po -) svoji bitni vesti*, potem lahko veš, da jim je – kljub njihovi *mogoči zavajajočnosti v samozastirajočem raz-*

⁵ Laibach (v spremnem pismu k prispevku "Akcija v imenu Ideje" v Novi reviji 13/14, Ljubljana 1983), v tekstu Tarasa Kermaunerja "X+(-)11=?", Nova revija 13/14, Ljubljana 1983, str. 1472.

⁶ *Laibachove izjave oz "odgovori"* so tu zbrani *tematsko* iz različnih (nadalje dokumentiranih) virov, predvsem intervjujev; posebej poudarjene besede (v *kurzivi*) so (kot že rečeno) delo pisca pričujoče študije in (po večini) ne samih "*avtorjev*" izjav (samega *Laibacha* oz. tistih – bolj ali manj *velikih "umov"*, nekdanjih in sedanjih, n.p. *Slavoja Žižka* idr. –, katerih misli si *Laibach* "prisvaja"...); enako velja tudi za *citete* drugih avtorjev, prav tako (že omenjeno) za opombe v *oglatih oklepajih*. Vse te *izjave* na *eni strani* in njihova *kritika* (ki jo – s pomočjo drugih – vodi avtor študije) na *drugi* so kot *dve "zgodbi"*, ki se prepletata in dopolnjujeta ter vodita v *skupen zaključek* oz. *prehod v (veliko) poglavje "2."* v *drugem delu* študije, ki še dodatno osvetli (avtorjevo in z njim bralčevo... -) *izrekanje neizrečenega (a bistvenega!)* v *vsem rečenem (in predstavljanem...)* *Laibacha*.

⁶ Laibach: "10 točk konventa" v "NSK", op. cit., str. 18-19; prvič objavljeno v Novi reviji 13/14, Ljubljana 1983; delno tudi v angleškem prevodu s še nekaj drugimi izjavami v skladbi "Perspektive" z albuma "Rekapitulacija 1980-84" (CD), op. cit.

⁷ Glej: Michel Foucault: "Vednost, oblast, subjekt", Krt, Ljubljana 1991, str. 103-119!

⁸ Glej: Jürgen Habermas: "Strukturne spremembe javnosti", SH, Ljubljana 1989!

⁹ Glej: Louis Althusser: "Ideologija in ideološki aparati države, v: Althusser et alii: "Ideologija in estetski učinek", CZ, Ljubljana 1980, str. 38-84!

krivanju svojega bistva – (predvsem v kontekstualni povezavi celote teh izjav s pojavljanjem in delovanjem skupine, posebej s samim glasbenim nastopom – tako zvočno kot besedilno in predstavitveno) vredno dobro prisluhniti...

1.1. O umetnosti v povezavi s politiko in ideologijo ("Totalitarizem") ...

*"Oblast je morda nesimpatična,
a edina nesmrtna pot miru
in stabilizacije!"*
(V. Jaruzelski – Laibach: "Jaruzelski", 1982)

*"Laibach dela v timu (kolektivni duh), po vzoru industrijske produkcije in totalitarizma, kar pomeni: ne govori posameznik, govori organizacija. Naše delo je industrijsko, jezik pa političen."*¹⁰

*"Umetnost in totalitarizem se ne izključujeta. – Totalitarni režimi ukinjajo iluzijo revolucionarne individualne umetniške svobode. – Laibach Kunst je princip zavestnega odrekanja osebnemu okusu, razsojanju, prepričanju (...), svobodno razosebljanje, dobrovoljno prevzemanje vloge ideologije, demaskiranje in rekapitulacija režimskega 'ultramodernizma'... – Kdor ima materialno moč, ima duhovno moč in vsaka umetnost je podvržena politični manipulaciji, razen tiste, ki govori z jezikom te iste manipulacije."*¹¹

*"Govoriti s političnim jezikom pomeni odkriti in priznati vsenavzočnost politike. Vloga najbolj humane oblike politike je premoščanje razkoraka med realnostjo in duhom z mobilizacijo množic. Ideologija prevzema mesto avtentične oblike družbene zavesti. V moderni družbi subjekt s priznanjem teh dejstev stopi na mesto politiziranega subjekta. Laibach odkriva in izraža spoj politike in ideologije z industrijsko produkcijo in nepremostljive razkorake med tem spojem in duhom."*¹²

*"Laibach analizira odnos med ideologijo in kulturo v poznem obdobju, prezentiran skozi umetnost. Napetost med njima in obstoječe disharmonije (socialni nemiri, individualne frustracije, ideološka nasprotja) Laibach sублимира in s tem eliminira vsakršno direktno ideološko in sistemsko diskurzivnost."*¹³

*"Laibach prakticira provokacijo na revoltiranost odtujene zavesti (ki si mora nujno iskati nasprotnika [resentiment!]) in združuje bojavnike in nasprotnike v izraz krika statičnega totalitarizma."*¹⁴

*"Laibach izključuje vsako evolucijo prvotne ideje; prvotni koncept ni evolutiven, temveč entelehičen, predstava pa je zgolj zveza med to statično in spreminjajočo se determinantno enoto."*¹⁵

*"Laibach je spoznanje univerzalnosti trenutka(...)."16 – "Deluje kot kreativna iluzija stroge institucionalnosti, kot soc-teater popularne kulture, in komunicira zgolj skozi nekomunikacijo."*¹⁷

"Naš nastop [koncert] ima očiščevalno (eksorcizem!) in regenerativno (...) funk-

¹⁰ Laibach: "10 točk konventa", "NSK", op. cit., str. 18 (1. točka).

¹¹ Laibach v "NSK", op. cit., str. 21.

¹² Laibach: "10 točk konventa", op. cit., str. 18 (3. točka).

¹³ Prav tam (2. točka).

¹⁴ Prav tam, str. 19 (8. točka).

¹⁵ Prav tam (7. točka).

¹⁶ Prav tam (10. točka).

¹⁷ Prav tam (8. točka).

cijo. Z *mistično-erotično audiovizuelno konstitucijo ambivalence strahu in fascinacije* (ki na zavest deluje primarno), z *ritualizirano demonstracijo politične sile* in z ostalimi *manipulativnimi prijemi* Laibach prakticira *zvok/silo* v obliki *sistemskega (psihofizičnega) terorja* kot *terapije* in kot *družbenega organizacijskega principa*. Namen: *izzivanje maksimalne kolektivne emocionalnosti* in *sproščanje masovnega avtomatizma*; – Posledica: *efektivno discipliniranje revoltirane in odtujene publike*; vzbuditev občutkov *totalne pripadnosti* in *zavezanosti Višjemu Redu*; – Rezultat: *zmačitev razuma* konzumenta pripelje v *stanje ponižne skrušenosti*, ki je stanje *kolektivne afazije [nemnosti!]*, ki je princip organiziranja družbe. (...) – Kadar se v *politično-ekonomskih kriznih situacijah* zaostreje *antagonizem v družbi*, kot *'ultima ratio' družbene integracije* ostane samo še *sila*. Sila mora prevzeti *formo sistemkega (fizičnega in psihičnega) terorja*, organiziranega v skladu z družbenimi odnosi; teror prevzame *funkcijo proizvodne moči*, ki *izsiljuje disciplino* in *prilagoditev mase obstoječim odnosom proizvodnje* ter obstoječi *aparaturi proizvodnje*. Sistematski teror postane *kstitutivni instrument oblasti*.¹⁸

"Laibach z izzivanjem kolektivnih emocij in avtomatskih asociacij služi kot reorganizacijski duhovni princip in kot sredstvo delovne pobude: z uničevanjem vsake sledi individualnosti (kritične presoje) staplja posameznike v maso in maso v en sam ponižen kolektiv, [']odgovoren['] do svoje lastne pozicije v sistemu produkcije."¹⁹

"Politika je najvišja in vseobsegajoča umetnost in mi, ki ustvarjamo sodobno popularno umetnost, smatramo sebe za politike."²⁰

"...To delo je brezmejno; Bog ima en obraz, hudič neskončno. Laibach je vrnitev akcije v imenu ideje."²¹

Tako se Laibach sam "izenačuje" s *totalitarno politično-umetniško produkcijo* oz. *"umetnostjo totalitarizma"*... Iz tega območja, kamor se – vendar v tem tudi zelo skrivnosten (!; mar res "čisto tako" misli...?) – "vgnezdí", se opredeljuje tudi do *"drugih"* (zgodovinskih) umetniških praks (tradicionalizma, avantgardizma, pop-arta, naci-kunsta, socrealizma idr.).

"Ko govorimo o *avantgardi*, se nam zdi, da so bili najlepši med vsemi nastopi tistih 'avantgardistov', ki so med leti 1920-1940 [v času fašizma!] nastopali v Rimu enkrat na leto in izvajali izvrstno uvežbane *telesne vaje*. Tako se se imenovali šolani mladci od trinajst do osemnajst let starosti. Gibali so svoje vitke ude in telesa po natančnem ritmu, kakor bi bili eno samo telo. – V *fevdalnem* obdobju je termin 'avantgarda' označeval *pse goniče* v lovu. Pozneje je *plen*, ki so ga gonile in trgale *moderne* avantgarde, postal *človek sam*. *Zgodovina* svetovnih umetniških avantgard je *simptom agonije sveta*, ulovljenega v *demonijo kapitala* in *materije*. *Zgodovina* modernih avantgard je zgodovina postopnega uničevanja človeka. '*Smrt umetnosti*', h kateri težijo zadnje avantgarde, pomeni '*smrt človeka*'. Mi si *ne* mažemo rok s takšno krvjo."²²

"*Pop art* je samo ena izmed oblik *reakcionarnega realizma*, zavestno reproduciranje brez iskanja in izpostave pomena prikazanega (kar [pa] moderni realizem [– v

¹⁸ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1980-85", "NSK", op. cit., str. 44; tudi v skladbi "Perspektive", op. cit.

¹⁹ Prav tam, str. 51.

²⁰ *Laibachova večkratna (stalna!) izjava*, zapisana v tej obliki tudi v spremni knjižici zgoščenke "Laibach", Nika, Ljubljana 1999; v prvotni veziji leta 1985 stoji namesto izraza "*popularna*" izraz "*slovenska*" (v duhu takratnega časa in strategije *Laibacha*, ki se je potem seveda "svetovno" razširila...).

²¹ Laibach: "10 točk konventa", op. cit., str. 19 (10. točka).

²² Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1980-85", op. cit., str. 47.

drugi verziji: "Retrogarda"²³ -] zahteva). *Zavračanje pomena* prikazanega kaže *odpor do prikazovanja resnice* in neposredno *represijo* nad njo. Poleg tega se pop art z distancirano artifično ironijo veže na določeni aspekt *družbenega nihilizma*; *Laibach Kunst* [- oz. "Retrogarda" -] se dviga *iznad* tovrstnih tendenc in hoče prikazati *resnico, kakršna bi morala biti*, stvarjem in ljudem pa vrača njihov *nepotvorjeni pomen*. (...) – *Vladajoči razred* mora s svojimi političnimi in estetsko-ideološkimi mehanizmi čvrsto diktirati *tradicionalne umetniške forme*, jih obdati z lastnostmi *večnosti*, nespremenljivosti, končnosti. Stališče *Laibacha do tradicionalnih umetnosti je izbor*, ki mora *ponovno odkriti in ovrednotiti zgodovino*, vrniti *moč institucijam*, ter *zmanjšati razdaljo med umetniškim izrazom in kolektivnim konsenzom*.²⁴

"Tako *umetnost III. Reicha*, kot *socrealizem* sta do *ekstatične popolnosti*, v okviru novih državnih ideologij preoblikovala in eksponirala *staro klasicistično formo človeka*, bazirano na principu *transhistoričnih humanističnih idealov*, v *novi vrednoti*, kot jo je narekovala zgodovinska konkretnost."²⁵

In sam *Laibach* tako (ali vendar še drugače?) stopi na mesto umetnosti in umetnikov v izrekih obeh velikih diktatorjev 20. stoletja, *Hitlerja* in *Stalina*: "*Laibach je vzvišeno poslanstvo, ki zavezuje k fanatizmu!*"²⁶ – "*Mi, Laibach, smo inženirji človeških duš*."²⁷

Že samo "*ime* [- *Laibach* – pa] združuje *grozo spoja totalitarizma in alienacije produkcije* v svoji *suženjski obliki*. (...) [A] pomeni [tudi] *materializiranje Ideje* na nivoju *enigmatičnega[!] miselnega simbola*."²⁸

...Verjeti ali ne? (Uvod k premisleku: provokacija – ironija in za-resnost)

Laibach "je po horoskopu dvojček, organizem z dvema obrazoma, zato mu nikoli ni bilo moč dobesedno verjeti."²⁹

Kako "*jemati*" *Laibach*? Kako ga *gledati, poslušati in razumeti*,...? Kaj je moč z njim *slišati in videti, z-vedeti*? – Že zdaj, še preden premisliš nadaljnje *Laibachove* izjave, lahko rečeš, da to ni (zgolj) "*zabavna*" *glasba*, kot sicer mnogi že tako površno označujejo *popularno glasbo*. Gre za *veliko več* kot to. – Način pojavljanja skupine, sam zvok glasbe, besedila in (teoretske idr.) izjave verjetno niso le vzbujanje pozornosti nanjo samo, temveč na *nekaj za vsakogar – za tebe samega*, za *vse nas!* – *bitno-bistvenega*, v *življenju usodno pomembnega*. Kako to lahko veš? – Predvsem *Laibachova* dolgoletna *vztrajnost* na izhodiščnih izjavah in načinu dela, *resnost* pojavljanja, delovanja in izjavljanja ter *nenehno apeliranje na samega poslušalca in spraševalca* ti da čutiti in vedeti, da gre tu še *kako "za-res"*. Njihovo *izzivanje* je bilo na začetku zelo tvegano (ogroženo od oblasti "*v imenu ljudstva!*"), kar pa (sploh!) ni zaustavilo njihove *vztrajnosti* pri svojem delu. Računali so s tem...

Če pa je *Laibach* tako "*jemati za-res*", pa vendar sami s svojo *skrivnostno "nedorečenostjo"* vzbujajo dvom. Jim gre *verjeti*? – Sicer pa: kaj naj bi sploh verjeli? Za

²³ Intervju Mojce Kumerdej z *Laibachom*: "Kapital", (čas) Dnevnik, Ljubljana, 31. 12. 1990, str. 13.

²⁴ *Laibach*: "Izbor iz intervjujev med leti 1980-85, op. cit., str. 48.

²⁵ Prav tam.

²⁶ *Laibachova* izjava – dokumentirana n. pr. v filmu "Bravo", op. cit. – kot preavtorizirana izjava *Adolfa Hitlerja*, v kateri na mesto "*umetnosti*" stopi "*Laibach*".

²⁷ *Laibach*: "Izbor iz intervjujev med leti 1980-85", op. cit., str. 50; preavtorizirana izjava *J. V. Džugašvilija – Stalina*, v kateri na mesto "*umetnikov*" stopi "*Laibach*".

²⁸ *Laibach*: "Izbor iz intervjujev med leti 1980-85", op. cit., str. 43.

²⁹ *Maja Megla*: "*Laibach*" (biografska kronologija), (čas.) Mladina (rubrika "Kdo je kdaj?"), op. cit., str. 35.

kakšno "idejo" in "akcijo" v njenem imenu gre: za *Idejo* "kot tako",...? O čem vendar *Laibach za-res govori-jo* (s svojo glasbo in besedili, pojavljanjem, nastopi in izjavami)?

Jože Vogrinc v "*Množični godbi*" (1983), svojih osmih esejih o popularni glasbi, ki jo označuje kot *množično godbo*, poudarjajoč njeno posebnost v odnosu do *klasične umetniške glasbe* (še posebej v povezavi skladanja in neposrednega izvajanja skladb, pa v *produkcijskih odnosih* oz. njeni vezanosti na *trg* s svojim *blagom* – *zvočnim zapisom*, v posebnih načinih pojavljanja oz. t. i. *popularnosti*, v naravi "*zabavnosti*" in "*zaresnosti*" njenih del, *bežnem poslušanju* s svojo močjo *nezavednih* vplivov itd.),³⁰ opozori tudi na *previdnost* v *poslušanju izjav glasbenikov* (*godcev*) o *smislu svojega početja*.³¹ – Če poslušas *Laibach*, vidiš, da je v tem posebno "*iskren*". Prav njihova *nejasnost* (oz. *neenostavnost*) v "odgovorih" (na novinarska vprašanja,...) oz. skrivnostna *provokativnost* njihovih izjav (in *celostnega* pojavljanja njihove podobe), nas same *opozarja* na ta problem. Ampak zdi se, kot da bi nas to *motilo*. Zakaj?

"*Laibach* ne funkcioniira kot *odgovor*, ampak kot *vprašanje*," ugotavlja *Slavoj Žižek* v svoji knjigi [*Metastases of Enjoyment*] [1994] (...). Njihovo *občinstvo*, pravi Žižek, je obsedeno z *željo po Drugem* in se sprašuje: na kakšni poziciji *Laibach* pravzaprav stojijo? So *zares totalitarni* [fašisti,...] ali ne? S tem, ko *se Laibach iz-ogonejo definitivnemu odgovoru* – tako Žižek –, nas *prisilijo*, da zavzamemo *lastno pozicijo* in se odločimo glede *naše želje*. S tem *privedejo psihoanalizo do konca*. V psihoanalizi namreč *pacient* od svojega *analitika* [skozi *transfer*] *pričakuje* dokončen odgovor, čeprav *sam* v sebi *že čuti* odgovor. *Laibach* pa so kot analitiki, ki nam *jasno* povedo: '*Ne poznamo odgovora. Sami ga morate ugotoviti*.' In zato ni čudno, dodajamo mi [- tako *Marko Milosavljevič*, ki je večkrat intervjuval *Laibach*], da vidijo v *Laibachu* fašiste tisti, ki v *sebi* skrivajo klice fašizma; *Laibach* imajo za cinike tisti, ki so tudi *sami* ciniki; in za neresne zafrkante tisti, ki so *sami* neresni zafrkanti. (...)"³²

Gre torej za *tebe samega* (kakor za *vsakogar*, ...in tako za *nas vse!*). – *Sam moraš najti* (svoj) *odgovor* in *rešiti uganko*, ki te zelo *usodno pri-zadeva*. Zato je pomembno *Laibachu pozorno prisluhniti*. Ampak *ne "preveč"* (in v bistvu s tem *premalo* – če bi zgolj "*verjel na besedo*": to bi pač bilo nepozorno!), ker bi sicer (tako) *preslišal bistvo*. *Laibach* nas *lahko tudi zavaja*, a kot sestavni del *brutalnega preizkušanja*. Lahko tudi zelo *boli* in je *neprijetno*, *vse dokler ne začneš sam "delati"* – *misliti*...

Ta *dvojnost Laibachovega 'ne-odgovornega' od-govarjanja tebi* (...kot prav *provokacija za tvoj od-govorni govor*) zelo spominja na takšno "*janusovsko*" *dvopovednost* besedil *Friedricha Nietzscheja*. Pri Nietzscheju na to z natančno analizo in primerjavo mnogih njegovih izjav oz. besedil v njegovih delih in ob njih – in z vpogledom v veličino in (potem) krizo mišljenja oz. *modrosti* in *uma* pri *antičnih Grkih* (po Nietzschejevem navdihu in tudi s pomočjo misli *Martina Heideggra*), z veliko posledico le tega v celotni *zgodovini evropskega mišljenja* (ki v svoji današnji *nihilistični krizi* razkriva svoje vseskozi "*delujoče*" bistvo: *dekadenco človeškosti*) – opozarja *Ivan Urbančič* v svojem dvojnem delu: "*Zaratustrovo izročilo I (Pot k začetku zgodovine evropske biti)*" (1993) in "*Zaratustrovo izročilo II (Pot h koncu zgodovine biti)*" (1996), kot tudi v delu "*Moč in oblast*" (2000). Njegova "*ironija*" *volje do moči* in *večnega vračanja* je v bistvu *ista Laibachovi ironiji statičnega totalitarizma*. A seveda oboje ni *zgolj ironija!* To je tu zelo pomembno...

Taras Kermauner v svojem esejju "*X+(-)11=? (Premišljevanje ob mlajši slovenski*

³⁰ Jože Vogrinc: "Množična godba" (8 esejev), Revija GM, letnik XIII, št. 1-8, Ljubljana 1982/83.

³¹ Prav tam, 6. esej, op. cit., št. 6, str. 18.

³² Marko Milosavljevič: "Retorična trdnost in praktična krhkost" (članek), (čas.) Delo (Sobotna priloga), 15. 10. 1994, str. 30.

poeziji" (1983) v poetičnosti *Laibach Kunsta* (- njihov prispevek v *Novi reviji 13/14*, 1983) prepozna njihovo igrivo izzivanje kot *preizkušnjo* za človeka družbe, ki v svoji človeškosti vendar ni (po)poln le v svoji *družbenosti*, temveč tudi *selskosti* (*svobodnosti*) in *svetosti* (*božjosti*). Za razliko od *zapeljevanja*, kjer "zapeljivec z uporabo – delne – resnice doseže, da zavlada kompletna laž in da se svet zagrne v nerazločljiv videz, v sladko meglo, [pa] *preizkušnjo* (...) uveljavimo tedaj, ko z uporabo videza [površne navideznosti] ali celo *začasne laži*, *skrivanja* [namernega prikrivanja], *prevare* – *izsilimo*, da se *razkrije resnica*. (...) – (...) če pojmuje resnico kot *zunajdružbeno* (*zunajinteresno*, *zunajmenjalno*) kategorijo, torej v njenem krepkem – *svetem* – pomenu besede."³³

Pristop k resnici izpovedi, *razkritosti raz-krivanja*, ki je v svoji svetosti vsekakor *skrivnostna* in *nezapodljiva* v neke "samoumevne" (v bistvu pa prazne) jezikovne izraze, bodi zdaj *tvoja naloga...!* – Pred tem se moraš *ovedeti svojih predsodkov* v pristopanju k poskusu *razumevajočega razlaganja* besedil oz. pojavov – v glasbi in izjavah *Laibacha* – kot pač usodno sestavo *predrazumevanja*, kakor te s Heideggrom (pa že prej z Nietzschejem) opozori *Hans-Georg Gadamer* v svojih spisih o *hermenevtiki* (1959-1989). Takšna – *hermenevtična* – *zavest* je – lahko porečeš – "*častna drža*" v omiki *medčloveškega raz-govarjanja* oz. *pogovora*, kot *srži* človeškega *sožitja* v *svetu* – v "*hiši biti*" (*ethosu*). Le-ta pa zahteva (*medsebojno*) *odprtost človeških bitij* prav za *odprtost (raz-kritost) biti same* (- o tem govori tudi *Tine Hribar* v delu "*Pustiti biti*" (1994) s Heideggrom...) – Le takó je *življenje živo*...

"(...) dokler nas *predsodek* določa, ne mislimo nanj in ga ne premišljamo kot *sodbo*. Da *predsodek* takorekoč *privedemo pred sebe*, se ne more posrečiti, dokler je stalno in *neopazno* v igri, temveč takrat, ko je takorekoč *izzvan*. Kar zmore tako izzvati, je *srečanje z izročilom*. Kajti *kar vabi k razumevanju*, se je že pred tem moralo uveljaviti v svoji *drugosti*. Prvo, s čimer razumevanje začenja, je, da *nas nekaj nagovori*. To je najvišji vseh hermenevtičnih pogojev. Zdaj vidimo, kaj *zahtevamo: načelno suspenzijo lastnih predsodkov*. Vsaka suspenzija *sodb*, še zlasti suspenzija *predsodkov*, pa ima, logično gledano, *strukturo vprašanja* (...)." ³⁴

Skušaj torej sprejeti tako *nagovarjajoče te vprašljivo Laibachovo izročilo!*

...Totalitarizem in retro-avantgarda (Politika in ideologija v umetnosti)

Slavoj Žižek v filmu o *Laibachu* ("*Bravo*", 1993) izrazi (v angleščini) na poti svojih razmišljanj (predvsem v povezavi s psihoanalizo) dosežen uvid v *Laibachov postopek razkri(nka)vanja totalitarnosti oblasti*, kar naj bi bilo *bistvo* njihove držbe: "Menim, da je *osnovno sporočilo Laibacha: 'Hočemo več alienacije.'* To je zame njihovo osnovno politično sporočilo. Vsa *ostala disidentska gibanja* v tistih letih [- 80. 20. stol., v času *zatonu socializma*... v Sloveniji] so *kritizirala režim*, vendar so *sprejela njegove temeljne predpostavke*. Z drugimi besedami: sistemu so očitala, da se na *videz bori proti alienaciji*, dejansko pa *vlada odtujena politična elita* itn. *Laibach* pa so *režimu vrnili njegovo lastno sporočilo v najbolj očitni obliki*. – *Sistema* po mojem mnenju ne moreš *subvertirati s kritiko uradnih vrednot*, ampak tako, da *razkriješ skriti reverz* [drugo stran "medalje"]. In menim, da je to v bistvu tisto, kar so naredili *Laibach*. *Razkrili* so prav to *implicitno transgresijo* [prestopok], ki je bila *dejanska identifikacijska točka sistema*. (...) – To je tisto, kar (...) *dela Laibach*, ko uprizarja *skrite* [namerno prikrite!] *predpostavke ideologije* v njihovih *najčistejših oblikah*, torej

³³ Taras Kermauner: "X+(-)11=?", (rev.) *Nova revija 13/14*, Ljubljana 1983, str. 1478.

³⁴ H.-G. Gadamer: "Izbrani spisi", *Nova revija* (Zbirka *Phainomena*), Ljubljana, 1999, str. 42.

tiste predpostavke, na katere se *nujno* opira ideologija. Vendar, da bi ta ideologija *preživela in se reproducirala, ne sme javno priznati* teh predpostavk in menim, da je njihovo *obelodanjenje* najbolj učinkovita *pot do samouničenja, do destrukcije* te ideologije."³⁵

Leta 1983, še preden je tedanja slovenska komunistična oblast skupini prepovedala uporabo imena "Laibach", je v *Novi reviji* ob pospremitvi objave *Laibachovih* tekstov tistega časa zapisal Taras Kermauner: "*S tem da laibachovci prevzemajo vlogo – radikalne – ideologije, to ideologijo s podtaknjeno gesto razkrinkavamo kot totalitarno, svoje zavestno prevzemanje nesvobode pa kot svobodo.* Paradoks postaja ustvarjalen: iz besedne igre (konvencionalnega ludizma) se spremeni v *razkrinkavanje igre (videza) ["glume"]*. – Ko so *laibachovci* pretirano nezaželeno *hiperrežimski – radikalizirajo totalitarizem naci-stalinizma kot vrhovno vrednoto oblasti kot take –* postajajo kot *razkrinkovalci režima antirežimski* in s svojo *paradokšno eksperimentalno umetnostjo (...)* *zunajrežimski.*"³⁶ – Danes *Laibach* to sami priznavajo in tudi objavljajo prvi del Kermaunerjevega eseja na svoji spletni strani (*interneta*): www.laibach.nsk.si.

"Izzivi so za *laibachovce* osnovno pesniško (in eksistencialno) sredstvo. Nadeti lastni pesniški [in seveda širše umetniški, posebej glasbeni] grupi *ime Laibach Kunst*, in sicer grupi nacije, ki se je izoblikovala v izključujočem sporu – nazadnje v vojni – z *Nemci, z Germani* (ne le z *nacisti*), pomeni *pohujšanje* kot tako; *dadaistično* uspešnejšega obrata si ni mogoče zamisliti. Naslov skupine je njihova najuspešnejša pesniška domislica. *Skupina izziva etabrirano oblast, ki je neposredni izraz zmagovalcev nad Nemci, izziva varuhe izročila, da bi jo razglasili za izdajalsko, za peto kolono, za vojaškega sovražnika.* (Vojaški sovražnik je stopnjevani *razredni* in *verski* sovražnik; je model sovražnika *kot takega. Bistvo države je politično-vojaško.*) *Laibachovci* odlično slutijo: *le s tako radikalnim izzivom je mogoče raztrgati lepi in prazni videz: pripraviti državne teroriste, da si umislijo grešnega kozla in uveljavijo resnico: sakralizirajoči umor.* Ker brez grešnega kozla in kolektivnega linčanja izbrane žrtve *družbe* ni mogoče znova *posvetiti, neposvečena družba* pa je le *simulirana* in *ludistična* družba, je – paradoksalni, duhovito pretresljivi – *namen (...)* *laibachovske* *grupe, da skozi osebni martirij in s pomočjo strahotne žalitve slovenske idejne in eksistencialne tradicije rekreira socius.* (...) Se pravi, da *laibachovci* *barbarsko* *vdirajo od zunaj* [kar je v *družbi* možno le iz "*nomadstva*" – kot "*zločinec, hudič*" – ali iz "*božanskega*" – kot "*Jezus (...)*" – tako Kermauner še na drugih mestih pričujoče kritike], kot *tujci* v slovenski [nenazadnje bi podobno veljalo za katerikoli narodni, ...-] *dom in ga sramotijo, da bi ga očistili, medtem ko ga tisti, ki ga hvaličijo, v resnici onečaščajo?*"³⁷

Okupiranje umetnosti s simboliko in citati *nacizma* in *stalinizma* v prostoru, "kjer je bila politična birokracija alergična na obe obliki totalitarizma",³⁸ je seveda (bila) *huda provokacija*. Toda: "*Ne potencirajo laibachovci totalitarističnih motivov [nacizma in stalinizma] ravno zato, da bi ju razkrili v njuni nesmiselnosti, zoprnosti, nesprijemljivosti, pošastnosti, a – ker sta bistveno vojaška in je vojaškost bistvo družbe – v njuni trdi resničnosti, ki se more pojaviti šele 'izozad', 'izzvana'?*"³⁹

Seveda pa to ne velja samo za takratno *slovensko* družbo in oblast. – "*Danes so vsi režimi na svetu totalitarni (ali politično ali ekonomsko ali v obeh pogledih),*"⁴⁰ pravi

³⁵ Slavoj Žižek v filmu o Laibachu "Bravo" (režiser Peter Vezjak, Retrovizija), TV Slovenija 1993.

³⁶ Taras Kermauner: "X+(-)11=?", op. cit., str. 1479.

³⁷ Prav tam, str. 1474.

³⁸ Alenka Barber-Keršovan: "Laibach – deset let izzivanja" (članek), op. cit.

³⁹ Taras Kermauner: "X+(-)11=?", op. cit., str. 1475.

⁴⁰ Prav tam, str. 1477.

Kermauner. "Laibachovci stremijo, da bi v vsakem sistemu razkrinkali fiktivnost ideologije in opozorili na realiteto, ki odloča."⁴¹ Torej velja to tudi za današnji svetovno razširjeni liberalno-demokratski kapitalizem "s človeškim obrazom".

Tako "Laibachovci iščejo resničnost, se pravi kri. (...) V tem pomenu je njihova poezija vojščaka. Vrača se v zunajdružbeni vir volče tolpe, prostega selstva. Udarja po državni družbi, da bi zasmrajeni videz sveta počil; da ne bi bil povsod en sam nič oz. razkošna, a zato nič manj bedna igra videzov."⁴²

Toda: ali je to res vse, kar prinaša Laibach s svojim (!) "totalitarizmom"? Gre res za privzemanje suženjstva ideologiji kot taki, ki zahteva absolutno podreditev posameznika (- Althusser n.pr. govori o "ideološki interpelaciji individuov v subjekte [podložnike]"...),⁴³ ukinitve njegove (prosto-selske) svobode, odtujitev (alienacija), le zato, da bi z zoprnostjo, ki nam jo vzbuja, rodili upor proti njemu? Gotovo je to korak k bistvenemu Laibacha... Vendar: je res vse le v tem "boju za svobodo"? Za kakšno svobodo? – Kaj pa, če Laibach ni samo proti absolutistični ideologiji totalitarizma družbe oz. njene državne oblasti, temveč tudi proti drugi, v bistvu prav tako totalitaristični poziciji človeka – proti poziciji svobode kot samovolje – in tako tudi proti njej propagira zares pravi "totalitarizem"?

Laibach svojo umetnost – in z njim seveda vso umetnost NSK-ja, slovenskega kulturno-umetniškega kolektiva kolektivov *Neue slovenische Kunst*, ki se je sredi 80. let 20. stoletja zbral okrog "gibanja" *Laibach Kunst* in združuje poleg glasbenikov Laibacha tudi slikarje Irwin, gledališče *Sester Scipion nasice*, kasneje *Kozmokinetično gledališče Rdeči pilot* in še kasneje *Kozmokinetični kabinet Noordung* režiserja Dragana Živadinova, *Oddelek za čisto in praktično filozofijo* misleca Petra Mlakarja, dizajnerje *Novega kolektivizma*, arhitekta *Graditelje* idr. – imenujel-jo *retrogardistično* (ali tudi *retroavantgardno*).

Lev Kreft v svojem zbiru esejev oz. člankov z naslovom "*Estetika in poslanstvo*" (1994), v katerem kritično prikazuje odnos umetnosti (tudi kot t. i. *Institucije Umetnosti*) do možnosti svojega poslanstva, še posebej pa *padec vere v napredek pri umetniških avantgardah* 20. stoletja (predvsem na začetku) in v današnjem *post-modernizmu*, kamor (se) navadno šteje tudi *retro(avant)garda*, ocenjuje tudi samo *zrelost retrogardistične pozicije Laibacha* in opozarja na možno *nakazovanje neke drugačne (novostare?)* države "totalitarizma" v umetnosti celotne NSK: "Ko pojasnjujemo retrogardo '*Neue Slovenische Kunst*' kot *retrocardo postmodernizma* (torej kot retrogardo, ki ve, da je poraz *avantgarde* nujen in legitimen [večina le-teh namreč konča kot podleglih političnim režimom ali kot poraženke pred njimi], pa tudi, da so poleg *vseh umetniških sredstev* predmet *ustvarjalne aleatorike* tudi vsi umetniški in izvenumetniški cilji umetniškega početja), nam še vedno ostaja določena *uganka!*]. Sprva se zdi, da pojem *retroavantgarda-retrogarda* izstopa iz militarističnega metaforičnega kroga in zveni celo kot odhod s scene umetniškega gardizma."⁴⁴ – Potem pa Kreft "pobrska" po slovarjih *vojaške terminologije* in razjasni se mu zveza tudi med umetniško *avantgardo* in *retrocardo*: "*Retrogarda* je torej po izvoru hkrati *rezervna formacija* in *zaščita s hrbtno*. V figurativnem smislu označuje pozicijo *sledništva* iz ozadja, torej pripadnika, ki nikdar sam ne prevzame iniciativ (...). [V bistvu] med *avantgardo* in *retrocardo* ne obstaja neposredno protislovje ali gola negacija, ker sta ena in druga del iste formacije,

⁴¹ Prav tam, str. 1485.

⁴² Prav tam, str. 1473.

⁴³ Louis Althusser: "Ideologija in ideološki aparati države, v: Althusser et alii: "Ideologija in estetski učinek", CZ, Ljubljana 1980, str. 62-84 (predvsem 72-77).

⁴⁴ Lev Kreft: "Estetika in poslanstvo", ZPS d.o.o. (Zbirka Sophia), Ljubljana 1994, str. 167.

le da *ena* prodira v bodočnost, druga pa estetsko formacijo štiti pred grožnjami njene neprešene preteklosti. Avantgardna doslednost retrogardizma bi se dala izraziti tudi z dejstvom, da v času kanonizacije [manifesti, teorije...!] in merkantilizacije [trg!] avantgarde lahko samo še retrogarda stopa avantgardno, t.j. proti zgodovinskemu toku, proti dlaki zgodovine, hkrati pa pri tem ostaja v ozadju, ker ve, da je zmaga na koncu, ne pa na začetku gibanja [kakor so sicer obelodanjale zgodovinske avantgarde].⁴⁵

Za to možno zmago pa se v svoji drži Laibach in ves "gesamtkunstwerkovski" NSK usmerjata v drugačen "pogled" na total(itar)nost v zvezi z umetnostjo v današnji dobi t.i. post-modernizma: "Celostna umetnina [nem. Gesamtkunstwerk – po Wagnerju] postmoderne dobe se da organizirati kot svobodna igra vzvišenega [- po Kantu le-to z umom učinkuje moralno-entuzijastično, za razliko od lepega, ki estetsko učinkuje čutno-uživajoče], še vedno osredotočena na zavržene, a naprej[!] aktivne in strašljive ideološke forme. Če obrtni moment v postmoderini dobi podčrtava spretnost in sposobnost, ki prinaša zadoščenje in radost, in zato nekatera postmoderna dela sežejo celo po auri popularnosti[!], potem retrogardni moment celostne umetnine, organizirane s pomočjo zveze med umetnostjo in ideologijo, izraža prepovedano, toda obstoječo sorodnost med estetsko vzvišenim in ideološko totalitarnim. S tem ogroža [površno] postmoderno prepričanje, da lahko obrnemo hrbet totalitarizmu kar s tem, da presežemo umetniški modernizem [ki razkriva moderno dobo v svoji nabitost s konflikti ideologij in dogmatiziranja "religioznih resnic", s katerimi naj bi sicer bila v sporu...] z avantgarde [ki ves ta naboj moderne v umetniškem modernizmu še zaostri, čeprav ga skuša preseči s "končanjem" v "novo"...] vred. (...) – V verziji NSK je celostna umetnina postala ritualna igra posvečenih ideoloških form, ki silijo Umetnost, da se preoblači v vzvišenost, in to v času naše slabe vesti, ki izhaja iz odsotnosti moralnega entuziazma, ki zanj nismo več sposobni (znak izgubljenega zaupanja v vseobsežne celostne poglede na svet, ki so nastali na estetskem, nacionalističnem ali socialističnem gnojišču 'univerzalnega poslanstva'), in v času, ko ni nobenega pravega nadomestila, ki bi omogočalo drugačno formo celostne [beri: "total(itar)ne"!] usmerjenosti Uma. Učinek je zato ravno nasproten Kantovi interpretaciji vzvišenega. Četudi je v spektaklu NSK [n.pr. v gledališki predstavi "Krst pod Triglavom"; sicer pa zelo opazno v koncertnih nastopih samega Laibacha] zagotovo kaj univerzalnega, manjka univerzalna ambicija gledalčevega Uma. To veliko učinkoviteje kot vsak drug potujitveni učinek omogoča estetsko zadoščenje, zato pa sproža vsakovrstne ideološke reakcije, ki dokazujejo, da je prepovedan le moralni entuziazem, ne pa tudi posedovanje ideoloških sistemov, ki so neuničljivi [kot (tisti) "usodni" predsodki in vsakršnem predrazumevanju...!] in edini živi ostanek univerzalne ambicije Uma [ki pa se jih tako – s takšnim učinkom celostne umetnine NSK oz. Laibacha – lahko oveš]. Soočeni z vzvišenim umetniškim obredom univerzalnega ideološkega nasilja smo preplašeni zaradi lastnega nelagodja v vzvišenem, t.j. zaradi tega naskončnega napredovanja absolutne totalnosti, ki kot nekakšna naravna in neobvladljiva sila[!] koraka naprej kljub postmodernim okoliščinam našega uma – in s tem med drugim dokazuje, da totalitarnost ni zgolj otrok racionalnega Uma razsvetljenstva, ampak jo je spravilo [k] in jo drži pri življenju še kaj drugega. – Nikakršne zmage nad univerzalnimi svetovnonazorskimi ideologijami ni pri NSK GWK [Gesamtkunstwerk-u]. V tej celostni umetnini [NSK projektih, predstavah, razstavah in koncertih Laibacha] straši duh neuspeha [površnega!] postmodernizma. Zgodovinski faktum GWK je očiten, saj je univerzalno mitologijo kot podlago antičnega organskega GWK [kot so bile predvsem tragedije in dionizična slavja] možno nadomestiti samo z

⁴⁵ Prav tam, str. 168.

ideologijami kot modernimi organizacijskimi formami univerzalne evropske individualizirane in hkrati v množici udomačene človečnosti. – Morda pa se kljub temu prava univerzalnost [in totalitarnost...] skriva v prosti deklinaciji atomov [kot jo za razliko od Demokritovega determinizma v antiki zastopa Epikur, ko "uvaja" nepredvidljivo (usodno!-?) slučajnost odklonov atomov od sicer logično predvidene smeri] in ne v zmagi nad soncem [kot tistim oblastnim središčem, ki so ga avantgarde hotele premagati – "smrt Boga", "padec Uma", "razsredičenje človeka" ...].⁴⁶

Na tem mestu ti je za razumevanje glasbeno-umetniške ustvarjalnosti Laibacha v dodatno razjasnjevalno pomoč tudi predstavitev "Uvoda v sociologijo glasbe" (1968) Teodorja W. Adorna, ki jo z vidika (post-)strukturalizma in psihoanalize zelo pomenljivo posreduje Mladen Dolar v spremni besedi "Strel sredi koncerta".⁴⁷ Gre predvsem za vprašanje glasbenega tradicionalizma, modernizma in postmodernizma v odnosu do družbene realnosti. Po Adornu naj tradicionalna umetnost ne bi pomenila to, za kar se je sicer izdajala: da namreč pomeni nekakšno (kvazi-)arhaično svobodno "domačinsko" enklavo v evropski meščanski družbi kapitalistične produkcije in njenih odnosov, ostanek upanja na povrnitev nekdanje dobe nekonfliktnih organske skupnosti onstran ideoloških zarez, kjer naj bi prav glasba pomenila v svojem nagovoru srcu (čustvom) in ne umu univerzalno enotujočo, homogenizirajočo potezo, konstituirajoč harmonično občestvo konsenzualne sprave in soglasja onstran vsakršnih družbeno enotnost ogrožujočih antagonizmov. V resnici naj bi to bila le družbena fantazma, ki v svoji umetniški družbenosti onstran družbe iluzorno le prikriva dejanska protislovja in napetosti (v produkciji in organizaciji – lahko pripomniš -) realne družbene strukture, pri čemer ta njena siceršnja disfunkcionalnost odlično "funkcionira" prav kot manipulacijski mehanizem vladajoče ideologije. Je kot fetiški nadomestni objekt, ki pomeni konformističen izmik pred stvarjo samo, praznino v njej. Čeprav na videz nasprotuje družbeno-ideološki ujetosti individua z zavzemanjem za njegovo svobodnost in pristnost, užitek proti materialni produkciji, naravo proti kulturi, kulturo proti ekonomiji preživetja, pa prav s tem še najbolj služi zdaj tako prikriti ideologiji kot prav to njeno prikritje samo (kot "samo-prikritje": "zvičajnost uma" – po Heglu, "spletka oblasti" – po Urbančiču, ... – kot lahko dodaš) za tako nemoteno funkcioniranje (meščanske) družbe, skupaj z njeno bistveno notranjo razklanostjo in odtujajočostjo njenih pripadnikov. Ža samo blago kot produkt kapitalistične industrije, ki potem cirkulira na trgu, je fetiš, ki (- po Marxu) maskira, zakriva dejanska družbena razmerja (predvsem momente odtujitve "proizvodnih sil" od njihovih proizvodov, oz. vprašanja lastništva...), a tudi samo svojo materialno uporabnost (za zadovoljevanje določenih potreb...), saj je zvedeno na ekonomsko (cenovno-denarno posredovano) vrednost in s tem nekako univerzalizirano v svoji zamenljivosti. Estetski fetiš pa pomeni prav nekakšen sestop k "stvari sami", ki jo je blagovni fetišizem zastiral, k tistemu "neproizvedenemu", nezamenljivemu, povratek k naravnosti. Tu Walter Benjamin⁴⁸ prepozna auro⁴⁹ umetniškega dela, njegovo pristnost kot enkratnost ("tu" in "zdaj"), ki pa naj bi v času svoje tehnične reprodukcije (od razvoja tiska, fotografije, filma, gramofona in plošč, radia in kasneje – Benjamin umre v

⁴⁶ Prav tam, str. 41-42.

⁴⁷ Mladen Dolar: "Strel sredi koncerta" (spremna beseda), v: Theodor W. Adorno: "Uvod v sociologijo glasbe", Krt, Ljubljana 1986, str. 301-357; sklicuje se tudi na druga Adornova dela in spise.

⁴⁸ Glej: Walter Benjamin: "Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije", v: "Misel o moderni umetnosti" (uredil Janez Vrečko), MK, Ljubljana 1981, str. 66-92!

⁴⁹ Gr. *aura* sicer pomeni dih (*Muz*), dah vetra, lahna sapa ipd., navadno pa jo je razumeti kot umetniški navdih oz. njegova "sled", kot duh (in moč?) umetnosti, ki se "na" umetnini pokaže kot nekaj "več", nekaj tako rekoč "transcendentnega".

času 2. svetovne vojne – še televizije, vse preko razvoja videa, do današnjih zgoščenk in osebnih računalnikov, interneta..., torej: *množičnih medijev* kot ključnih elementov *množične kulture*) vse bolj *krnela*. Adorno temu sicer nekoliko ugovarja, ko meni, da tehnična reprodukcija še uspešneje proizvaja "*sintetično auro*", nenazadnje pa se samo *blago* v tem času vse bolj *estetizira*. Vsekakor je pri vsem tem bistveno predvsem to, da prav *zlom* tradicionalne kvazi-arhaične (tudi sintetične – v času tehnične reprodukcije) *aure* postane po Adornu sam *smoter moderne umetnosti*.

Modernizem hoče namreč *razkriti* prav tisto, kar je do takrat *fantazma* umetnosti v svoji *fetiški* zaslepitvi *prekrivala* in tako *demonirati* ta *ideološki mehanizem*. Zdaj je umetnost na tem, da postane *simptom*. V psihoanalizi (- po Freudu in potem Lacanu) fantazma ponuja *ugodje*, simptoma pa se vseskozi drži *neugodje*. Prav ta subjekta nažene v *analizo* in njegova *odprava* je v njej izhodiščna zahteva. In medtem "ko fantazmo opredeljuje neka osnovna razvidnost in razumljivost, se *simptom* kaže prav kot *nerazumljiv, nerazberljiv, brezmiseln*, kot *travmatični madež*, ki *štrli ven iz sicer skladne celote* (...)."50 Prav zato pa zahteva *interpretacijo*. In analitik naj bi bil (za subjekt) tisti, ki ve... *Fantazma* pa v svoji "*samoumevnosti*" ne zahteva nobene interpretacije. Na področju *jezikovne govornice* kot mestu *simbolnega* (ki je vedno tudi mesto *socialnega!*) – za razliko od *fantazmatske statike*, ki naj bi kazala *ves pomen (resnico!)* – njena *simptomatskost* razkriva *neskončno dinamično igro metafore* in *metonimije, premestitve* in *zgostitve*, kot takšno *nenehno drsenje označevalnega procesa* ("*vpadanje označevalca v označenca*", ker se ta v svoji pomenskosti, smiselnosti nenehno *izmika, uhaja vsakršnemu dokončnemu zajetju*). Tako je tudi v *modernej umetnosti* in tako tudi *glasbi*, ki zdaj *odraža* s svojo *imanentno strukturo(!)* tisto bistveno *notranjo družbeno razklanost, neolepšano* podobo njene *razcepa, razkriva običajno zastirto resnico* njene *ne-celosti, neorganskosti* (organska skupnost je "*vselej že izgubljena!*"), izpostavljajoč zdaj prav njeno lastno *neukročeno konfliktnost* in *vso temačnost* (človekovega) sveta, ki ga tako "*vzame nase*". S tem prinaša *neznošno izkustvo*. Postane "*unheimlich*" (- po Freudu; tisto *tujе, "nedomače"*, kar pa ti – kot vsakemu in nenazadnje vsem nam – je v svoji globini od vsega "*površnega*" še najbolj *domače*, le da si tega zavestno raje nočeš priznati, to *potlačiš, pozabiš*, dokler nenačakovano s *presenečenjem* iz *Realnega* ne "*udari na plano*"...; podobno je po Heideggru prepoznati posameznikovo *samolastnost* v nasprotju z "*domačnostjo*" *brezosebnega "se"-ja javnosti*). To njeno *etično poslanstvo* pa – zanimivo – učinkuje še *bolj odtujajoče* in ne odpravlja te tujosti! "*Če je poprej auratična umetnost znanilec izgubljene človeške domovine sredi razklanega sveta, je modernizem odgovor na nevarnost realizirane obljube: postati mora glasnik brezdomovinskosti v lažni domovini, razklanosti sredi seboj spravljenega sveta. Fantazma stoji na strani z ideologijo prepreženega sveta, simptom pa se kaže kot edina možnost njegove kritike.*"51 Moderna glasba (n.pr. *Arnolda Schönberga*) vztraja pri svoji *neodpravljljivosti(!)* – in tako *antifantazmatski – simptomatskosti*. To se kaže v njeni *atonalnosti, atematizmu, disonanci* (ki z ukinitvijo svojega nasprotja, konsonance, še sama "*izgine*"), je *brez pravega zaključka* in potrebuje še *intelektualizma* polno *teorijo* kot *neskončni postopek lastne interpretacije*. "*Umetnik postane svoj lastni teoretik* in svoj *prvi interpret, avantgarda* [kar ta umetnost v bistvu je, oz. hoče biti] pa nujno obenem *teorija avantgarde* (od tod nujnost *manifestov* etc.). Teorija postane umetnostni produkciji tako *imanentna*, da je brez nje sploh ni več mogoče dojeti: estetsko ugodje neha govoriti samo za sebe, priskrbi nam ga lahko kvečjemu teoretski napotek in *interpretativna osvetlitev*, pa še to je *dvomljivo*. Ko torej umetnost nastopi proti lastni

50 Mladen Dolar: "Strel sredi koncerta", op. cit., str. 335.

51 Prav tam, str. 337.

estetski razsežnosti, ko si sama spodmakne svojo utemeljitev v avtoriteti neposredne prezence, *auri* (ki je "vselej že izgubljena"), mora to *umanjkanje* preložiti na *neskončni proces*. Ta je le drugi izraz za to, da *objekt* [- njene "prezentacije": *družbeno bistvo*, še bolj – njena *bit!*] *izvorno manjka*, da je *mesto* objekta izvorno *prazno*.⁵² Ta objekt modernizma je tako *nefetiški objekt*, ki ni ne blago, niti se ga ne drži več estetska aura: je *postauratični* in *postfantazmatski* objekt. Adorno pripozna njegovo *prednost* pred subjektom (v *nasprotju* s tistim objektom, ki je bil vedno "žrtev" *dialektične samorefleksije* subjekta v momentu njegove *identifikacije*...). Ta pa se prav v svojem *pasivnem prepuščanju objektu* lahko šele zares *osvobodi*: ko tako pripozna svojo *lastno omejenost* (z *nezvedljivo drugostjo v sebi!*). (Sam v tem "objektu" lahko uvidiš na subjektovo "objektivno" *razkritost* v *raz-kritosti* nezvedljivo (*s*)*kritost*, neujemljivo, nezapopadljivo, a tudi v raz-krivanju samozastirujočo se *Skrivnost* samo; v *problemu komunikacije* pa kot moment *suspenza predsodkov* oz. tako strukturirano *vprašljivost* – po Gadamerju; ali kar samo *razliko* – po Derridaju; in *(čas-)bit samo* – po Heideggru,...) Modernistična umetnost v analogiji s psiho-analitičnim izkustvom *transferja* vztraja na tisti *etiki* (daleč od vsake siceršnje dobrotelčnosti in odpovedi), ki *prepoveduje* zavzeti to *prazno mesto simptoma*; – kot *analitik*, ki ga *pacient* na začetku analize sicer smatra za *subjekt*, za *katerega se predpostavlja, da ve* (o bistvenih vzrokih njegovih tegob...) in s katerim se nenadajne želi *identificirati*, privzeti to vednost kot svojo, dejansko *ohrani distanco*, saj je predpostavljena vednost le *dozdevek*, njeno mesto pa *izvorno prazno*. Ne sme izrabiti tega mesta, kot to stori *gospodar* (ali pa vodja, vzgojitelj ipd.), ki pove (ukaže), kar naj bi bilo "*prav*", marveč ga "*uporabi*" zgolj kot moment razkritja njegovih kart ("*lažne resničnosti Resnice*" – kot lahko rečeš; v družbi pa: *strateških in konfrontacijskih razmerij* kot prikrito resnico *oblastnih razmerij* – po Foucaultu;...). *Simptom* torej *ostane* in začetna zahteva analize po *fantazmatskem "obližu" izostane*. Ta "*rana*" je *nezaceljiva* (v *seksualni* simboliki je *fetiški objekt* fantazme utaja *kastracije*, simptom pa razkriva prav njeno "dejstvo").

To prazno mesto, ta *razsrediščenost(!)* sredi družbe, ki jo nosi *moderna umetnost*, s čimer je le-ta *resničnejša od družbe* same in zato iz nje takorekoč izobčena (kot *pollačevana!*) v *elitizem*, pa je nekaj *skrajno problematičnega* za samo umetnost in *moderne*ga *umetnika*. Opazna je njegova popolna *individualistična osamljenost, nerazumljenost* (nenazadnje še od *sebe* samega), kar *asocialnost*. Je tisti *neimaginarni subjekt* (- po Lacanu) – tega običajno prikriva *imaginarno-idealni jaz* posameznikove *socialne* zavesti, ki se prepoznava v *autorefleksiji* preko *fetiškega objekta*, katerega si tako *prisivja*, čeprav je v bistvu *sam izzivalno ujet* skozi moment *identifikacije* kot v takšen *subjekt ideološko interpeliran individuum* (- po Althusserju⁵³) –, ki je zdaj *tujek* sredi vladajočega imaginarnega sveta. Glasbeni *koncert brez publike* in *glasba, ki je še sam skladatelj ne dojema*, je skrajni "ideal" te države. Pravi "sogovornik" tega večnega tujca, njegova *prava družba*, pa je tako lahko le lacanovski (veliki) *Drugi*, onstran vseh empiričnih družbenih prejemnikov sporočil, ki ga evocira *praznina* nefetiškega objekta. Le k temu je usmerjeno *upanje* po *razumevanju* modernistovega sporočila (kot prošnjega skrivnemu Bogu, da bi bil vsaj od "nekoga" uslišan... – morda porečeš). Tako lahko le "čaka" na *prihodnost "poslednje sodbe"* (*ko bo – če bo; upa se, da bo – prišel odgovor, năgovor...?*). V tem je modernizem sam nujno *zgodovinsko spodletel*, kakor v sebi bistveno izpostavlja prav *spodletela mesta zgodovine*, ki so jih zgodovino pišoči *zma-*

⁵² Prav tam, str. 339.

⁵³ O *ideološki interpelaciji (izzivu... – lahko rečeš)* glej: Louis Althusser: "Ideologija in ideološki aparati države", op. cit., str. 62-84!

govalcu vedno že potlačili.⁵⁴ "Modernizem se že vnaprej vzpostavi kot spodletela umetnost, herojsko se postavi na mrtvo mesto zgodovine kot njen *spodrsrljaj*, ki lahko računa le s *prihodnostjo*. Umetnost sama organizira svojo spodletelost, saj bi bila '*uspelost*' njen najhujši *neuspeh*. Njena zgodovina teče *vzratno*."⁵⁵

Vendar je modernizem prihodnost prehitela. Zdaj postane prepoznana sama *zlaganost modernističnega izkustva*, ki vztraja pri razklanosti in razbijanju aure. Nastop *postmodernizma*, kot ga predstavi Dolar,⁵⁶ pomeni *povratek k umetnini*, povratek k njeni *auri*, k *publiki* (celo *populizmu*), *fascinaciji*, k *zgodbi*, *podobi*, *objektu*, k *harmoniji* in *melodiji*. Vendar pa ta *korak nazaj* ("*retro*" *retrogardizma* – ki ga lahko v tem prepoznaš) k *fantazmi* nikakor ne pomeni enostavne *regresije*, takšne *reaktualizacije tradicionalne umetnosti* in njenega *kvazi-arhaizma*. Po izkušnji z *modernistično zarezjo* naj to sploh ne bi bilo več mogoče(!). "Če pa je modernistična naravnost izgubila svojo verodostojnost, tradicionalne umetnosti pa se ne da več vrniti, tedaj umetnosti preostane samo še eno: *remake* kot veliki postmodernistični postopek."⁵⁷ Z vidika *modernizma* (- po Jamesonu) bi to sicer bila *katastrofalna izguba globine* in *redukcija na površino*, *izguba vsake napetosti* in *dialektike* med nasprotji, tako pa izguba same *zavesti o odtujitvi* in s tem *kritične distance*. Vendar je napaka *apologije modernizma* (katerega pripadniki se predstavljajo kot *žrtve skomercializirane kulture!*) pred postmodernizmom (ki je lahko pred publiko dokaj uspešen, *popularen*) dvojna: "*fantazmatska funkcija* [namreč] *ne sovpađa enostavno z ideologijo*, tako kot *funkcija simptoma ne sovpađa kratko malo s kritiko ideologije*. Fantazmatska funkcija auratične umetnosti je bila res ideološka. A hkrati se je ni dalo zvesti le na to; njen kritični potencial (ki ga je skušal Adorno vseskozi izpostaviti) pa ni bil le v tistem, kar se je zoperstavljalo fantazmatski razsežnosti. *Temeljna iluzija modernizma* je zato bila, da je *zahteval odpravo fantazme kot iluzije*."⁵⁸ *Fantazma se torej vrača*, a *simptom ostane*. Ohrani se *simptomatski temelj fantazme*. (*Videz ni zgolj nekaj navideznega* – lahko rečeš.) Treba je tudi vedeti – kot opozarja Dolar – da *simptom* prinaša *užitek* s svojo *bolečino* (*neugodjem*) vred in je tako *onstran* zgolj *ugodja fantazme* (ki ga seveda zajema). Tega si modernizem ni mogel priznati. *Aura postmoderne umetnosti* pa tudi ni tista *tradicionalistična aura* ("*kulta*", *prezence*, tudi ne *sintetetična* v času tehnične reprodukcije), marveč to, da je *sublimni objekt* te umetnosti *maska* neke *praznine*, *evokacija nič* in prav ta *praznina* je tisto, kar je na *auri* ("*boleče*") *fascinantnega*. Sam ta objekt (*simptomatske fantazme*) tako *nič ne pomeni*, *zgolj je* (*ontološko* rečeš: je *zgolj bivajoče kot bivajoče*, ki "kaže na" svojo *bit*, ki pa – po heideggrovski "*ontološki diferenci*" – ni *nič bivajočega!*). S tem pa, ko postmodernizem vendarle stavi na (tak) objekt, lahko *zaustavi* modernističen *neskončni* (označevalni) *proces* (ki se je odvijal s "*stališča*" *subjekta*) in morda šele prav v tem zares poudari tisto *prednost objekta* ter se mu "preda". Šele tu se izpolni *izkustvo* (*strukturalistično* rečeno -) *manka*, ki pa ga sam lahko že *slutiš* kot "na poti" k *izkustvu* (*hermenevtično* rečeno -) *pre-obilja*...

Manko v strukturi, *luknja v sistemu*, *družbena vrzel*, ki je za sam sistem in družbeno strukturo prav *konstitutivna*(!), sam *iracionalni presežek*, ki pa je *notranji pogoj*

⁵⁴ Mladen Dolar: "Strel sredi koncerta", op. cit., str. 349; tu se Dolar sklicuje na Benjaminove "Historično-filozofske teze", Eseji, Nolit, Beograd 1974.

⁵⁵ Prav tam, str. 349-350.

⁵⁶ Prav tam, str. 350-357; sklicujoč se tudi na delo Fredrica Jamesona: "Postmodernizem", Analecta, Ljubljana 1992, str. 5-56 ("Kulturna logika poznega kapitalizma"), vendar ne s stališča njegove modernizem braneče negativne kritike postmodernizma.

⁵⁷ Prav tam, str. 351.

⁵⁸ Prav tam, str. 352.

racionalnosti, brez(s)miselni temelj smisla...: "vse" to je – kot opozarja Dolar – tisto sveto/izzvzeto "središče", ki šele omogoča svet kot celoto in "kar" morda z "nadaljnim korakom"(!) že lahko dojameš kot "polni nič", preobilje moči (čas-o-)biti, ki se sama raz-kriva in se da-je v svojem na-govoru poslušnim (muzičnim!) in tako od-govornim človeškim bitjem v njihovi prostosti. V tem pa se vrača tudi zgodovinskost, ki pa je drugačna od logike razvoja in napredka. Je zgodovina v "mirovanju", suspenz dialektike in (kot lahko dodaš -) konec metafizike biti (kot obstoja). – Obet ("krepkega") postmodernizma?

Laibach je s svojo simptomatsko "unheimlichovsko" pojavnostjo najprej akter modernistične zarez v kvazi-idilično fantazmo real-socializma, ki ga po sistemski in režimski totalitaristični bistvenosti enači z naci-fašizmom. Že (Slovenecem) tuje (nemško) ime za Ljubljano, ki si ga nadene skupina, kaže na to. Sicer pa njegovo začetno obdobje "industrijskega rocka" ("Rekapitulacija 1980-84") in celo atonalne glasbe spominja na Adornov odgovor na lažno emancipacijo jazzovske svobode, ki da s svojo spontano improvizacijo na zavajajoč način le služi prikritemu reproduciranju majhnega števila ritmičnih obrazcev, ki ga s stalnim sinkopiranjem ne ruši, marveč prav krepki, vsakršna disonanca pa se nenazadnje vedno izteče v konsonanco. Adornova (modernistična) zahteva je zato "na strani mučne in stroge elaboracije, discipline, ki edina lahko privede do atonalnosti, harmonske razsrediščenosti, novih ritmičnih in oblikovnih struktur etc., do radikalnega preloma s tradiranimi obrzci."⁵⁹ Dolar pa še doda: "Na ravni množične kulture je nemara pozni odgovor jazzu punk [oz. njegova avantgarda – v tem prepoznaš tudi Laibach], ki je v svoji začetni gesti pomenil ravno afirmacijo topega, nevzdržnega, neolepšanega mehničnega ritma, ponavljajočega v neskončnost z nekaj elementarnimi melodičnimi obrzci – a prav s to nepopustljivo držo, ki je dobesedno neznosna in ne pusti subjektu nobene enklave ali spontanosti, je morda najbolje prezentificiral topi pritisk ideologije, ga napravil brez distance vidnega [!] kot topost mehničnega ponavljanja, ki ga skuša [sicer] ideološka gesta zamegliti, se pravi napraviti znosno in sprejemljivo."⁶⁰ Laibachovo nadaljnje ustvarjanje (prehod je nekako že opaziti v "Novi akropoli", "Krstu pod Triglavom" in "Slovenski akropoli", najbolj očiteno pa je novo izoblikovani slog skupine – v obliki nekakšne "patetično-herojske pompoznosti" z rockovsko in "neoklasi(cist)čno" melodiko – od albuma "Opus dei" naprej, ko se podajo tudi v mednarodno popularnost) pa zaznamuje prav retro-avantgardna drža post-modernizma. "Pogiravanje" s tradicionalizmom in (neo)arhaizmom – tudi nacional(istično) ideologijo – tako odstira napetost med fantazmatkostjo in simptomatskostjo družbene realnosti sodobnega človeka in pušča odprta vprašanja glede pristnosti in manipulacije, oz. jih izziva. Gledalce, poslušalce, bralce same pa s tem poziva k (vsakogar) lastni odgovornosti...

Zdaj se – po tem premisleku o tradicionalni, moderni in postmoderni umetnosti in z ozirom na Laibach – lahko vprašaš, ali je torej moč "najti" tisto središče, ki bi potrjevalo svobodnost bitij, a jim hkrati (ne da bi jim to ukinjalo prostosti – nasprotno!) "nalagalo" od-govornost v njihovem življenju, še posebej ljudem v družbenem sožitju z drugimi? Lahko to slutiš pri Laibachu in NSK, kot tisti cilj, ki se – čeprav tako skrivnostno (simptom fantazme ostaja!) – vendar "odstira na obzorju" in ga raz-kriva neko drugačno razumevanje – ja, lahko rečeš: – totalitarizma, ki mora (ker zmore! – ?) "prebiti" tudi vsako dejansko (ideološko-fantazmatško umsko-človeško) zlorabo totalnosti? – Je torej to lahko približevanje tisti "veliki umetnosti", po kateri je hrepenel že Nietzsche?

⁵⁹ Prav tam, str. 309.

⁶⁰ Prav tam, str. 309-310.

Nietzsche si je zelo prizadeval za *obnovo duha starogrške tragedije* kot *z-godbe raz-krivanja istine*, tiste "višje resnice" (gr. *a-letheia*, slov. *ne-skritost*, *raz-kritost*), ki je *sklad razkritosti in skritosti* oz. s svojo *časnostjo raz-krivanja in raz-kritosti*, ki je *torej celostna s svojo skrivnostnostjo* in *ne zgolj obstoj* kot sicer navadno razumljena "biti" ter tako ni zvedljiva na raven *umskih* meril *logične pravilnosti* po "večnih" idejah – kot sicer tako prepovršna "resnica" –, temveč je to, kar *te bistveno-bitno pri-zadeva v celoti* *tvojeja ob-čutja* in tako *vzbuja* temu "poslušno" mišljenje in *govorjenje* oz. *delovanje*, *celotno človeško ustvarjanje*, *življenje...*; *umetnost* – *sploh glasba* – pa to še posebej *poudari*. Vse to ti obširno prikaže *Urbančič* (s pomočjo *heideggrovskega "mišljenja biti"*) v svojem (zgoraj) omenjenem delu.

"Veliki slog umetnosti je *gospodovanje kaosu*. Prav to *gospodovanje je volja do moči*."⁶¹ – Ta *kaos*, kakor v nadaljevanju pojasnjuje *Urbančič*, je tu mišljen predvsem (*psihološko*) kot *zmeda mnogoterih človeških sil* – občutkov, misli, ciljev – in kot taka *brez njih zedinjujoče moči*. Pri starih (antičnih) Grkih se ta "izgubi" v času *sofizma* (ki je tudi čas *demokracije...*), ko vsakršno *razumsko demagoško prepričanje* že lahko določi "resničnost" ali "lažnost", predvsem pa se *izgubi zaupanje v čutnost*, ki se zdi – čeprav v bistvu *usodno te pri-zadevajoča(!)* – *zavajajoča te v nepravo presojanje o resničnosti* izjav (svojih in drugih); to (nezaupanje) se ohrani tudi z nastankom *filozofije s Sokratom in Platonom*, ko "vstane" (*fantazmatski*) *Um* (ki *prikrije svoj simptomatski "temelj"* – kot lahko rečeš), da bi s svojimi *merili* zagotovil tisto *zedinjenje razpršenih mnenj* in vsakršnih *ne-gotovosti* v trdno *eno resnico*. Tako *sprejme* že obstoječo *razdvojenost* na *umno* in *čutno*, ki se kot nekakšna "shizofrenost" kaže potem skozi vseh 2500 let *zgodovine* (evropskega...) *človeštva*. *Um* skuša (s *filozofijo*) *zavladati z obvladovanjem čutnosti* po svojih *merilih*; in *za vse veljajo ista(!)*. *Kršćanstvo* potem v srednjem veku prevzame to držo in jo nadaljuje tudi *razsvetljenstvo*, ki "ukinja" ne le *krščansko religiozno dogmatskost* – kot še "v-napoto" *Umu* (čeprav v bistvu njegov *stranski produkt!*) –, temveč tudi njegovo *mističnost*, čemur se potem upre *romantika*, itn., vse do *današnjega časa* vsesplošne *tehnično-kibernetične "zmage" znanosti* kot (*umsko bistvenega!*) *izzivanja razpoložljivosti vsega živega* (in *neživega*) kot (*suženjsko*) *razpoložljivega za vsakršno razpolaganje z njim* (- tako *Urbančič* po *Heideggru...*) – tudi *med ljudmi* in v *ljudeh* (kot "interpelacija"... – po *Althusserju*), pa naj bo to še tako *subtilno* in z *zabavnostjo* zastirajoče se v svoji "zlorabi" *živlenskih moči* (kot n.p.r. v času *današnje "popolnarne kulture"*, o čemer izjavlja tudi *Laibach* – o tem kmalu spodaj). Seveda pa ves ta čas "tli" tudi tisto, čemur *bi* pač v bistvu (*usodno – pristno resnično!*) *bilo "goreti"*, ki pa nikakor ni *prevladujoče – vse manj se opazi...* – Po *Nietzscheju* naj *bi velika umetnost* kot temeljna (v vsem -) *ustvarjalna omika človeka z voljo do moči "premagala"* to *vladavino izziva izzivanja razpoložljivosti...* – kot tako *ugotavlja Urbančič* –, ki z *umom* (čeprav na videz *človeškost urejajoč*, a vendar s svojo *razkolnostjo s čutnostjo* oz. z *oblastnim manipuliranjem* z njo kot sebi *podrejeno* le -) *podaljšuje bistveno (simptomatsko!) stanje* *dekadence* kot v *propad bistva človeškosti* *grozečo izostalost prave zedinjujoče moči*, tistega "dio-nizičnega gona" (v sebi *vzgibane* *sklada istosti nasprotja* *vzhajanja in zahajanja*, *vznikanja in ponikanja* – *razkrivanja in skrivanja* –, kot *pristna starogrška physis, narava*), katerega naj zdaj v njegovo "gospokost" *obnovi velika umetnost*.⁶² (Je lahko to *globoko bistvo post-moderni-*

⁶¹ Ivan Urbančič: "Zarasturovo izročilo II", SM, Ljubljana 1996, str. 129.

⁶² O tem – poleg (zgoraj) omenjenega "Zarasturovega izročila" (I in II) –, predvsem pa o razliki med (*izvorno valdajočo -*) *močjo* (- z *ugodljivostjo*) in (*sprevrženo -*) *oblastjo* (- s *spletko nasilja*) – kot bistveno pomembno izpostavljeno v nadaljevanju študije –, *Urbančič* tudi v delu "Moč in oblast", *Nova revija*, Ljubljana 2000.

stičnega projekta?) – Od tu naprej pa sta dve poti, podobni dvopovednosti Laibachovega totalitarizma. Ena zaostri dekadenco in podaljša oblast izziva izzivanja razpoložljivosti s tem, ko voljo do moči izenači z voljo po oblasti "novega" človeka kot "nadčloveka", izbranca – posameznika ali elite –, ki nasilno zavladava nad drugimi oz. izzove njihovo sužnost, ki jo (bistveno!) ohrani za svojo oblast... Naivnost tega "bode v oči", a je verjetno namerna. Nietzsche sam – kot opozarja Urbančič – na več mestih "svari" pred nihilistično-dekadentno naravo te nove "resnice" (tega "kontra"-platonizma), ki vstaja ob padcu Uma v (ponovni) skeptični relativizem (kot "smrt Boga", "mrtvi" manko, simptomatski temelj vsake fantazme – lahko dodaš –, s katerim kot kvazi-skrivnostjo zdaj v "upravičenju" nasilnega posploševanja svoje fantazme vsakdo lahko manipulira...) in pomeni v bistvu le – kot lahko rečeš – "labodji spev" takšne (tiranske!) vladavine človeške umnosti, le da sedaj v sprevrnjeni obliki kot oblast čutno-mišljenjsko "močnega" – a vendar enega ali peščice – človeka(!) nad drugimi, (nasilno, brez milosti!) – razpolagajočega z njimi in njihovimi močmi (silami)... A prav to je najverjetneje Nietzschejeva ironija! – Je pa toliko grozljivejša, ker se je ta pot v 20. stoletju z vzponom naci-fašizma in stalinističnega real-socializma tudi resnično prehodila. Prikrto pa "korakamo" po njej tudi danes, v času liberalnega kapitalizma, kvazi-religioznega neokonzervativizma in različnih (s terorizmom grozečih) fundamentalizmov. – In druga pot? Kje je možna prava pot – rešitve?

Tako absolutizem Uma (Ideologije), kot njegov relativizem (v katerega na koncu – čeprav s poskusi grobo-absolutističnega "reševanja" pred njim – zapade, kakor je tudi izšel iz njega, in tako razkriva pravo ozadje svoje "Resnice" kot nič manj "zlagane" od ostalih mnenj oz. "resnic"!)) ti tega ne omogočita, saj sta prav dve skrajnosti nihilistične dekadence (evropskega) človeka, v kateri "z bitjo ni nič" (- po Heideggru), se ne godi istina (- po Urbančiču). Prava je le pot obnove tvoje pristne izvirne (dio-nizične) človeškosti z obnovo zaupanja v ob-čutnost (in s tem v usodnost čustvenih razpoloženj...), ne da bi sam razpolagal (gospodoval) z močmi svoje zdaj tako – s tvojo odprtostjo njej – usodno raz-krite ti (pra-)biti same kot Istine, Usode, Boga (Svetega), življenske Moči, Sile (mile)... Le-ta pa, ki (s teboj na tej poti) "stopi" iz svoje zastrtosti v svojem ne-godu (biti kot "postavju", obstalosti, kot zgolj obstoju – pri Laibachu v "statičnem totalitarizmu" –, nenazadnje kot "večnem vračanju enakega" – po Nietzscheju, ali "permanentni revoluciji proizvodnje" – po Urbančiču), ki vlada kot izziv izzivanja razpoložljivosti (nazadnje v znanosti kot tehnično-kibernetični organiziranosti vsega človekovega življenja – kot oblast nad vso naravo Zemlje...), zdaj "vstopi" v svoj god (bit kot "dogodje", čas-o-bit, Življenje) in kot Usoda (Bog) spet snuje svojo z-godbo (gr. mythos) (tudi z zgodovino človeka, ki tako po njej za-snovan in o-svojen (v njeni ljubezni – odprtosti oz. raz-kritosti, se-dajanju; kakor jo – in tako ves svet – ljubi tudi človek sam!) ustvarja svoja dela: umetnine velike umetnosti, njegovega pristnega življenja, posebej prav v skupnosti z drugimi, v državi (gr. polis). Tako je ta življenjska(!) umetnost tudi bistveno pristno politična. – Uvidiš lahko, da (skupina) Laibach to nekako "ve"...

Seveda pa je, če je ta političnost "umazana", tudi človeška ustvarjalna moč (v sami umetnosti je poudarjena siceršnja mnogoteri umetniškost-ustvarjalnost človeka) le nizkotna, nezmožna pristnega izraza svoje mogoč(n)e vrednosti. Takrat je človek gospodovalec (gospodar) v svetu, a ni gosposki, plemenit, časten, je brez veličine. Stopi na mesto Boga (tudi v religiji – čeprav "govori" drugače, je njegov "Bog" v bistvu predvsem hipostaza njegovih zgolj človeških umnih moralnih načel...), namesto da bi se v svoji "božanskosti" (od-božjosti kot pristni nadčloveškosti) kazal ravno kot odprt (poslušen) Bogu (v njegovem nagovoru...), njegovi "človeškosti" (naklonjenosti, nagibu k človeku), odprtosti (raz-prtosti) za človeško proslavljanje "Njega" (- "Nje", Biti) kot vse

življenje (v vsej njegovi bogati mnogoterosti moči, sil, gonov, občutkov, misli, čustev, ..., bolečine in slasti – vsega živega...) pobožanstvujoče potrjujoč in blagoslavljajoč. S svojo razpolagalskostjo z vsem in lastno razpoložljivostjo zanjo ni v svojem pristno usodnem božje-človeškem razpoloženju kot odprtosti-v-svetu (v zaupanju za pristno razkrivanje v raz-kritost istine...), temveč je zaprt v svoji "subjektivnosti" in "teži" vsemu živemu, sebi in drugim, nemiren, z mankom moči(!), v katerega se postavi (ko je tako izgubil Boga!) sam in hoče tako vse zase, ne da bi ga res kaj v popolnosti zadovoljilo... Utrujen od tega – lahko pripomniš – sestopi še iz svoje subjektivnosti in se končno v kolektivističnem totalitarnem načinu pozabe svoje (istinite) biti prepusti oblasti kot taki. A ko ga tudi ta tiranija izmuči, spet poseže po svoji individualistični "svobodi", ki pa mu v zmedu z drugimi v bistvu ostaja naprej mučna in nepopolna, pa čeprav skuša z zabavo na vse to spet pozabiti... Ne znebi se totalitarizma manka, ne kot "svoboden" gospodar ne kot "suženj" sistema. Šele ko sestopi s svojo zgolj-človeškostjo (amuzično umnostjo...) z gospodovalskega "prestola", se lahko sprosti za pristen "totalitarizem" preobilja (Bog(a)-stva),⁶³ ki njemu-v-svetu (skozi občutja le-to prepoznavajočemu) namenja – ob drugih bitjih – svoje mesto, katerega posebna veličina je, da z močjo ovednosti (zdaj snovanju istine poslušnega – muzičnega! – uma) s svojim početjem (in posebej umetniško-obredno poudarjeno – v tem je še posebno izrazna prav glasba s svojim vzbujanjem čustvenih razpoloženj) proslavlja "Njega-(Njo)" kot prav to (vse potrjujočo, vladajočo in varujočo) moč samo.

Na ta način je mogoče razumeti voljo do moči in nadčloveškost človeka (v "dotiku" tega, kar ni on sam..., je pa sam od-tega!) na tisti drugi poti. Tako pri Nietzscheju. Je moč tako tudi pri Laibachu uvideti drugačno "total(itar)nost"?

1.2. O (svojem) načinu umetniške produkcije (predvsem glasbe) in o množični kulturi (posebej popularni glasbi)...

"Oblast je pri nas ljudska!"

(J. B. Tito – Laibach: "Država", 1982)

"Izhodišče dejavnosti Laibacha je v enotnem konceptu, ki se izrazi v vsakem mediju v skladu z zakonitostmi le tega (likovno, glasbeno, filmsko...) – Material Laibach manipulacije: taylorizem, bruitizem, nazi kunst, disco..."⁶⁴ – "1. Taylorizem je racionalno organiziran delovni proces v (kapitalističnih) tovarnah – kako povečati produktivnost delavcev in strojev (razmejevanje, intenzivna specializacija, študije o času in gibanju, akordno delo...). Ne glede na kozmetične izboljšave v zadnjih nekaj desetletjih, je taylorizem še vedno temelj kapitalističnega produkcijskega procesa in, z razširjenjem, glavni regulacijski princip (zahodne) družbe in njene psihologije. – 2. Bruitizem je umetnost/filozofsko gibanje, ki kaže svet, kakršen je v svoji najelementarnejši, goli in brutalni obliki. – 3. Nazi-kunst je v glavnem označba za umetnost Tretjega Reicha in kot takšna nadvse čisto označuje temeljni odnos med umetnostjo in ideologijo. – 4. Disco je

⁶³ Pojma totalitarizem manka in "totalitarizem" preobilja uvaja sam avtor pričujoče študije. Totalitarizem manka v svoji protislovnosti izraža hkrati totalitarizem kot ideološko fantazmo celote (kompletosti), ki pa v bistvu le prikriva manko (izziv oblasti...), in ta manko kot dejstvo simptoma, ki to fantazmo "izda" v njeni ne-celosti (nekonstentnosti). Zato že sam totalitarizem manka kaže na odmik od sebe prav v svojem bistvu: prehod v ne-totalitarnost. Toda: "manko" (sistema...) je nenazadnje samo mesto preobilja (nagovora moči...), ki zato s svojo vsezajemajočostjo obnovi totalitarizem, a le kot "totalitarizem" preobilja!

⁶⁴ Laibach: "10 točk konventa", op. cit., str. 18. (6. točka).

tako najnatančnejši psihološki izraz naše kulture kot tudi zastopnik ostalih treh terminskih oznak. – Če zmešaš vse štiri elemente skupaj v točno določenem razmerju [?+!], pa dobiš *Laibach*."⁶⁵

"Princip dela [*Laibacha*] je docela skonstruiran; pri tem je kompozicijski postopek diktiran 'ready made': industrijska produkcija je smiselno razvojna, toda, če iz tega procesa izločimo element trenutka in ga *poudarimo*, mu s tem naznačimo *mistično dimenzijo alienacije*, ki razkriva magično komponento industrijskega postopka. *Represija nad industrijskim ritualom* se spremeni v kompozicijski diktat in politizacija zvoka lahko postane *absolutna zvočnost*."⁶⁶

Kot že (zgoraj) rečeno *Laibach* "izključuje vsako evolucijo prvotne ideje. (...) Enako pozicijo zastopamo do neposrednjega vpliva razvoja glasbe na *Laibach* koncept; ta vpliv je seveda *materialno nujen*, je pa *sekundarnega pomena* in se pojavlja zgolj kot *historični glasbeni fundament trenutka*, ki je v svoji izbiri neomejen. *Laibach* izraža svojo *brezčasnost* z artikli *sedanjosti* in zato je nujno, da se v *sečišču političnosti in industrijske produkcije* (kulture umetnosti, ideologije, zavesti) sreča z elementi tako ene kot druge, vendar hoče biti oboje. To široko polje omogoča *Laibachu* *nihanja*, ki so *iluzija gibanja (razvoja)*."⁶⁷ – "*Laibach* je *centralizirani arzenal večnih umetniških sredstev*, ki ne zahtevajo navora, da se jih sprejme ali ovrže."⁶⁸

"*Glasba* kreira *red* iz kaosa; *ritem* formira *enotnost* nad razpršenostjo, *melodija* *kontinuiteto* nad prekinitvami in *harmonija božje* nad posvetnim. Glasba je *zakon Narave*. Enako *Laibach*. (...) – *Militantni klasicizem* – kot oblika naše glasbe – temelji na *razumu, redu, jasnosti* in na prepričanju, da je *disciplina* tako *estetska* kot *moralna* krepost."⁶⁹ – "*Militantni klasicizem* je forma, ki združuje *mehaničnost organskega ritma* in *konfuzijo intuitivnih zvočnih posegov* v *Harmonijo Lepe Ideje*. *Monopolizirali smo pravico do nereda, da bi podčrtali red*. (...) – Fascinirani smo z *disco estetiko* (...) [-] apostrofiranje ritma, ki je – kot *enakomerno ponavljanje (repeticija!)* – najčistejša oblika *militantno urejene ritmičnosti tehnicistične proizvodnje* in *klasicistične lepote*. *Disco* ritem spodbuja *avtomatistične mehanizme* in *sooblikuje industrializacijo zavesti* po vzoru totalitarizma in industrijske produkcije."⁷⁰

"*Glasba* je verodostojna *metafora realnosti*. (...) *Harmonija* je vrhunska oblika, s katero *oblast* predstavlja svojo *moč, zadovoljstvo* in svojo *politično scensko ureditev*. *Primitivna polifonija*, *klasični kontrapunkt*, *tonalna harmonija*, *harmonična polifonija*, *dodekafonija*, *elektronska glasba*, etc., etc., – *vsaka glasba je atribut oblasti*, njeno *orodje* in njena *zveza z ljudstvom*, kakršnokoli že je."⁷¹

"Poleg *Laibacha*, ki se ukvarja z načinom industrijske produkcije v totalitarizmu, obstajata v konceptu *Laibach Kunst* estetike še dve skupini: – *Germania* proučuje čustveno plat bitja, ki se izrisuje v razmerjih do običajnih načinov *čustvenega, erotičnega* in *družinskega* življenja. Opeva temelje *državnega* funkcioniranja *emocij* na *stari klasicistični* formi *novih družbenih ideologij*. – *Dreihunderttausend verschiedene Krawalle* pa je *retrospektivna futuristična negativna utopija* (Obdobje miru je minilo)."⁷²

65 Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1990-95" (v angl.), <http://www.ljudmila.org/embassy/3a/exc/132.htm>.

66 Laibach: "10 točk konventa", op. cit., str. 18-19 (6. točka).

67 Prav tam, str. 19 (7. točka).

68 Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1980-85", op. cit., 48.

69 Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", "NSK", op. cit., str. 56.

70 Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1980-85", op. cit., str. 46; tudi v skladbi "Perspektive", op. cit.

71 Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 55.

72 Laibach: "10 točk konventa", op. cit., str. 19 (9. točka).

V skladu z naravo svojega kolektivnega delovanja in prikazovanja umetnosti totalitarizma kot (bistveno!) *statičnega*, člani *Laibacha* glede presojanja njihovega dela izrekajo iste besede kot *avantgardisti* v začetku 20. stoletja: "Zavračamo individualnost kot nesmiselno pri presojanju umetniškega dela. Potrebno se je posvetiti umetniškemu delu samemu in ga proučevati zgolj iz zakonov, iz katerih je zgrajeno...– Razglašamo, da kopije niso nikoli obstajale (...). Trdimo, da umetnosti ni mogoče presojati s časovnega stališča. Mi priznavamo uporabnost vseh stilov za izraz naše umetnosti, tako preteklih kot sodobnih... (Iz lučističnega manifesta 1913)"⁷³

Glede uporabe umetnin (v glasbi skladb -) drugih "avtorjev" za svoje "aranžmaje" (posebej prav na področju *popularne glasbe*), pravijo *Laibach* takole: "Imamo dovolj domišljije, da ne naredimo 'cover' verzije. Kar delamo, je *korektura zgodovine*, kjer mora biti vsak tu in tam (da je uporaben za prihodnost) popravljen in *reinterpretiran*. (...) – Bistvo glasbe je *čudež tehnologije*, ki temelji na mehaničnih principih univerzuma. *Bistvo mehanike* je *Ewige Wiederkehr des Gleichen* [večno vračanje enakega -po Nietzscheju]. Na tej podlagi [pa tudi] *ne* vidimo kake *superiornosti predelanih* inčie nad *vzorčnimi* tehnikami. Vendar je naše delo *superiorno* kot original – ali bolje kot *posnetek brez originala* – nad zgodovinskim materialom."⁷⁴

S takšno držo – *negativno kritiko "napredka" (prograsa)* in *nepriznavanjem "avtorstva"* ter tako (*postmodernistično-remakeovskim*) *citatno-eklekticističnim "produciranjem"* svojih umetnin – vstopa *Laibach* k domači in svetovni javnosti, v območje *popularne kulture*.

Čeravno *Laibach* umetnost popularne kulture ("*pop art*") označuje za vezano "na določeni aspekt družbenega *nihilizma* (...)" (glej zgoraj – 1.3.1!), pa vendar (morda prav zato!) prodira na njeno področje. – "*Pop glasba* je *medij*, ki ga [med drugimi] *ekspluatiramo* in *jezik pop kulture* je *material*, ki z njim *operiramo*. – Jezik pop glasbe, skupaj z rock idoli, je v rokah *establišmenta* hvaležno *orodje*, s katerim *profitirano* *kastrira potencialne energije mladih*."⁷⁵

"*Rock'n'roll* je danes *banalna, izpraznjena forma*, skozi *pretvezo zabave* namejnena grobemu *izkoriščanju adolescentnih frustracij*. Vse ostalo je utvara. Jasno je, da obstajajo projekti, ki *izstopajo* iz tega okvira, vendar so to *seveda le izjeme*, ki potrjujejo pravilo."⁷⁶

"Po kanalih *kabelske* in *satelitske televizije* se pretakajo reke neprekinjenih programov (kakršen je *MTV* [Music Television]) svetovnih televizijskih postaj, ki radikalno *čistijo možgane* milijonov *mladih ljudi*, kar substancialno in esencialno menja njihove *psihosomatske strukture* v smeri *pošastnih mutacij*, uresničujoč *totaliteto* *rock'n'roll* glasbe in *totalitarizem* njenih determinant. Tako psihosomatska struktura postane *skrajni podaljsek mreže rock'n'roll komunikacij*, neke vrste škatla brez dna, v katero se zlivajo njene vsebine, *izzivajoč* in *zadovoljujoč potrebe*, *izčrpajoč* in *navidez obnavljajoč* njene *energije*."⁷⁷

Že v začetku 80. let, analizirajoč tudi vpliv svoje podanosti v *televizijski medij* (najprej leta 1983 v *Tedniku*...), *Laibach* pravi: "*Televizija* je *znotraj industrije zavesti* (poleg *šolskega sistema*) *vodilni oblikovalec enotnega mišljenja*. *Televizijski program* je v osnovi *centraliziran*, z *enim oddajnikom* in *mnoštvom sprejemnikov/konzumentov*,

⁷³ Laibach: "Monumentalna retroavantgarda", "NSK", op. cit., str. 26.

⁷⁴ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 58.

⁷⁵ Intervju Mojce Kumerdej z Laibachom: "Kapital", op. cit., str. 13.

⁷⁶ Intervju Marka Milosavljeviča z Laibachom: "Ustvarjati rebuse, biti nerazumljiv", (čas.) Delo, Ljubljana, avgust 1993, str. 7.

⁷⁷ Intervju Mojce Kumerdej z Laibachom: "Kapital", op. cit., str. 13.

komunikacija med njimi pa je onemogočena. Televizijsko sporočilo po svoji strukturi zahteva *globinsko vključenost vseh čutov*, kar povzroča *prenasičenost*. Takšna preobremenjenost čutnih poti (popolno osredotočenje na zaznavnem področju) uspešno proizvaja *zaščitne reakcije* organizma: *hipnotično otopelost*, *pomanjkanje kritične zavesti*... Kolektivno in globinsko doživljanje TV sporočila poraja *avtomatičen odpor do podrobnosti miselnega razčlenjevanja* ter poziva k *posploševanju emocionalnih doživetij*; televizijska osebnost (TV subjekt) postane prostorsko in časovno *kratkovidna*, nezmožna analitičnega predvidevanja posledic ali vzrokov in popolnoma vključena zgolj v *televizijsko 'sedanjost'*. Televizijski medij torej funkcionalno zmanjšuje analitično sposobnost in čustveno odzivnost, povzroča *ravnodušnost* in *neobčutljivost* ter kot takšen psihološko oblikuje in utrjuje konzumenta.⁷⁸

"Sistem *kretenizacije* rock'n'rolla skozi TV programe, kakršen je MTV, *znižuje inteligenčni nivo* svojih vernikov izpod najnujnejše ravni zdrave presoje. – Za tiste z malo več *distance* pa je seveda MTV samo žvečilni gumi za oči (...)."⁷⁹

"Za *rock'n'roll* skupino se [sicer] sploh *ne* smatramo. *Po nas* je rock'n'roll truplo, ki je v hitri fazi razpadanja, stvar, ki *vsebinsko nima več nobene teže*, oziroma ki *ni več relevantna* v tem času. *To, kar delamo, ni popularna glasba v standardnem smislu. Seveda pa nas je vedno zanimala moč medija in izkoriščanje nasprotnega, 'negativnega' konteksta*. V tem smislu *smo* absolutno *del pop industrije* in sicer njena *zelo posebna veja*. Tudi naša specifična pozicija (med Vzhodom in Zahodom) nam omogoča, da vstopamo v medij od zunaj, z *neko distanco*. Odločitev o tem, ali res spadamo med izjeme, prepuščamo drugim. Mi smatramo, da *smo drugačni tudi od izjem*. Pravzaprav *smo* *motnje v sistemu, virus, ki vnaša zmedo v vrednostne sodbe*, to je naša pglavitna karakterna črta."⁸⁰

...Moč (Laibachove) glasbe in vprašanje njene popularnosti

Glasba kot svojski umetniški "izraz" ima posebej *veliko moč* vpliva na človeka. (Nietzsche je to vedel in se je zelo *navduševal* za moč glasbe Richarda Wagnerja, ki pa ga je kasneje s svojo *schopenhauerjansko resignacijo* pred svetom življenja *razočarala*.) Predvsem *vzdraži* skozi slušne vode *desno možgansko polovico*, ki je (po fiziologiji) sedež "*iracionalnosti*", *intuitivnosti*, oz. *vegetativno živčevje*, ki ni *pod nadzorom logično umskih operacij* (umne volje!) leve polovice možgan, kar je sicer značilno za centralni živčni sistem. *Tu se torej v občutenjski pristnosti oglašja tisto, kar vabi (kliče) človeka v pokazanje sebe, kakršnemu je tako (usojeno!) biti*. Tu je človek *spontan, vzgiban(!), zapleše, zapoje*...

Mnoga ljudstva so že davno poznala *magično moč glasbe* in zato je bila le-ta vključena v *religiozni kult* kot del *ceremoniala* skupnosti (s plesom in petjem...). Za evropsko zgodovino v zvezi s tem še najbolj pričajo običaji *antičnih Grkov*.⁸¹ Njim je bila *glasba* najprej kot *mousiké enotnost pesmi* oz. *besedila (logos)*, v izvedbi solista

⁷⁸ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1980-85", op. cit., str. 51.

⁷⁹ Intervju Mojce Kumerdej z Laibachom: "Kapital", op. cit., str. 13.

⁸⁰ Intervju Marka Milosavljeviča z Laibachom: "Ustvarjati (...)", op. cit., str. 7.

⁸¹ Kot primer strnjene predstavitve (delno tu povzete) glej: Boris Kerimov: "Antična grška glasba med *mousiké* in *novo glasbo*" (diplomsko delo), FF, Oddelek za filozofijo, Ljubljana 2003; sklicujoč se predvsem na študiji Martina Žužka: "Antična grška 'nova glasba'", Keria, Studial latina et Greca, letnik II, št. 2, ZRC & Društvo za antične in humanistične študije Slovenije, Ljubljana 2000, in Valentina Kalana: "Aura glasbene umetnosti – Aristotelova filozofska estetika glasbe", Keria, Studia Latina et Greca, letnik III, št. 2, ZRC & Društvo za antične in humanistične študije Slovenije, Ljubljana 2001, ter med drugimi tudi na delo Ivana Urbančiča "Zaratustrovo izročilo I", SM, Ljubljana 1993.!

in/ali zbora, *plesa*, za kar je bil pomemben *ritem* (*rythmos*), in seveda "same" *inštrumentalne glasbene spremljave* s svojo *harmonijo* (*harmonia*). Te sestavine *mousiké* so bile med seboj nerazdružljivo povezane. Igralo se jo je tako med *verskimi slavji v čast bogov*, sploh *Apolona* in *Dioniza*,⁸² kot tudi na *zabavah in pojedinah*, ob *porokah*, *pogrebih* ipd, z vsako vrsto svoje *spevnosti* (*melosa*), ki je pomenil *enotnost* v muziki povezanih sestavin) v primernih okoliščinah. Radi so prirejali tudi *glasbena tekmovanja*. Tako kot *športna tekmovanja* (n.pr. *olimpijske igre*) in *pogovorna omika* (kot družabni *symposion*) so bila tudi ta sestavni del *omike* svobodnega *arhaičnega* grškega človeka *agonalne dobe* (nakako do 5. stol. pr.n.š., ko nastopi "*krisis*"), ko se jim je vsaka človeška *odlika* izrazila skozi (*miroljubni-neuničevalni*; *silni*, a *nenasilni* – lahko rečeš –) *boj* (*agon*), tekmovanje posameznika z drugimi, in postala izraz *gosposkosti*, njegove *lepote-dobrote* (po idealu t.i. *kalokagatije*). Kar pa je v vsem tem sploh zelo pomembno, je to, da so Grki takrat (še) dojemali glasbo kot tisti *dar*, ki jim je prihajal *od bogov*, *pesniki* in *glasbeniki* pa so – za razliko od "rokodelcev" *upodabljajočih* umetnosti – veljali kar za *preroke*, *obdarjene od boga*. *Moč glasbe* je bila tako – kot *aura*, dih ("duh" kot dah vetra, lahna sapa) *Muz*, ki so ga bili kot *navdiha* deležni njeni *ustvarjalci* – pripoznana v svojih *učinkih*, ki jih je imela tako na vsakega *posameznika* kot (s tem) na celotno *skupnost* (*polis*). Le-ta se je z njo *prepoznava* ter tako utrjevala in ohranjala svojo *identiteto*. S tem pomenom je grška *drama* sijala v *tragedijah* in *komedijah*.

Ker je znala glasba *vzbuditi* različna (določenim napevom primerna) *čustvena razpoloženja* svojih *poslušalcev*, je *skrb* zanjo bila v bistvu vedno *politična*. Tako so bile tudi nove *demokratske* politične institucije (v *Atenah*) 5. stoletja pr.n.š. angažirane in zaskrbljene v zvezi z glasbo. V tistem času, ko se je vse bolj izgubljal stik z arhaičnimi oblikami družbene organiziranosti, je namreč v grškem svetu prišlo do *kulturno-kognitivnega premika*, novega načina *javnega komuniciranja*, ki ni več potreboval glasbe in drugih muzičnih (umetnostnih) oblik kot svojih (vse dotlej) *nadracionalnih argumentacij*. *Konflikti med vrednotami*, jasna *nasprotja* med *staro mitsko* in *junaško tradicijo* ter *novim pravno-političnim mišljenjem* – ves ta *boleč ideološki razmik* tistega časa je zahteval posebno *družbeno institucijo*, ki bi morda lahko uspela *razreševati probleme*, ki jim politika in sodstvo nista bila kos. Stavili so na *dramski agon* za družbo *konstitutivnih festivalsko-obrednih dogodkov*: *tragedije* in predvsem *komedije*, ki je s *karnevalsko-javnim problematiziranjem družbene situacije* delovala še najbolj neposredno. Toda tudi tovrstni *nadzor* nad diskurzom javne komunikacije ni mogel *zadržati velikih sprememb*, ki jih je prinesel tisti čas. Te so "zašle" tudi v glasbo.

Izvorna *enotnost* grške glasbe kot *mousiké* je namreč *razpadla*. To je bilo opazno predvsem v *dramskem kontekstu* tragedije in komedije. *Glasba* se je namreč "*osamosvojila*" kot *instrumentalni*, vse bolj od konteksta te enotnosti neodvisni *virtuozni performansi*, ki je predvsem *fascinantno* vplival na občinstvo. "*Novomuziki*", *glasbeniki* te *nove glasbe*,⁸³ niso več čutili svojega *vzgojno-poučevalskega poslanstva* muzičnega

⁸² S tem v zvezi je prav omeniti Friedricha Nietzscheja, ki v delu "Rojstvo tragedije iz duha glasbe", Karantanija, Ljubljana 1995, prepoznava dva *nasprotna* si in *dopolnjujoča* se glasbeno-umetniška (in po tem kar splošno kulturna) koncepta oz. načeli pri antičnih Grkih, ki ju imenuje: *apolinično* in *dionizično*. Prvo predstavlja *mero*, *lepoto*, *ideje*, *individualnost*, *samozavest*, *umirjenost*, *duhovnost*, *umnost*, *sanjskost*, *fantazijo*, *svetlost* itd. in je značilno predvsem za *upodabljajočo* umetnost, drugo pa nakazuje *opojnost*, *čezmernost*, *kipenje*, *nagonskost*, *preobilje*, *radoživost*, "*samopozabo*", *kollektivnost*, *temnost* ipd. in je odlika predvsem *glasbene* ("*neupodabljajoče*") umetnosti.

⁸³ Izraz se je sicer vpeljal v nemškem muzikološkem prostoru, da bi z njim označil *sklop inovativnih pristopov* v takratni grški glasbi, ko so začeli pri *kompozicijski tehniki* uporabljati *različne modulacijske tehnike* in *večjo ritmično fleksibilnost*, ki je *odstopala* od siceršnji melodijski potek glasbe določujočih okvirov *jezikovne ritmike* stare grščine (- po pripombi Borisa Kerimova, op. cit., str. 18).

umetnika, ki je bilo značilno za *tradicionalne* poete in glasbenike, *niso* več hoteli biti "prinašalci" *resnice (aletheia)*, marveč so se vse bolj prepuščali "sodbam" občinstva, ki jih je nagrajevalo s *popularnostjo*. Bil je to čas, ko je tudi *politika* postajala vse bolj *demagoška* in *populistična*. Prave (iz enotnosti mousiké!) *muzične institucije* in *muzični diskurzi* so izgubljali svoj za *socialno* resničnost odločilni *idejno-konstitutivni* vpliv. Zdaj je odločala "bleščeča" *zunanost, forma, všečni videz* in *na učinek preračunana zaigranost*. Pristni grški *agon* se je izgubil, vsebinska moč sama je *pohajala*...V območje prav tako "osamosvojene" (in tako *amuzične!*) *besede (logos)* pa se umesti *kriza novega pojmovanja resnice*, ki so jo predstavljali t.i. *sofisti*. Bili so predvsem učitelji *manipulativnih govorniških spretnosti* (politikov idr.), s katerimi se je dalo učinkovito vplivati na občinstvo, tako z *racionalnim prepričevanjem*, kot tudi z *izzivanjem emocij* poslušalcev. V tem zadnjem je bila tudi *spretnost (techne) nove glasbe*.

Sofistom in njihovi *resničnostni relativizaciji* se najbolj očitno po robu postavi – "sklicujoč" se najprej na *Sokratov* pridonos *filozofije*, potem pa povsem suvereno (oz. kot "Ateneč") – *Platon* v svojih *dialogih*. Je pa sam ohranil nekaj bistvenega, kar so vpeljali *sofisti*: tako kot oni (sicer *relativistično*) je tudi sam (a *absolutistično*) stavil na *logos* (ki so ga *sofisti ločevali od mousiké* in tako od *pesniške govornice*) kot *jezik uma*, oz. tisti princip, ki omogoča *dostop k pravi resnici*. Tako se je *kriza resničnosti* vendar nekako vpotegnila tudi skozi *Platonov siceršnji poskus obnove tradicionalne (arhaične) muzike*. Kaže se predvsem v *Platonovi strogosti* s katero ločuje med *pravilnim* in *nepravilnim, dobrot* spodbujajočim in ohranjujočim na eni in *slabost* oz. *zlobnost* povzročujočim in sploh škodujočim, kvarnim na drugi strani. Kot na mogih področjih posameznikovega *duševnega* in *družbenega življenja* je pri njem očitna takšna drža tudi glede *glasbene umetnosti*. Kot vsaka druga *umetnost* mora tudi *glasba posnemati "idejo dobrega"*. *Platon projekt svoje idealne države* (ki ga zapiše v delu "Država"), ki naj ji *vladajo sami modreci (filozofi)*, kasneje nekoliko omili (v svojem najboljšejšem delu "Zakoni") z izpostavitvijo *vladavine modrih zakonov* (postavljenih od modrih zakonodajalcev, n.pr. Platona – to je pač bila njegova želja...) v "drugi" *najboljši dravi*, ki tako odseva *stvarnejše stanje dobro urejene družbe*. Po teh zakonih naj bi vladali *najrazsodnejši državljani*. Kot "temeljni kamen" za *izgradnjo* posameznikove (državljanove) *vrline* je bila *Platonu* seveda *najpomembnejša vzgoja*. Za vse naj bi bili najprej obvezni *gimnastična* in *muzična vzgoja*. Z *natančnim predpisovanjem pravil*, ki jih uvaja *Platon*, se zdi, da želi v ljudeh nekako *spet vzbuditi zaupanje in vero* v *bogove* in le-te "priklicati nazaj", potem ko so v krizi relativizma "odšli", in katerih *duh* naj bi zdaj "vel" iz svoje *idejne čistosti* med temi zakoni kot *blagoslov*, ki ga prinaša "novi prerok" *Platon*. V tem je verjetno tudi bistvo njegovih *inovacijskih re-mitizacij* (n.pr. *Zgodba o votlini*). Vendar so "ti" *bogovi* – tudi *Apolon* in *Dioniz*, skupaj z muzami – že predvsem *logični* (umni!) in *ne* več izvorno *muzični(!)* bogovi. Merilo "njihovih" (preko Platona!) podajanj pravilnosti in nepravilnosti – kot lahko ugotavjaš – *ne* izhaja več iz izvorne moči (*glasbe*), marveč iz *uma*, ki kakor da ga želi *Platon* "ovenčati" z *božjo slavo* (kot *Um!* – kar je sicer eksplicitno šele pri *Aristotelu* in njegovih *prvih filozofiji*...). Za *glasbeno vzgojo* je *Platon* predpisoval predvsem *zbornske ples*, ki naj bi posnemali načine življenja, različna dejanja, usode in nravi, pesnike in glasbenike pa je pozval k *zadolženosti za pravilno skladanje pesmi* za te ples in druge priložnosti, *primerne* starosti in *izobraženosti* določenih ljudi oz. *družbenih skupin*, da bodo lahko le tako *razveseljevali* dobre, t.j. *temeljito izobražene (starejše!) ljudi*. Prav takšen, *ne* pa (kot) *povprečna množica* mladih in starih, bolj ali manj učenih, naj bi bil tudi *sodnik* pri *glasbenih tekmovanjih*. Do vsakršnih "novotarij" pa je bil *Platon* sploh izredno *nezaupljiv*, posebej še zaradi možnih odstopanj od predpisanih pravil, ki so se najbolj kazala v *izzivanju užitek* pri poslušalcih, ki da bi lahko bili v *nasprotju s spodobnostjo* in *nравnostjo* (ka-

kor jo je razumel Platon, kateremu je vsakršno *zupanje v čutnost brez umnega nadzora hitro pojemale*). Predvsem je zelo nasprotoval *instrumentalni glasbi*, ki da prinaša *z odsotnostjo besedila nejasnost glede svojega smisla*, torej njeni *a-logičnosti*, ki zmede razmišljujoči um, uhaja iz nadzora... Za to je zanj prav pri glasbi potrebna *največja previdnost*. Za *vsako umetnost*, ki je (po Platonu) vedno *posnemanje*, je namreč treba presojevalcu vedeti, *kaj umetnina prikazuje*, ali je prikaz *pravilen* in kakšna je njegova *moralna vrednost*. *Novomuziki* Platonovega časa pa naj bi *neprimerno zmešali* med seboj različne *napeve, besedila in ritme*, ki naj bi si med seboj *ne ustrezali*, ali pa jih *nasilno ločevali*. Vse to pa prispeva predvsem k *nedopustnim nejasnostim* in *nevarnim zavajanjem množice*. Ni namreč dovolj, da je pesnik ali glasbenik *naravno nadarjen*, *vedeti mora tudi, kaj je prav* in kaj *ne*. K temu najbolj prispevajo *umni zakoni* s svojimi *zapovedmi* in *prepovedmi*. Njihove *kršitelje* bi zato bilo potrebno nenazadnje *obsoditi*. Kot tako *brezbožni* bi namreč prišli navzkriž s *temeljnim bistvom vseh pesmi* in tako *glasbe*: da so namreč *molitve* (priprošnje) k *bogovom* in *člaščenju* le-teh.

Drugeče pa je glasbo obravnaval drugi veliki um antičnih grških klasikov *Aristoteles*. Čeprav je – kljub nasprotovanju Platonovemu *idealizmu* (njun spor o *občih* bitnostih oz. nebitnostih se v srednji in novi vek prenese kot t.i. *spor o univerzalijah*) – v bistvenem – kakor se je že pri Platonu ohranil "*sofizem*" z vstajo uma – ohranil "*platonizem*" in ga *analitično* razvil (posebej v svoji *logiki* in *Metafiziki*), "*ozemljlil*" in tako omogočil nadaljnji razvoj *filozofije* kot *umovanja(!)*, pa je v odnosu do *umetnosti*, posebej še *glasbene* umetnosti, dosti *bliže* možni *izvirni muzičnosti*. Za razliko od *pitagorejskih moralistov* in *Platona* (tudi *moralista!*), s katerih teorijo glasbe se *konkreten odnos do sveta človekovega prebivanja* vendar nekako izgubi, pa "*Aristotelova filozofija glasbe* kaže, kako [sama] *umetnost oblikuje človekov odnos do sveta*, ki ga bistveno določa *lepota*. (...) *Dojemanje umetniških del*, glasbenih ali likovnih [in literarnih] je *zunaj moralnih kriterijev*, ki jih določa [po ..., Aristotelu, ... -] *vrлина zmer-nosti*. Umetniško izkustvo je *'onstran dobrega in zlega'* [- po Nietzscheju],"⁸⁴ zapiše *Valentin Kalan* v drugem delu svoje razprave "*O aktualnosti Aristotelove estetike glas-be*": "*Aura glasbene umetnosti – Aristotelova filozofska estetika glasbe*". V "*Poetiki*", ki ji je sicer glavna tema *pesništvo*, *Aristoteles* predstavi ob drugih *umetnostih* tudi glasbo kot *mimesis, posnemanje* ali *predstavljanje*. Čeravno lahko za *glasbo* rečeš, da je *nepredmetna*, "*brez objekta*" (le v trepetu zraka...), pa je vendar "*odlikovana zmožnost mimesis*, ki je zmožna *izražati in prikazovati najrazličnejša občutja in značaje*."⁸⁵ Sama "*nepredmetnost*" (neoprijemljivost, nevidnost, neujemljivost, zgolj sledljivost...) glasbe je namreč tisto, kar še najbolj *odraža nepredmetnost čustev*. *Čustva* (*pathos* – kratkotrajno č., *pathema* – dolgotrajno č.) so *lastna vsem ljudem*, prisotna so v vseh *dušah*. So (po *Heideggro* -) *načini človekovega počutja* kot *načina bivanja v svetu* (*eksisten-ciala*). So (*temeljna*) *razpoloženja*, ki *odpirajo svet v celoti*. Prav zato *nimajo objekta* (se v svojem bistvu – kot lahko dodaš – *ne "držijo"* nekega drugega *bivajočega*, čeravno so lahko v zvezi z njim, marveč so na "*u-daru*" (*čas-o*-)biti...). *Moč* (*aura!*) *glasbe* je v tem, da sama tudi *vzbuja čustvena razpoloženja(!)*, *vzdraži*, a tudi *pomirja*. Glasba tako *usmerja dušo* in vsaka *glasbena stvaritev* glasbenih (*muzičnih*) *ustvarjalcev* kot taka "*noši*" v sebi to moč. Še posebej je to opazno v *tragediji* (ki ohranja *mousiké* kot *enot-nost/ besede/pesništva, plesa/gibanja, glasbe/tona*, kar prispeva k *čutno-duhovni nepo-srednosti*), kjer je *glasba* ob vsej siceršnji olepšani besedi *dramske govornice* *bistveno nepogrešljivi del* same gledališke uprizoritve, saj *skozi sočutje in strah* (a tudi druga *čustvena razpoloženja*) dosega *očiščenje* (*katharsis*) *občutij*, kar je njen legendarni uči-

⁸⁴ Valentin Kalan: "Aura glasbene umetnosti – Aristotelova filozofska estetika glasbe, op. cit., str. 37.

⁸⁵ Prav tam, str. 20.

nek(!). Teh dejstev se Aristoteles dotika in ob njih razvija svojo *filozofsko estetiko* (dotikajoč se v tem tudi same *psihologije* in *sociologije* -) *glasbe* še v drugih razpravah, predvsem v "*Politiki*". V tem delu, ki mu je okvir razprava o *najboljši državi*, ki da je tista, katere *državljeni srečno živijo*, to pa le, če so sami *dobri* in *častivredni* v *naravi*, *navadah* in *razumu*, za kar je potrebna *liberalna izobrazba* in *vzgoja*, predstavi Aristoteles *glasbo* prav kot *središče* razpravljanja o *vzgoji* (v zadnji, VIII. knjigi). *Smisel* glasbene vzgoje vidi v tem, da se z njeno pomočjo ljudje *naučijo* biti *dobri poslušalci*, da se znajo *primerno veseliti* na podlagi tega znanja in da *zmorejo presojati lepe stvari*. Za to sicer *ne* bi bilo *nujno* znati *igrati* na določena *glasbila* (kot tega bojda niso znali kaj prida *Lakonci*, a so vseeno imeli *posluh* in znali ločiti dobre melodije od slabih), a je to vendar *priporočljivo*, da bi zares zmogli kasneje pravilno presojati. *Možnost, primernost in sredina* pa so tista načela, ki jih je pri vzgoji potrebno upoštevati. Tako naj n.pr. ne bi bilo primerno za *otroke*, da bi uporabljali *aulos*, piščal (posebne dvojne oblike), ki da kot ("*dionizično*") *orgiastično* glasbilo zanje (*še*) *ni* *nravno sprejemljivo*. Drugače je z ("*apolinično*") *kitaro* ali *lirio*. Skladno s temi nazori Aristoteles razdeli glasbo po *treh različnih zvrsteh napevov*: a) *navrstvene* ali *etične* melodije (*etika mele*) – v *zbornski liriki* –, ki prispevajo k izoblikovanju človekovega *značaja* skozi *vzgojo* (*paideia*), s katero *se* tako *duša harmonizira*, b) *delovanijske* ali *praktične* melodije (*praktika mele*) – v *tragediji* –, ki imajo učinek na *dejanja* in dosega *očiščenje občutij* (*katharsis*), in c) *navdušujoče* ali *entuzijastične* melodije (*enthousiastika mele*) – v *komediji*, delu *lirike* in čisti *glasbi* na *aulos* –, ki vplivajo neposredno na *čustva*, s čimer služijo *duhovnemu življenju* (*diagoge*). S tem je nadomestil tradicionalno razdelitev na *dorski* (*junaški*; Platon ga je najbolj priporočal), *frigijski* (*navdušujoč*; Platon ga je dopuščal, čeprav je zavračal alevitiko), *lidijski* (*otožen*; Platon ga je zavračal),... tonski način. Tako je pri njem "*malo* (...)" izrecno *prepovedano*, *malo* je izrecno *priporočeno*, *vse* je *dovoljeno*.⁸⁶ Glasba ni zvedena na svojo vzgojno-moralizacijsko uporabnost, ampak ji je priznana posebna moč tudi v *drugih* okoliščinah. Kot je lahko *igra* za *otroka*, je tudi *razvedrilo* v *premoru* od dela – v *prostem času* ("*brezdelju*"), tako za *preproste* ljudi kot za *svobodne izobražence*, ki jim lahko pomeni *glasba* tako *plemenito kratkočasje* kot tudi *zabavo*. So pa za vsakogar določeni napevi njemu ob določenih okoliščinah *najprimernejši* in tako *najprijetnejši*. Eden posebej pomembnih učinkov, ki jih *glasba* lahko ima, pa je prav "*zdravilni*" učinek *tragiške katharsis*.

"*Katarza* v *grški kulturi* nasploh pomeni *očiščenje* na področju *kulta*, *medicine*, *glasbe* in *filozofije*. Nazori o *magično-čarobni* in *zdravilni moči glasbe* segajo v čas *daleč pred Pitagoro*. V *orfičnih misterijih* nastopa *magično-religiozna katarza*, v *medicini* je *katarza fiziološki* in *terapevtski* pojem, Platon poleg različnih vrst *medicinske* oziroma *telesne* *katarze* pozna *duševno očiščenje*, pri katerem je najvišje samo spoznanje kot *vzpon duše k spoznanju biti*, medtem ko je Aristoteles v svoji teoriji *glasbe* in *tragedije* vzpostavil *katarzo* v *poetsko-estetskem* smislu."⁸⁷ Kalan omenja razpravo *Jacoba Bernaysa* "*Očrti izgubljene Aristotelove razprave o učinku tragedije*",⁸⁸ v kateri Bernays predstavlja Aristotelovo razumevanje *glasbene katharsis* predvsem skozi *medicinsko* metaforiko, saj naj bi pomenila "*zdravljenje čustvene patologije: pregnati /her-vortreiben/ stiskajoč element* (...), da bi dosegli *ravnovesje*".⁸⁹ Vendar ga Kalan popravi omenjajoč *sublimirano teorijo božanskega* in *Boga* pri Aristotelu in tako tudi

⁸⁶ Prav tam, str. 36.

⁸⁷ Prav tam, str. 28.

⁸⁸ Prav tam, str. 29-34; sama razprava je bila objavljena daljnega leta 1857 v "*Razpravah historično-filozofskega društva*" v Wrocławu in je bila v novejšem času večkrat ponatisnjena.

⁸⁹ Prav tam, str. 30.

njegov pozitiven odnos do mitične tradicije, kar torej opravičuje katarzo še v smislu religiozne metaforike, saj je nenazadnje prav "svetost" glasbe (njena moč, aura!) sam izvir katarze. Glasba, še posebej entuziastična (orgiastična ali patetična, dionizična) in tragiška, torej človeka lahko "prevzame, zanese, spravi k sebi in pomiri."⁹⁰ Prav ta potek omogoči nekakšno ozdravljenje in očiščenje duše. Posebej tragiška mimesis s strahom in sočutjem, ki ju vzbuja pri občinstvu ob prikazovanju strašnih (ali kar grozljivih) in pomilovanja vrednih prizorih, dosega tisto ekstatično ugodje estetskega izkustva, ki ima tako blagodejen (kar milosten, ugodljiv! – lahko rečeš -) učinek in je sam po sebi bistveno neškodljiv (kar je ugovor proti Platonovemu moralizmu!), nasprotno: prav koristen je. Vsako ugodje je namreč (po Aristotelu – predvsem ga tako predstavi v "Nikomahovi etiki" -) duševno gibanje, hrepenenje po ugodju pa želja po življenju. Ugodje je torej počutje, ki spada k življenju kot takemu. V njem je tako prav nekaj božanskega (theion). Ker ima lastno časovnost, oz. se samo časovno razteza tako, da je v vsakem trenutku celovito, je takorekoč popolno in, ker ima smoter v sebi – kot zaznavanje in mišljenje –, (relativno) večno. Čeprav ne zasledujejo vsi ljudje istega ugodja, pa vendarle vsi zasledujejo neko ugodje. Mnoga, predvsem telesna, se mešajo z bolečino, neboleča in čista pa so tista, ki jih "posredujejo" glasbeno-slušne in gledališke predstave. Katarzično ugodje, ki ga podajata tragiško pesništvo in glasba skozi vzbujena čustvena razpoloženja, ki kot temeljna omogočajo in do-puščajo oprtost bivajočega v svetu (- po Heideggru, sklicujoč se prav na Aristotela, kot omenja Kalan⁹¹), pomeni doseženo prečiščenje človekovega razpoloženjskega odnosa do sveta. Tako lahko ljudje, kot pravi Kalan (- po K.-H. Volkman-Schlucku),⁹² dosežejo jasnejši uvid v krhkost, "patetičnost" človekovega bivanja v svetu. In kar je prav tako važno: v skrbi za vzgojo državljanov, ki je pri Aristotelu urejena kot skrb za umetnost in za glasbo, ki je tako prava skrb za dušo (cultura animi), je treba upoštevati, da so spretnosti uma, spoznavajoče mišljenje in govorica, nekako odvisne od same glasbene (muzične!) moči: Tako Kalan navaja besede Aristida Quntiliana, ki da ni daleč od Aristotela, ko pravi: "Dialektika in njeno dopolnilo retorika vodita dušo k modrosti, če je duša, ki jo oblikujeta, očiščena z glasbo; brez glasbe je ne le ne moreta voditi naprej, marveč jo včasih celo pogubita."⁹³

Zanimivo je, kako je dogajanje v kulturi evropskega in svetovno evropeiziranega človeka zadnjih dveh stoletij nekako podobno tisti grški krizi med 6. in 4. stol pr.n.š. To se kaže tudi (ali pa še sploh) na področju glasbenega ustvarjanja: tradicionalna glasba, klasična in popularna, razmah le-te v 20. stol., modernizem in postmodernizem... Tudi reakcije kritikov nosijo neko podobnost. Adornovo protežiranje modernizma (sodobnih novomuzikov) n.pr. je sicer res v antitradicionalističnem bistvu antiplatonistično, toda v svojem intelektualizmu in moralizmu, s katerim se izrazito negativno obrača k bojda povsem pasivnemu občinstvu, s katerim da manipulirajo ustvarjalci popularne glasbe,⁹⁴ zveni skoraj kot Platon. Aktualnost Aristotelove estetike glasbe pa je dosti bliže apologetom popularne glasbe, kot je n.pr. Simon Frith. Aristoteles namreč zavrača umetniška dela kot nekaj, kar bi bilo (tako ali drugače) kano-nično postavljeno. "Umetnost, zlasti glasbena je stvar tekme, agon-a, kakor je stvar tekme celoten sistem kulture duše. Aristoteles bi bil prvi zagovornik sodobnih umetnostnih

⁹⁰ Prav tam, str. 28-29.

⁹¹ Prav tam, str. 34.

⁹² Prav tam.

⁹³ Prav tam, str. 38.

⁹⁴ Glej: Theodor W. Adorno: "Uvod v sociologijo glasbe", op. cit., str. 37-57 (poglavje "Lahka glasba")!

natečajev in [glasbenih] festivalov,"⁹⁵ meni Kalan. Seveda pa se je zavedal tudi pomembne glasbenosociološke aporije: "poklicni glasbenik je ujet med željami publike in zahtevami glasbe."⁹⁶

Ta ekskurz v kratko zgodovino antične grške (filozofsko-sociološke) teorije glasbe ti torej nazadnje pokaže, da gre pri glasbi prav za njeno moč, ki v bistvu uhaja nadzoru Uma oz. njegovi ("absolutni") oblasti... Zato pa tudi ni čudno, da se (predvsem v evropski zgodovini) z umnostjo "obsedeno" (okupirano!) človeštvo tako trudi urediti glasbo v racionalne okvirje, pa naj si gre le za "vkalupljanje" posameznih načinov glasbe v določene tipe, odgovarjajoče nekim pravilom oz. merilom "prav(šnj)osti" glasbenega (godskega) ustvarjanja (čeprav gre seveda razumeti človekovo naravno potrebo po – s pomočjo umskih zmožnosti – "urejanju" stvari in dogodkov, da bi jih razumeli; toda ne absolutno!), ali celo za vsiljevanje konkretnih "pravil" skladanja in izvajanja glasbenih del (in po tem ocenjevanje "primernosti" oz. pravosti kot dobrosti in lepote). To se je dogajalo (in se še dogaja) skozi vso (evropsko) svetovno zgodovino. Množica tipov oz. stilov glasbenega izraza se je nizala skozi lastne spremembe in vplive od drugod vse do velikih "poplav" in vse hitrejših menjav teh (starih in novih) načinov v današnjem času. To po eni strani kaže na povezanost glasbe in njenega "razvoja" z razvojem tehničnih sredstev (ki v zadnjem času z elektronsko-computersko "manipulacijo" omogočajo neslutene možnosti raznolikih glasbenih izrazov), po drugi strani pa na glasbeno (in glasbo ocenjevalsko) "odsevnost" duha časa, kot to obširno predstavi Kurt Blaukopf v svojem delu "Glasba v družbenih spremembah (Temeljne poteze sociologije glasbe)" (1982). Seveda vsak tak duh časa po (značilno) evropsko "misli", da je zadnji, in ga mora novi zato vedno "revolucionirati"... V zvezi s tem pa je – prav z ozirom na grško antično glasbo – zelo pomenljiva in za racionalista skoraj presenetljiva (samokritična?) izjava Renéja Descartesa, kot jo navaja Kalan: "Kar zadeva antično glasbo, sem prepričan, da je imela nekaj močnejše moči kakor naša [baročna], ne zato, ker so bili Grki bolj učeni, temveč zato, ker so bili manj učeni[!]: iz tega izhaja, da so tisti, ki so bili naravno bolj naklonjeni glasbi, ker niso bili utesnjeni s pravili naše diatonične lestvice, več napravili s samo močjo svoje domišljije, kakor pa to morejo storiti tisti, ki so to moč pokvarili s poznavanjem teorije."⁹⁷ Tako pa lahko današnja (v 20. in 21. stol.) raznolikost mnogoterih glasbenih načinov že dojameš kot pokazanje moči glasbe, ki se upira njenemu omejevanju na "prav(šnj)ost"(!).

V to območje se Laibach umešča kot "zbiralec" vse te (stare in nove) mnogoterosti glasbe, uporabljajoč jo kot najučinkovitejše sredstvo "manipulacije" za propagiranje svoje totalitarnosti. S svojo glasnostjo in hrupnostjo opozarja poslušalce na vse-obsežnost (total(itar)nost!) zvoka, torej na njegovo silo-moč, še posebej v današnjem svetu vrhunsko tehnološke "post-industrijske" civilizacije evropskega oz. evropeiziranega svetovnega človeštva, ki je obdano z raznovrstnim zvočnim učinkovanjem, predvsem un-emege (s človekovim delom – oz. s strani njegovih proizvodnih naprav – proizvedenega) zvoka. Torej gre za "medij", ki te sam bistveno močno pri-zadeva in v glasbeno-umetnostnem poudarku (posebej z Laibachom) omogoči, da se tega oveš. Tu pa gre potem (spet) za dve strani, ki jih Laibach ponuja v ovedenje (s svojim glasbenim nastopanjem in izjavami): po eni gre za prikazovanje manipulativnih zmožnosti glasbe, kjer je ta "medij" lahko zares "le" sredstvo za z(a)vajanje ljudi na površje zabavnosti ali "resnosti" (oz. površne "ugodnosti") s strani etabliranih družbenih oblasti (tako ali drugače, bolj ali manj očitno), da bi se tako prikri-la ljudem njihova dejanska razpolož-

⁹⁵ Valentin Kalan: "Aura glasbene umetnosti – Aristotelova filozofska estetika glasbe", op. cit., str. 37.

⁹⁶ Prav tam, str. 24.

⁹⁷ Prav tam, str. 38; Descartes v pismu Mersennu (18. dec. 1629).

ljivost. Tako *Um* ("povnanjen" v nadzorno-operacijskih zmožnostih oblasti...) vlada nad čutnimi vzgibi, ker jih *podreja* z umestitvijo na področje, ki ga – čeprav *prikrito* ("nezavedno" – zavest o tem je potlačena, saj na njeni ravni prevladuje le *utopični fantazmatski "opoj" sanjarjenja*, ki ga *zvito servira Um...*) – v celoti obvladuje. Toda, ali zares v celoti? – Pač tako "hoče", a lahko se mu po drugi strani tudi *upreš!* Z izzivanjem tiste prve strani *Laibach* na določeni točki poti svoje "akcije" to stran razkrije (razkrinka!) v njeni goloti (neprikrito!) in z istim dejanjem ponudi drugo – uporno prvi –, ki človeka (z močjo glasbe!) sprosti v njegovo tako prerajeno pristnost (mogoč(n)o sam-o-svojost in nerazpoložljivost drugim in sebi..., zato pa v svojem usodnem (v-)raz-položenju...!). Zaostritev v to drugo stran *Laibach* ponuja s prepoznanjem smisla njegovega celostnega(!) nastopa – s svojo ne-razumljivostjo vzbujajo težnjo po razumevanju, kar vzbudi mišljenje, ki tako skladno z močjo čutnih vzgibov lahko na njegovem lastnem področju razklene totalitarne okove *Uma* (oz. Izziva izzivanja razpoložljivosti razpoložljivega za človekovo vsakršno "poljubno" razpolaganje z njim...), ki tudi v nezavednem "v kletki" drži spontane vzgibe tako "slepega" in "gluhega" – pa zato "nemega" – človeka, ki o tej "kletki" bore malo ve ali skoraj nič. *Laibach* mu (ti!) omogoča ovedeti se takšnega svojega položaja, a le z njegovim (s tvojim!) lastnim trudom.

Tako glasba *Laibacha* skupaj z besedili, simboli in izjavami lahko dokaj močno vpliva na družbeno dogajanje (kar kot moč glasbe poudari *Blaukopf*) oz. na vsakega posameznika v njem, če se le odpre(!) za možnost svoje "preroditve"... – Vse od začetnih skladb (prvi koncerti, "Rekapitulacija 1980-84") naprej lahko čutiš (- "čuješ" ...) poziv k temu.

Na poseben način *Laibach* prinaša svojim poslušalcem prav tisto *tragiško katarsis*, ki "očičuje duše" s svojo (post-modernistično) simptomatsko fantazmatskostjo in kot "misterium tremendum et fascinans"⁹⁸ prinaša (skupaj z bolečino kot sestavino "zdravljenja") užitek⁹⁹ onkraj zgolj površnega ugodja.

In kakaj je *Laibach* "zakorakal" na polje glasbe popularne kulture? – Gotovo prav zato, ker je možnost "popularizacije" moči njegovega učinkovanja na ljudi "ljudstva" (lat. *populus*) oz. množice tu največja. Je idealno današnje "igrišče", na katerem *Laibach* lahko opravlja svoje umetniške psiho-sociološke (v bistvu kar (kočno-) filozofske, (post-)metafizične) "totalitaristične eksperimente" in je sam hkrati napoved možnosti preobrata na njem. Način produkcije (zvočnega zapisa – posnetih "komadov" – kot blaga), trg, koncerti (kot množični "obredi"), predstavljanje javnosti z intervjuji, vzbujanje pozornosti z "imidžem", idolskost zvezd popularne glasbe, način poslušanja (kot bežno, kar pa ima velik učinek na ravni nezavednega!), itd.: vse to, kar izčrpno predstavi *Jože Vogrinc* v svojih esejih o "Množični godbi", poudarjajoč predvsem posebno množično naravo te glasbe oz. godbe (kjer sicer klasično razdvojena ustvarjalec-skladatelj in poustvarjalec-izvajalec skladb(e) nista ločena, kar jo spet približa takšni naravi ljudske glasbe, a hkrati oddalji od nje s posebno naravo svoje elektroakustične posredovanosti oz. predvajanosti), je kot nalašč za *Laibach*, ki se mora s svojim poslanstvom umestiti prav v "živo meso" današnje družbe. In kje drugje kot prav v popu-

⁹⁸ Ta besedna zveza ja postala poznana po delu fenomenologa religije Rudolfa Otta "Sveto", Nova revija (Zbirka Hieron), Ljubljana 1993. in pomeni nekaj skrivnostnega, ki hkrati s svojo fascinantnostjo privlači in odbija (pretresa) s svojo groznostjo, strašnostjo; morda pa ji lahko rečeš kar "strašno privlačna skrivnost".

⁹⁹ Sicer je že *Aristotelovo* ugodje temu zelo blizu, vsaj kar zadeva *katarzo*, ki jo omogočata strah in sočutje..., vendar je še bolj važno tu uvideti psihoanalitski užitek, ki zmore v sebi neugodje, bolečino simptoma.

larni kulturi je ta "živost" najizrazitejša, še posebej, ker tako silno-močno "okupira" mlade ljudi! – Toda, Laibach v to zmes "udari" s svojo šokantnostjo! Vsej množici dopoveduje, da je narava njene kulture v bistvu totalitarna(!):

"Za občinstvo [iz lat. publiko] je težko, ko vidi, da so Laibach tisto, kar imajo oni radi, razkrili kot (...) totalitarno in to jim seveda ni všeč, kajti rock naj bi bil proti totalitarizmu. Razjezijo se, hkrati pa jih vzburja kvaliteta Laibachove glasbe. Zavedajo se, da Laibachovim fanfaram, bobnom, in hrupu rock veliko bolje uspeva kot rocku samemu. In to je tisto, kar jih najbolj razjezi. Ko se zavejo tega, postanejo del intelektualnega procesa, kar je v nasprotju z rockom, ki naj bi bil instinktiven, vidijo pa, da je tudi v tem, da se na idejo odzovejo na višji ravni, mogoče najti užitek. V tem je verjetno največji uspeh Laibacha,"¹⁰⁰ pravi Biba Kopf iz glasbene revije Wire.

Laibach v svojih izjavah kritike množične kulture in popularne glasbe, čeravno je sam njen del (ali prav zato!) zveni dokaj podobno Adornovi modernistični (marksistični) "oceni" t.i. lahke glasbe,¹⁰¹ katere publika naj bi bila v bistvu pasivna in kot taka povsem prepuščena komercialno-ekonomskim (s tem pa prikrito ideološko-političnim; torej fantazmatško-imaginarnim) manipulacijam z njenimi stvarnimi potrebami, če ne kar ustvarjanju le-teh. Popularna glasba naj bi prav v svoji zvedenosti na blago, ki je proizvedeno za potrošnje s strani njenih konzumentov, pomenila kar "degradacija" umetnosti, saj da služi predvsem kot sredstvo za doseg profita njenih proizvajalcev in prodajalcev in za ugodje njenih potrošnikov. Njena proizvodnja pa naj bi bila v ta namen preračunana na ugodno učinkovanje pri publiku. To je bistveno ideološka poteza, ki naj bi tako "uspavala" družbeno zavest, saj se glasbene oblike značilno standardizirajo, medtem ko se individuumi (še posebno mladi – kot "žrtve" skomercializirane množične kulture) skozi to industrijo zabave bistveno odujijo... (Po Adornu pa temu nasprotuje prav "klasična" glasba modernizma v svoji skrajni zaresnosti.) Takšni predstavitvi in sklepnim oceni popularne glasbe skozi kritiko množične kulture kot zgolj kulture profita in pasivne potrošnje, čeravno zavedajoč se vseh teh premis, nasprotuje Simon Frith, britanski sociolog, publicist in kritik popularne glasbe že v svojem "pionirskem" delu "Zvočni učinki" (1981), kjer sociološko predstavi pomene rocka, ki se izoblikujejo skozi napetosti med proizvodnjo in potrošnjo, predvsem v kontekstu mladinske kulture, brezdolja in politike rock'n'rolla. Poglavitni je njegov ugovor, da množična publika popularne glasbe vendarle (ali bistveno sploh!) ni zgolj njen pasivni konzument, ki bi se povsem prepuščal ideološko-komercialnim manipulacijam njenih "proizvajalcev" in "skrbnikov nadzora", oz. v zadnji instanci same oblasti (- kot lahko pripomniš).

Preden nekoliko bolje prisluhneš Frithovi predstavitvi popularne glasbe in predvsem rocka, kar ti lahko razjasni tudi Laibachovo "vpletenost" na tem področju, še nekaj pojasnil v zvezi z ideologijo in močjo njene manipulacije: Laibach se (glej zgoraj!) v svojem prikazu centralizacije mišljenja s televizijo (oz. sploh z množičnimi mediji: tiskom, časopisi, radiom, ..., s TV pa še posebej) izkaže kot zelo neizprosno "kritik" (in uporabnik – v svoji simulaciji oblasti) tovrstne ideološke indoktrinacije in manipulacije. V svojem slogu pač pove tisto, kar se sicer prikriva. Očitno gre tu za ideologijo v smislu Althusserjevega pojmovanja le-te kot iluzorne "predstave imaginarnega razmerja med individui in njihovimi realnimi eksistenčnimi pogoji",¹⁰² torej kot takšno lažno (sprevrnjeno) zavest, saj naj bi realne eksistenčne pogoje individuov (predvsem njihova

¹⁰⁰ Biba Kopf (rev. Wire) v prispevku v filmu "Bravo", op. cit.

¹⁰¹ Theodor W. Adorno: "Uvod v sociologijo glasbe" (poglavje "Lahka glasba"), op. cit. Glej tudi: Simon Frith: "Zvočni učinki", Krt, Ljubljana 1986, str. 51-57!

¹⁰² Glej: Louis Althusser: "Ideologija in ideološki aparati države", op. cit., str. 62-84!

produkcijska razmerja) imaginarna predstava prikrivala(!). To doseže z "interpelacijo individuov v subjekte", ki tako preko momenta "brezpogojne identifikacije s subjektom, za katerega se predpostavlja, da ve (na podlagi želje)" – kot to n.pr. predstavi Rastko Močnik¹⁰³ (povezujoč Althusserja in Lacana) –, posameznika izlove v razpoložljivost oblasti (- kot se lahko sam izraziš po Urbančiču,...). Toda ideologijo lahko razumeš tudi drugače. Močnik¹⁰⁴ meni, da je Althusser sam zašel v zagato, ker je zoperstavil "ralne pogoje" in njihovo "ideološko (imaginarno) predstavo" in ker je interpelacijo, ki je diskurzivni mehanizem vezal na materialno eksistenco, ki pa indicira problematiko institucij. Skratka: ideološka interpelacija ni nujno vezana na mehanizem brezpogojne identifikacije s subjektom predpostavljene vednosti (kar sicer lahko izrablja vsakršna oblast!) in imaginarna predstava ni nujna opozicija realnim pogojem eksistence. Takšno "ideologijo" lahko razumeš kot nevtralen (z ozirom na možno "sprevrženost" zavesti) sistem predstav in vrednot, njeno interpelacijo pa celo kot nagovor moči... (ki – kot vse bolj ugotavljaja – ni oblast!) k od-govornosti, kar v diskurzivno-komunikacijski (socialni) realnosti pomeni (interpretacijsko -) pogojno "identifikacijo s subjektom, za katerega se predpostavlja, da verjame" (- kot to predstavi Močnik). Z drugimi, podobnimi besedami: v prvem primeru gre zgolj za fantazmo, ki prikriva simptom: razkritost, ki zakriva, kar "naj bo" skrito (prikrto!), to zapira; v drugem pa gre za fantazmo, ki lahko ohranja odprtost glede svoje simptomatske "utemeljenosti": raz-kritost, pri kateri "se ve za" skritost v sebi, nenazadnje morda celo za Skrivnost samo... Tako tudi televizijski gledalec ni nujno žrtev brezpogojne ideološke manipulacije, saj ohranja svojo izbornost svobodnost (TV lahko ugasne, menja programe, le bežno gleda, različno podoživlja in interpretira...), je pa res, da obstaja tu neka "napetost" vselej možnega(!) "zdrsa" v (nezavedno) razpoložljivost...¹⁰⁵

Ovedajoč se tako osnovnega nevtralnega polja vsakršne ideološkosti (kot "ničte institucije" – po Močniku), lahko razumeš tudi Frithovo sprejemanje Benjaminovega – v nasprotju z Adornovim – zavzemanja za pozitivne možnosti "umetniškega dela v času svoje tehnične reprodukcije" (torej v dobi množičnih medijev in množične kulture ter tako tudi popularne glasbe), ki zlomi tradicionalno (preveč kultno) auro,¹⁰⁶ kar bi lahko pomenilo napredek v "(kulturnem) boju za pomen".¹⁰⁷ Tako so že tudi nekateri drugi kritiki pred Frithom (kot jih sam omenja, n.pr. Dave Laing) trdili, da je rock "črpal" iz spopada med komercialnimi spletkami in mladostnimi prizadevanji, in če je industrija stremela za izkoriščanjem novega tržišča, je mladinsko občinstvo stremelo za medijem, s katerim bi lahko izrazilo svoje doživljanje[!]. Glasbeniki, ki so bili v središču tega spopada, pa so imeli možnost razviti svoj lasten ustvarjalni prostor.¹⁰⁸

Popularna glasba ima svojevrsten razvoj. V Evropi gre najprej predvsem za pojav

¹⁰³ Rastko Močnik: "3 teorije (Ideologija, nacija, institucija)", *cf. Ljubljana 1999.

¹⁰⁴ Prav tam, str. 78-79 (opomba 11).

¹⁰⁵ Več o TV in njenemu gledalcu glej: Jože Vogrinc: "Televizijski gledalec", SH, Ljubljana 1995!

¹⁰⁶ Frith meni po Benjaminu, da se z zlomom tradicionalne aure zlomi "oddaljenost bližine", ki je bilo merilo umetniškega dela, in da si množice tako prisvajajo umetnost z "likvidacijo distance" do tistega, ker je blizu. Morda pa sam lahko uvidiš ohranitev aure v njeni duhovnosti, ki je sama s tehnično reproduktivnostjo umetniškega dela v množici enakih izdelkov (n.pr. kot glasbeni CD) materialno posredovana. Ob-staja kot istost njihovih enakosti, ki se skozi enkratnost vsakega izdelka vsakič z-nova podaja svojemu konzumentu. (V primeru predvsem popularne glasbe pa so tu še sami nastopi "v živo", ki nekako posebej "obnovijo" izvorno ustvarjalno "enkratnost" predvajanih skladb, ki so sicer posredovane prek posnetih izdelkov, in tako pomenijo dogodke posebne moči.)

¹⁰⁷ O Benjaminu Simon Frith: "Zvočni učinki", op. cit., str. 56-57; sicer glej: Walter Benjamin: "Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije", op. cit.!

¹⁰⁸ Simon Frith: "Zvočni učinki", op. cit., str. 57.

poznoromantičnih dunajskih, budimpeštanskih in berlinskih operet, potem pa revij, vezanih predvsem na konfekcijsko ekonomsko sfero (*mode*), in kasneje *musicaleov*, ki nazaj na glasbeno gledališče prenašajo tehnološko postvarelost filma. Najbolj pa je značilna standardizacija t.i. *šlagerjev* oz. *popevk*, osredotočenih na svojo *všečno privlačnost publiki*.¹⁰⁹ (Za Adorna je vse to dokaj površno zvedeno na *vulgarno zabavnost* (z ozirom na visoko umetniškost t.i. *resne* glasbe) in *učinke*, ki so skrbno prirejani *fabriciranemu okusu* občinstva množične kulture.) Vse bolj se tudi že kaže vpliv *ameriške kulture*. Najbolj očitno je "*amerikanizacija*" nastopila *po drugi svetovni vojni* s hitrim razvojem elektronskih množičnih medijev, *radia* in *televizije*, in s povezanostjo dežel "*Zahoda*". Že pred vojno je bilo čutiti vpliv *jazza*, zdaj pa se pojavita še *roc'n'roll* in *rock*, kasneje tudi *disco*, *punk* itn. (po *hard-rocku* še *heavy-metal*, *speed-metal* ipd.; po *jazzu* *soul*, *funky* in kasneje *drum'n'base*; *rap*, *hip-hop* in *trip-hop*; jamajski *reggae*; *latino*; evropski *techno*, *house* itn. – lahko dodaš). Pri tem se vplivi predvsem med Severno Ameriko in Zahodno Evropo vse bolj izmenjujejo.

Zgodovina rocka, kot jo predstavi Frith¹¹⁰ ima svoje "korenine" v *ameriški črnski glasbi*, pri kateri je izredno pomemben *nastop* izvajalca pred občinstvom, saj se kaže kot "*telesna glasba*", *čutna* in *spontana*. Že sam *glas* je "nabit" s *čustveno* izraznostjo (kar je značilno tudi v črnski duhovni glasbi, *gospelu*), a tudi igranje *glasbila* (n.pr. *električne kitare*) prenaša v njegov zven glasovne značilnosti. *Jazz*, *R&B* (*ritem* in *blues*), *rock'n'roll* – to so nasledki črnske glasbe v množični kulturi, ki so jo *prevzeli* (tudi) *belci*. Telesnost, čutnost, *spolnost*, čustvenost in *plesljivost* ob njej zaradi njene ritmičnosti (značilen *štiričetrtinski takt!*) so *odlike*, ki so zaznamovale njeno *privlačnost* predvsem za *mladino*, ki ji tovrstna izraznost vedno veliko pomeni. Temu primerno se je ta glasba *popularizirala*. *Kultura rock'n'rolla*, ki se razvije v 50. letih 20. stoletja, je kultura *plesne glasbe*. Besedila niti niso toliko pomembna, so enostavna in usmerjena predvsem na teme *najstniškega odraščanja*, prve *ljubezni* ipd., *glasbeniki* (n.pr. *Elvis Presley*) pa veljajo za nekakšen *zgod* (*idol*); pri tem je bistveno pomemben *subjekt konstituirajoči moment identifikacije*... – kot lahko ugotavljaš) svojim poslušalcem in "oboževalcem". Ta *pop* glasba (v 90. letih postanejo znani predvsem različni "*boy-*" in "*girl-bands*") je bila v glavnem povsem *komercialno "vodena"* od *velikih družb gramofonskih plošč in založb*. Te sklepajo *pogodbe z glasbeniki*, da *prodajajo* svoje stvaritve kot "*izdelke*", *blago* na *trgu*, in na katerih ustvarjanje imajo tudi močan *vpliv* preko svojih institucij, predvsem *producentov*, sicer pa imajo takšen vpliv tudi *managerji*, ki glasbenike "zastopajo". Podobno je bilo z *disco* glasbo, ki nastane v 70. letih 20. stol. Ker sta pomenili predvsem "*zvočno kuliso*" na *zabavah* in *plesih* (najstniške) mladine v prostem času oz. *brezdelju*, zanjo ni imela kake posebne "*umetniške*" (več)vrednosti. Seveda pa je "šla na ušesa" vedno le *dobra* glasba. *Okus* je bil *pri množici* njenih poslušalcev(!). Čeprav se je dalo torej voditi njeno proizvodnjo, so se morale *družbe glasbene industrije* s svojimi *institucijami* vseskozi *prepričevati* o njeni popularnosti, *preverjati* množični okus prek povezav z *odgovornimi uredniki radijskih programov*, *disco-jockeyji* s *plešišč* in *kritičnimi pisci* v *glasbenih revijah*, ki so jih mladi kupovali, ali jim celo ponujati svoje *raznovrstne usluge*, da bi tako *vplivale* na njihove lastne vplive na okus poslušalcev (*izbor glasbe*, ki se predvaja na radiu ali na plesišču, *dobra* oz. *slaba kritika* v časopisu in revijah ipd.), ki pa sami tudi niso bili vedno zanesljivi. Nenazadnje: *ko je komercialnost najbolj gladko tekla, je popularna glasba vedno lahko presenetila!*). Predvsem *pojava rocka* in *punka* kot *odziva na skomercializiranost* rock'n'rolla (kot

¹⁰⁹ O tem glej: Theodor W. Adorno: "Uvod v sociologijo glasbe", op. cit., str. 37-57 (poglavje "Lahka glasba")!

¹¹⁰ Simon Frith: "Zvočni učinki", op. cit.; omejujoč se predvsem na ameriško-britanski kulturni krog.

popa) in disca pričata o tem. (Podobno se je dogajalo tudi kasneje, n.pr. s pojavom rapa.)

Pri *rocku*, ki nastopi v 60. letih 20. stol., je bilo kot novost zaznati tendence po posebnem dojemanju *umetniškosti* te glasbe. *Glasbeniki* postanejo *sami pisci* svojih skladb (glasbe in besedil) – skupina *The Beatles* je najbolj prepoznan primer uvajanja te značilnosti –, *poslušalstvo* pa postane *pozornejše*: s plesnih se preseli v *koncertne dvorane* (ko gre za nastope v živo), družčine *študentov* se doma zberejo okrog gramofona in *razpravljajo* o glasbi in družbi. Pokaže se tudi močnejši vpliv *podeželjske (country)* glasbe v *urbanizirani* obliki t.i. *folk-rocka*, pri katerem pridejo posebej do izraza *besedila* pesmi glasbenih poetov (npr. *Boba Dylana*), ki so nemalokrat *družbeno kritična* in *protivojna* (gre za čas *vietnamske vojne* in *študentskih protestov* proti politiki vlade ZDA...). Seveda pa *komercialna logika vedno "lovi" tudi tisto, kar se pojavi kot novo* in se izkaže kot to, po čemer *množica* vse bolj *povprašuje*. Če se novosti večinoma plasirajo preko predvsem *neodvisnih družb* in *založb* (ki morajo nekako *tvegati* na tržišču, saj velikim družbam oz. založbam sicer težko konkurirajo), pa *velike*, ki jim z *ugodnejšimi pogodbami* potem *"prevzamejo" uspešne glasbenike*, poskrbijo tudi za *komercializacijo* ustvarjanja teh glasbenikov, saj jim je v interesu predvsem *dobiček* od prodaje plošč (zdaj predvsem zgoščenk, CD-jev). Tako lahko ustvarijo popularne *"superzvezde"*, katerih *umetniškost in popularnost* sta v stalni *napetosti*, a se *sploh ne izključujeta tako nujno(!)*, čeprav mnogi njihovi *začetni "oboževalci"* menijo tako in se čutijo nekako *izdane*. Poznano je namreč, da si *superzvezde* lahko *po* obdobju svoje *komercialnosti* privoščijo *spet malo več umetniškosti*, ki se ne ozira toliko za komercialnostjo, saj imajo za to kot *zvezdniki dovolj lastnih sredstev* (morda celo lastni *snehalni studio* ali kar *založbo*). Nemalokrat lahko *na novo* izdajo (preko založbe, s katero so v pogodbi) tudi svoje *prejšnje skladbe* ali kar cele *pretekle albume* (kot *ponatis*), saj lahko računajo, da jih bodo njihovi aktualni (*stalni*) poslušalci ("*fani*"), ki jih še nimajo, z veseljem *pokupili*.

Kot *neposredna kritika celotne (kapitalistične) industrije popularne glasbe* pa je posebno zanimiv pojav *punka*. V slogu izreka *"naredi sam!"* so se – predvsem v Britaniji *koncem 70. let 20. stol.* – namnožili domači *snehalni studii* in majhne *založbe*, v katerih so *mladi* pripadniki predvsem *nižjega delavskega sloja* prebivalstva – nemalokrat *brezposelni* (gre za čas *svetovne gospodarske recesije in krize*) – ustvarjali svojo *uporniško glasbo*, ki je bila zelo *družbeno* (kar *politično*) *kritična*. *Besedila* – kakor sicer *groba* v svojem stil, kot je tudi *glasba* precej *hrupna* – postanejo zelo pomembna. Če je bila *najstniška kultura rock'n'rollovskega "uporništva brez razloga"* 50. in deloma 60. let še dokaj lahko *moralno vodljiva* in *komercialno izrabljiva*, pa se *punkovska mladinska (sub-)kultura* izrazi kot *"uporništvo z razlogom"* (proti *hegemonistični politiki oblasti, dvojni morali* ipd.). Vendar se tudi *punk* tako nekako *"predaja" populizmu*, vsehnosti svoje publike in komercialnost lahko *"pograbi"* njegove glasbenike (n.pr. *Sex Pistols*). *Proti "zablodi" izraznega subjektivizma* pa posebej nastopi t.i. *punk avantgarda* s svojim *"objektivizmom"*. "Ti glasbeniki so *izpodbijali domnevo*, da *glasba* deluje kot *čustven kod*, t.j., da lahko *individualno čutnost* razberemo iz *glasbenega izraza*. Razvili so glasove v *punkovskem stilu* petja in trdili, da *pevec* ne sme biti *navezen* na pesem, kajti *glas* je *orodje* s katerim poješ, ne pa *sredstvo* preko katerega poješ. – Vzporedno so bili poudarjeni *elektronski pripomočki, stroji*, ki jih *ni* bilo mogoče gledati ali poslušati *čustveno*. (...) *Elektronskih instrumentov* ni mogoče tako igrati ali simbolizirati [kot n.pr. *električno kitaro*]. Če ima pravi *program*, lahko *vsakdo* ustvari natanko *isti program* *neglede na individualno 'občutje'*."¹¹¹ Tako je pomembno predvsem *vneprejšnje*

¹¹¹ Prav tam, str. 161-162.

načrtovanje, samodisciplina in intelektualna preračunljivost, vsekakor bolj kot pa moč občutja in strasti. Za punk avantgardo je vsa glasba konstruirana. Na novo se porajala vprašanja "kako glasba zapopade doživljanje, ga obvladuje(!) in vanj posega."¹¹² Tako so ti glasbeniki cenili izumetničenost, pop kvaliteto in zanimala so jih ritmična pravila (pri discu, funku in reggaeju) Skratka: tu lahko uvidiš izpostavo samih mehanizmov tehnično-racionalne manipulacije z elementi glasbene strukture in njeno konstruiranje z izpostavitvijo "hladne" inteligentne plati. Od tod do totalitarizma Laibach Kunta je le korak. Nakaže ga že Laibachovo simpatiziranje z glasbo skupine Kraftwerk in njenim "pionirskim" technom (od konca 60. let naprej; v 90. letih se techno – vse do rave-partyjev – močno razmahne, saj postane nova zvrst disco glasbe) v nasprotju s pojavom nove romantike¹¹³ v začetku 80. let 20. stol. (čeprav se Laibach v takšnem svojem stilu poslužuje tudi njenih pop elementov).

Pri nas¹¹⁴ se je popularna glasba razvijala po dveh oz. treh poteh. Ena je bila tista, ki jo je spodbujala tudi povojna komunistična nomenklatura. Odlikuje jo predvsem popevka, ki je bila "ideološko neoporečna" in je nastala pod vplivi italijanske kanzone, srednjeevropskega šlagerja in francoskega šansona skupaj z lokalnimi elementi. Po drugi strani je postala pomembna narodnozabavna glasba, ki je predvsem pomenila simbolično vez v urbanizirano okolje preseljenih ljudi s svojo prvotno podeželsko kulturo. Tretja linija pa je pomenila zahodnoevropski, oz. ameriški vpliv. Pojav jazza že pred drugo svetovno vojno, predvsem pa njegov razmah v 50. letih, je pomenil izziv za politično oblast, saj si je s svojim ideološkim primatom (svoje elite) hotela zagotoviti nadzor nad družbenim dogajanjem. Prva reakcija je tako bila prepoved (saj naj bi šlo za glasbo "dekadentne kulture"). Predvsem je obstajala zavest, da glasba za množice ni le zabava, marveč da v sebi nosi nekaj več, v čemer pa se lahko skrivajo tudi potenciali, ki bi lahko ogrozili oblast. Strah pred tujim? – Podobno se je dogajalo v začetku 80. let s punkom in Laibachom. Sicer pa so že rockerji vzbujali najprej nezaupanje, čeprav so bili na začetku še dokaj "neoporečniški" (sodelujoč tudi na popevkarskih festivalih), kljub svojemu prikazovanju mogoč(n)e drugačnosti mladinske kulture, bodisi kot kontrakulture, ali pa subkulture ter celo subpolitike.

Sam Laibach – kot pripominja Gregor Tomc v svojem delu "Druga Slovenija (Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju)" (1989) – je bil prepoznavan najprej kot poseben del rockovske subkulture, toda zaradi svojih načinov privzemanja "maske" (- kot lahko rečeš) dominantne kulture in razkritja njene (bolj ali manj prikrite) totalitarne govornice, ga je bilo bolje označiti – skupaj z NSK – kot "avtonomen kontrakulturni projekt" ali celo kot "kritično subpolitiko", medtem ko ga je Zahod, kamor je skupina vstopila že sredi 80. let, doživljal najprej kot iz socializma Vzhoda izvirajočo "eksotično subkulturo".¹¹⁵ V 90. letih pa (dodajaš -), ko se Vzhod "preda" Zahodu, Laibach tudi (na) Zahodu lahko pomeni izpostavo prikritih elementov njegove lastne družbene strukture, njeno (prav tako) totalitarno bistvo.

Sicer pa je tu zelo važno izpostaviti še sledeče: Laibach kot skupina glasbenih ustvarjalcev kljub svojemu drugačnemu govorjenju o sebi in množični kulturi vendarle(!) funkcionira kot rock band, ki mora biti – če ne drugače pa zaradi lastnega preživetja – zavezan (v vsej napetosti med poslanstvom umetnosti, pričakovanjem

¹¹² Prav tam, str. 163.

¹¹³ Glej: Tomaž Hostnik: "O delikatnosti nove romantike", v: "Neue Slowenische Kunst", op. cit., str. 27-28!

¹¹⁴ Glej: Marjan Ogrinc: "Okvirna skica domačega rocka", v: Simon Frith: "Zvočni učinki", op. cit., str. 293-298, in Gregor Tomc: "Druga Slovenija (Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju)", Krt, Ljubljana 1989!

¹¹⁵ Gregor Tomc: "Druga Slovenija (...)", op. cit., str. 131-132.

množic, nadzorom oblasti in zakoni trga) tudi določenim komercialnim mehanizmom. Prodaja plošč (oz. zgoščenk) – zdaj tudi ponatis zgodnejših -, koncertne turneje in sodelovanje na festivalih, vezanost na založbo Mute Records (čeprav se "ščitijo" z lastnim managerstvom), osredotočenje predvsem na mladinsko (študentsko, intelektualno ipd.) publiko, izoblikovanje imidža, videospoti, upoštevanje prava, ki štiti avtorske pravice (kljub siceršnji kritiki "avtorstva" in "originalov"), najemanje sodelavcev za snemanja (čeprav imajo že dober čas tudi svoj lasten studio), sodelovanja z drugimi glasbeniki, ki jim igrajo tudi na koncertih, skrb za publiciteto (intervjuji, čeravno skrbno izbrani) itd. – vse to so strategije ki seveda prinašajo zaslužek. Je pa zanimivo, kako Laibach iznajdljivo "krmari-jo" med to nujno komercialnostjo in svojim umetniškimi poslanstvom. Okus "populusa" jim ni "nujno zlo", marveč cilj, h kateremu se obračajo namerno in ga (pozivno...) izzivajo. To je njihovo bistvo. Lahko ugajajo (kot so n.pr. dobro premišljena popul(ar)istična – in v tem komercialna – poteza aranžmaji skladb drugih popularnih glasbenikov), a tudi dražijo (ti aranžmaji so vendarle posebni, ob "maršističnem" rocku vnašajo pompozne elemente klasične glasbe in ritmiko disca ter tako na novo drugače – "laibachovsko"! – učinkujejo...). Morda pa je prav, če (v tem tudi sami skupini Laibach "poslušno" -) nekako "ločiš" (v sicer "materialno" povsem nujni povezanosti -) med "Laibach-združbo" (glasbenikov) in "Laibach-zadevo", katera v svojem izročilu postaja (s poslušanjem glasbe, gledanjem nastopov, razmišljanjem o vsem tem...) vse bolj tvoja, oz. vsakogaršnja, naša (v svoji tako bistveni "duhovnosti")!

Glede Fritha pa lahko še rečeš, da je pri prikazu rocka, oz. popularne glasbe že zelo post-moderen v svojem naziranju, po katerem se glasbena umetnost in popularnost (s komercialnostjo) na nek način bistveno sploh ne izključujeta (čeravno si lahko nemalokrat nasprotujeta in so zato med njima pomembne napetosti), saj so glasbeni učinki last te same (moči!) glasbe, njeni pomeni pa nosijo odraz družbenih skupin (predvsem mladih – določenih socialnih okolij in starostnih obdobj), ki te pomene skupaj z glasbeniki tudi so-ustvarjajo. Pripoznavnost (- kot lahko rečeš) je njihov skupni element, identifikacija pa moment, ki potrjuje njegov smisel. Glasba je vendar (lahko) "zrcalo družbe"! Toda odsevi so raznoliki in nestalni, saj so pomeni vnaprej neujemljivi v priteku, poteku in odteku svojih različnih in spreminjajočih se sedanjih (nikoli povsem zajezljivih!) in prihodnjih (nikoli povsem predvidljivih!) potencialov. – Z besedami strukturalizma in psihoanalize: imaginarna fantazma s svojim ideološkim ugajanjem se v strukturi psiho-socialne realnosti pripozna skupaj s simbolno nišo simptoma, skozi katero vedno znova lahko z užitek boleče "udari" Realno; – zavestnemu nadzoru vedno uhajajo nezavedni vzgibi, ki presenetijo (kot "unheimlich"). Hermenevitično-(a)fenomenološko: nagovor... se nikoli ne izčrpa, skozi nikoli končano vprašljivost prinaša vedno tudi nove pozive k novim od-govorom in temu zavezujočemu raz-umevanju; – skrivnost v raz-kritosti se nikoli ne da ujeti v polno razkritost. Zahteva po vsejasnosti je zaboda, neka nejasnost vedno ostaja. – Tako tudi rock, ki "je množično proizvajana glasba, ki [pa] nosi v sebi [tudi] kritiko lastnih proizvodnih sredstev, in je množično trošena glasba, ki [pa] si gradi lastno, 'pristno' občinstvo",¹¹⁶ lahko vselej preseneča, kot opozarja Frith. Je pa vedno mogoča tudi pozaba teh – tako raz-kritih – dejstev. In prav zato(!) Laibach ohranja v množični kulturi in popularni glasbi svojo "elitistično" distanco do nje, se upira standardizaciji (menjava stile ipd., čeravno je v tem vedno tudi začasno prilagodljiv) in z neodpravljenim unheimlichovstvom oz. s (strašno-privlačno -) skrivnostnostjo nenehno "preseneča". Je kot post-modernistična "resna" zarez v "zabavno" sfero množične kulture.

Igor Pribac v svojem kratkem eseju ob Laibachovi 10-letnici (na dan razglasitve

¹¹⁶ Simon Frith: "Zvočni učinki", op. cit., str. 23.

rezultatov *plebiscita*, na katerem so se *Slovenci* odločili za svojo *samostojnost*, kar je prenašala tudi *TV Slovenija*) v usta *Laibachu* "postavlja" te – občinstvu namenjene – besede (kakor jih sam "razbere"): "*Melodije čarobne piščali so vam naslikale podobe, ki ste jih skušali zagrabiti. Spodletelo vam je. Od tod do večnosti bo vsako gibanje možno samo kot normirano, kot korakanje, pohod po okupirani Evropi. Zapeljala vas je piščal, dobili ste palico. Prav. Krivi ste, ker ste v mamljivem napevu preslišali ritem; krivi ste, ker ste spregledali, da je čarobna piščal vedno bila le palica. Zato Laibach in timpanizacija, ki obudi mrtev[!/] resonančni trup k življenju. Kalinov deček TV Slovenija za retrovizijo gledalcev Laibacha postane anonimna silhueta golega oprsja fanta, ki na odru skandira ritem z zamahi palice [tako značilna drža na koncertih Laibacha!]. Njegova senca na steni evocira vihtenje kladiva kovača in knapa. Koračnica je delovni ritem modernizma, blues tistih, ki ne morejo uživati sonca, to, kar od življenja ostane Odisejevim veslačem, ko s čepi v ušesih plujejo mimo Siren.*"¹¹⁷

Takšno ogledalo *moderni družbi* je njenim (*depriviligiranim*) pripadnikom seveda zelo neprijetno. "*Avantgardna zaletavost*" k "*utopičnim*" melodijam – tudi *del rocka* oz. *popularne glasbe* (kot *množične godbe*) je v tem – je pač ob vsem *ugodju*, ki ga vzbuja in (sploh) z njim lahko prav le *fantazmatska "farsa"*, ki *prikriva kruto realnost*. Le-to pa *pokaže Laibach*. Največja krutost je pri tem *tvoje (naše!) lastno nevedenje* o njej. Ko pa se je vendar *oveš* (z *Laibachom*,...), je že lažje, čeprav jo takrat najbolj začutiš in *boli*, a je vendar moč v tej "*temi*" ugledati tudi "*luč*" možne "*odrešitve*"...

Samokritika v *popularni kulturi* sicer (kot zgoraj omenjeno) vstane že s "*progresivnim*" *rockom* 60. let, predvsem pa zelo opazno s *punkom*, ki *pokaže močno zavzetost* te glasbe (oz. njene *alternativne, subkulturne umetniške ustvarjalnosti*) za "poseg" v *družbeno-politična dogajanja* s svojim *uporništvom dominantni kulturi* óz. z "*resno mišljeno zahtevo po razumevanju lastnega položaja in početja* (...) [predvsem pa za] *priznanje pravice govora vsem zatiranim*, pa naj bodo zatirani ekonomsko, rasno, spolno, starostno ali kako drugače."¹¹⁸

"Toda *Laibach ni punk* [če že, prej začenja kot *punk avantgarda*]," opozori *Lev Kreft*.¹¹⁹ "*Jokajoče*" (- tako *Kreft*) uporna drža *subkulture proti nasilju družbe* se v *retrogardizmu Laibacha* (in *NSK*) spreobrne v *trdoživo vztrajanje pri svojem(!) sprejemom "udarcev" nasilja*...: "*Represijo sprejema* kot legitimno, kot nujno, kot lasten proizvod in *vneprej vračunani moment recepcije. Prepovedani dogodek* [kot je n.pr. predvsem *prepoved delovanja skupine v Sloveniji med leti 1983 in 1986 pod imenom "Laibach"* (- kot *nemškimi* imenom za *Ljubljano*, katerega uporabo *oblast* takrat *prepove!*)] predstavlja *dvakratni dogodek*: kot *sili en del družbe k ideološko represivni eskalaciji* desno *populističnega tipa, druge razburja vse do skrajnih naporov*, da bi *retrogardi zagotovili svobodno delovanje*. Ene in druge je *izzvala retrogarda* in pred tem *izzivom kažejo svoje karte*. (...) – *Retrogarda vnaša v kulturo subkulturno* [oz. še boljše: *kontrakulturno* ali kar *subpolitično*] *dejstvo določenega teoretičnega razmerja do družbe, do zgodovine, kulture, nacionalne mitologije itd.*"¹²⁰ – To teoretično razmerje pa pač *ni karkoli*, zaradi česar je tudi sploh možna tako trdna in vztrajna drža *retro(avant)garde*. Njena "*subkulturnost*" – kot *subverzivnost* (!; na kar –zgoraj: glej poglavje 1.1.! – opozarjata že *Žižek* in *Kermauner*) – je ravno v *razgrinjanju totalitaristično-ideoloških temeljev kulturnosti* vsakogar in vsake družbe. A vse to lahko stori zato – lahko dodaš –, ker deluje že *iz območja preboja* teh ideoloških *predpostavk* kul-

¹¹⁷ Igor Pribac: "O prvi dekadi Tita Laibacha" (članek), op. cit.

¹¹⁸ Jože Vogrinc: "Množična godba" (8 esejev), 3. Esej, Revija GM, letnik XIII, 1982/83, št. 3, str. 18.

¹¹⁹ Lev Kreft: "Estetika in poslanstvo", op. cit., str. 172.

¹²⁰ Prav tam, str. 172, 173.

ture (kot *absolutistično* delujočih iz kompleksa potlačitve – kot prikritega "vozla ne-sporazumov" – v nezavednem...), v bistvu že s tem, ko se jih *ove*, ne da bi katerikoli izmed njih dajala nujno *prednost* pred drugimi. Hkrati pa *vendar* "pridiga" *totalitarnost*. Gre torej za *totalitarizem "ideološkosti" (kulturnosti)* kot take (*nevtralne!*) in s tem v njem za *možno sprostitve* za priznavanje teh "*predsodkov*" pri sebi in pri drugih, kar je "*vrnitev na začetek*" možne ob-nove temeljno-etične omike človekove družbene "*razgovornosti*"? Mogoč(n)a "*naloga*" evropskega in svetovno evropeiziranega človeka (globalno še skupaj z vsemi drugimi) je priti zopet (!; skozi današnjo "*krizo*") do tega bivanja...

"Ritem realnosti" je res pač nekaj, kar si od glasbene umetnosti prisvaja po svojem najbolj notranjem bistvu totalitarna človeška (razčlovečujoča!) oblast, toda: poseči zopet (z ovedenjem!) po ritmu in "obleči se" v totalitarnost pomeni (lahko) tudi: vrniti glasbi in umetnosti tisto, kar ji je (bilo) s totalitar(istično) politiko oblasti vzeto oz. zlorabljeno – njeno moč! V tem je lahko zmaga. Sama političnost mora biti zajeta v omiko velike umetnosti – kot nagovoru istine (Življenja, Usode, Boga) poslušna in tako (po istini) za-snovana družbena ustvarjalnost (od istine – tako bitno-bistveno – o-svojenega –) človeka-umetnika (kot pristnega bitja istine in ne več le umne živali...).¹²¹

1.3. a) O Evropi ("Vzhod" – "Zahod")...

"Brat moj, ne skrivaj lica,
danes je vojna.
Vojna!"

(M. Bor – Laibach: "Vojna poema", 1983)

V 80. letih 20. stoletja je Evropa še razdeljena na *kapitalistični* (in "*individualistični*") *Zahod* in *komunistični* (in "*kolektivistični*") *Vzhod*. – "Evropa je zahodni del Azije; zaradi kulturne, politične in gospodarske vloge v svetu se smatra za poseben, privilegirani kontinent. – (...) – Današnja [takrat -] kulturno, politično, gospodarsko in vojaško razdeljena Evropa je nestabilno, živčno vozlišče in barometer svetovnih dogajanj. 'Okupiranost' je kategorični imperativ njene vloge in obstoja."¹²²

Že leta 1985 pa Laibach na ovitku plošče, ki dokumentira njegove nastope na "Turneji po okupirani Evropi 1983-85", objavi citat takratnega ameriškega predsednika Ronalda Reagana, v katerem je izražena želja po ustanovitvi velike *transnacionalne* združbe evropskih držav "*od Moskve do Lizbone*" – t. i. "*Združenih držav Evrope*".¹²³ Kasneje tudi sami tako poimenujejo svojo novo evropsko turnejo, s katero promovirajo album "*Opus dei*" (1986/87).

Konec 80. let začenjajo *propadati realsocialistični* (oz. komunistični) *totalitarni režimi* držav Vzhodne Evrope, ker si "ljudstvo" želi zahodnoevropsko demokracijo... Leta 1990 Laibach izjavlja/-jo: "Verodostojnost' in 'avtentičnost' sta etnološki oznaki, s katerima nas je *Zahod* venomer rezal iz svojega tkiva in prestavljal tja, kjer zanj nismo bili boleči in kamor smo po njegovem izvorno spadali – na *Vzhod*. Sedaj, ko se je *Vzhod* 'ukinil' (ko ga je ukinil *Zahod*), nas *Evropa* 'prosperitete' nima več kam izrezati. Zdaj bo občutila bolečino trikrat močnejše in trikrat bolj skeleče. Po njenem tkivu bomo rili kot

¹²¹ Podobnost s tem je prepoznati tako (delno) pri Nietzscheju (*dionizičnost!*) kot tudi pri Benjaminu, ko se zavzame za "*politicizacijo umetnosti*" nasproti "*estetizaciji politike*" (W. Benjamin: "Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije", op. cit., str. 92).

¹²² Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 49.

¹²³ Ronald Reagan: "United States Of Europe", "NSK", op. cit., str. 37.

tujek, ki ga ni moč uvrstiti; kot virus, ki mu ni protistrupa, kot 'produkt', ki ga mora sprejeti za svojega."¹²⁴

"Evropa (...) je danes kot skupek 'visoko civiliziranih' narodov v preseku združba najbolj egoistične in nazadnjaške svetovnonazorske usmeritve. Telo bodoče združene Evrope je ostudno in brezkrvno. – V njej se gnetejo narodi, ki si svojo prihodnost uničujejo s strupi nekega odmrlega trupla. Fascinira nas združena Evropa, toda našega skupnega doma naj ne bo brez zidov sovraštva. Ta režejo slabo od dobrega in ta politika je pravilna."¹²⁵ – "Države se ustanavljajo in živijo s premišljeno silo, ne pa s politiko zvez. Zato obstaja danes v Evropi samo ena velika država in to je Nemčija. – Nemčija je v nevhvaležni vlogi zadnjih desetletij postala skrupalno, potisnjena v status izolirane cone, medtem ko so se okoliški narodi obešali na njene grehe. Če bi to stanje trajalo še naprej, bi bila dežela bolj in bolj pogreznjena v neko nezdgovinsko danost suženjstva, iz katerega se ne bi več izvlekla cela. Toda, kakor se v izbruhom nove geološke dobe v velikanskem valovanju prelomijo cele zemeljske plasti in se nakopičijo nova gorovja, tako se ob nemški združitvi zdaj spet ruši celotni evropski Red. V takih časih svetovnega prevrata je zapoved elementarne samoohranitve strniti se kakor trda prakamnina, da nas ne bi pomendralo in zagreblo. Edina možnost, da se Nemčija zoperstavi silovitemu pritisku je, da samogibno vstopi v zanesljiv razvoj nove zgodovinske dobe. Le če se tako nemški narod uvrsti v notranji zakon svetovnega reda, lahko postane bodoči svetovni narod, ki bo prihodnji dobi dal ime."¹²⁶ – "Nemčiji vračamo njeno substancialno esenco, ki se je s tega geografskega teritorija bila prisiljena umakniti za nedoločen čas. Mi smo jo odkrili v Sloveniji, kjer predstavlja čvrsto, nespremenljivo bazo, ki nam dovoljuje uživanje v življenju, obenem pa nam daje pravico, da smo to, kar smo (...)." ¹²⁷ – "Blut und Boden", ki so mu sicer Nemci dali ime, je univerzalni fenomen zahodne družbe in kulture, z zgodovinskim izvorom v koncu prejšnjega [19.] in v začetku našega [20.] stoletja. Čeprav v originalnem ideološkem smislu šibak substitut poljedelske ekonomije, je Blubo (Blut und Boden) usoda vseh ideologij: tistih, ki jim trdna tla odnašajo plazovi, kakor tudi tistih, ki jim rodovitna zemlja sili čez kolena (novodobni Nemčija in Amerika...)." ¹²⁸ – Torej naci-fašizem?

"Manever, ki skuša fašizem zreducirati na proizvod specifično nemških razmer in nemškega duha, je popolnoma napačen. Historična dediščina fašizma ni ohranjena v tistih gibanjih in režimih, ki so mu po vnanjih znakih najbolj podobni. Fašizem tudi ni nekaj, kar bi bila zgodovinska danost zgolj preteklega časa; fašizem je kot 'agentura monopolnega kapitala' organski izrastek in nasledek kapitalističnega načina produkcije kot take. Vojaška in administrativna zmaga nad historičnim fašizmom je le posodobila in napravila učinkovitejše tiste družbene strukture meščanskega reda, ki so po svoji notranji logiki proizvedle fašizem, nikakor pa jih ni odstranila. – Naci-fašizem pod krinko demokracije je torej oblast finančnega kapitala samega, kar pomeni, da kakšne posebne [nove] nevarnosti fašizma ni, ker je tu že ves čas."¹²⁹

S koncem 80. in začetkom 90. let 20. stol. vse države nekdanjih komunističnih (enopartijskih, totalitarnih) režimov Vzhodne Evrope prevzemajo kot (star-nov) politični sistem (parlamentarno) demokracijo in v gospodarstvo vpeljejo tržne mehanizme novodobnega (zahodnega) kapitalizma. Laibach pa pravi: "Demokracija je v celofan

¹²⁴ Intervju Maje Megle z Laibachom: "Zeitgeist über alles", (čas.) Mladina, december 1990, str. 42.

¹²⁵ Intervju Mojce Kumerdej z Laibachom: "Kapital", op. cit., str. 13.

¹²⁶ Prav tam, str. 12.

¹²⁷ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 54.

¹²⁸ Intervju Maje Megle z Laibachom: "Zeitgeist (...)", op. cit., str. 42.

¹²⁹ Intervju Mojce Kumerdej z Laibachom: "Kapital", op. cit., str. 12.

zavit strup, ki razkrajja vsako telo in duha, tako kot sifilis nekoč in danes aids. Ta bolezen, prinesena iz Amerike, deluje toliko pogubnejše, kolikor močnejši in bolj zdrav v sebi je organizem. Uvedba pojma totalitarizem kot teoretskega instrumenta [pa] je strateški korak, s katerim naj bi totalitarno gospodstvo nepovratno ločili od normalnega, 'demokracijskega' delovanja meščanske družbe in uvedli med obema sistemoma odločilno specifično razliko, ki naj seveda omogoči, da pustimo nezamajano gospodstvo vladajočega ('obrtniškega') meščanstva v tako imenovani demokraciji. Opozicija med totalitarizmom in demokracijo služi ravno temu, da se izrine prava opozicija: med diktaturo klasične meščanske buržoazije in diktaturo klasičnega proletariata. Tudi v demokraciji, katere najvišji domet je ignoranca[!], se red vedno imenuje hierarhični red. (...) torej (...): ali se demokracija in totalitarizem [res] izključujeta? – Laibach pa je trdoživ organizem, ki se počuti dobro v vseh sistemih, najsi bo to sistem 'totalitarne strahovlade', ali pa je to država brezkrvne demokracijske blaginje. Če pa bi bili prisiljeni izbirati, bi se odločili za prvo."¹³⁰

... "Okupirana" Evropa

Da je samolastna značilnost Evrope njena "okupiranost", je zdaj (po vsem do sedaj že iz-povedanem) gotovo moč prepoznati. Ne gre le za tisto na zunaj tako očitno vojaško okupacijo – na primer napoleonsko ali pa naci-fašistično in stalinistično-komunistično, oz. kot blokovska razdeljenost v času Hladne vojne, pa sodobno prodiranje NATO-zavezništva na Vzhod (s parolo "Partnerstva za mir" ipd.), do vse očitnejšega izkaza imperializma ZDA... To so le kruti simptomi, ki pa v bistvu kažejo na tisto temeljno "prikrito" vojno in okupacijo (tudi v današnjem "miru"). Gre prav za okupacijo evropskega človeka s totalitarizmom ne-goda istine (- po Urbančiču, s Heideggrom,...), s tehnično-kibernetičnim vladanjem izziva izzivanja razpoložljivosti vsega kot gospodovanje (evropskega) človeka nad naravo in ljudmi, za kar je sam tako razpoložljiv oz. izzvan v razpoložljivost za izzivanje razpoložljivosti (vsega kot -) razpoložljivega za razpolaganje z njim – kot današnje vse-zajemajočo (totalitarno! – zato tudi uporabljaj ta izraz) prakso znanosti (oz. industrijske proizvodnje ipd.), v tem pa seveda tudi politike ideologij(e) Uma oz. njegove absolutne oblasti (izziv... je zvičajna strategija Uma!).

Od Laibachovih albumov predvsem "Nova akropola" (1985/86) in "NATO" (1994) razkrinkavata okupiranost Evrope oz. sveta (evropskega in evropeiziranega) človeka, bistvo okupiranosti pa seveda še mnogi drugi oz. njihove skladbe (n. pr. "Herzfelde" na "Slovenski akropoli" (1987); "F.I.A.T." na "Opus dei"; "Sympathy For The Devil" (1988/89); "Entartete Welt" na "Kapitalu" (1992); ipd.; in celoten "Jesus Christ Superstars" (1996)).

Pot možne osvoboditve Evrope (in drugih globalno evropeiziranih celin sveta) je mogoča le s spreobrnitvijo (evropskega in evropeiziranega svetovnega -) človeka iz (ne-)umne živali v bitje istine (kot pristnega smrtnika – z bogastvom ekratnosti zgodb(e) svojega edinstvenega življenja!) in s tem kot priklicanje istine (čas-o-bitu same, vseh njenih sil mile Moči, bogov Boga, "dejavne ljubezni" vsega) v njen god z lastnim začutjem istine (v tej spreobrnitvi!), po tem pa kot izpolnjevanje njenega poklica tebi...

¹³⁰ Prav tam, str. 12.

b) (Še) o kapitalu, demokraciji in nacionalizmu (V Evropi in svetu)...

"Wirtschaft ist tot!"

(Laibach: "Wirtschaft ist tot", 1992)

"Kapital je temeljni zakon civilizacije in komunikacije. Njegove različne interpretacije so v 20. stoletju razdelile Evropo in ves svet na dva pola, dva prevladujoča sistema ideologije, Vzhod in Zahod. V Zahodni (kapitalistični) Evropi in ZDA je definicija kapitala kot 'sredstva prilaščanja presežne vrednosti' [proizvodnje] vzpostavila pragmatično-ekonomski družbeni sistem, temelječ na tržni logiki in tekmovalnosti, in ideologijo dobička kot živo silo reprodukcije, medtem ko je navzven izkazovala *Ne-Red* kot utopično ideologijo svobode, česar tipični primeri so pop industrija, Hollywood in predvolilni cirkus [ameriških,... -] predsedniških kandidatov. Vzhodni (komunistični) sistemi pa so oblast kapitala kot definicijo *Ne-Svobode* prevajali v utopično ideologijo *Reda*, ki je skozi dejanske produkcijske odnose v bistvu ustvarjal ekonomski nered. Posledica tega je zasičenost trga na Zahodu in strah pred njim na Vzhodu. Prilagoditev duhovnega kapitala tržnim standardom (prevajanje duha v materialno vrednost) je imela na Zahodu za rezultat 'cinični pogled na svet', medtem ko je v duhovni produkciji Vzhoda neobstoj resničnih tržnih povezav sprožil proces 'naivnega pogleda na svet' (naivna imitacija zahodnih modnih trendov,...). – Vzhod je propadel, ker je slepo verjel zahodni utopični definiciji svobode posameznika. Zahod se obdrži le zato, ker je zvito vzpostavil sistem, ki vztraja na svobodi ljudi ([, in hkrati] skozi svojo korporativno ekonomsko logiko skrivaj vpeljal sistem nezavedne kolektivne ne-svobode) (...). To pomeni, da v demokraciji ljudje verjamejo, da delajo v skladu s svojo voljo in željami. Demokracija ljudi preslepi z utopično injekcijo želja in sanj v družbeni krvni obtok. Industrija zabavne kulture je njena injekcijska igla. To je skupna igla in skupna igla vodi do širjenja bolezni. – Demokracija nima zdravila za svojo lastno bolezen."¹³¹ – "V socializmu je bil prepad med subjektom in nadstavbo [sistemom uradnih vrednot, ideologijo, kulturnostjo...; terminologija je predvsem marksistična...] dovolj velik, da je proizvedel skepticizem, v kapitalizmu [pa] ni nobenega prepada med subjektom in nadstavbo, ker sta oba brutalno staljena skupaj. Nadstavba skrbno ustvarja [razna -] čustvovanja, da prikriva to brutalnost. Sentimentalnost v zmagi kapitala je tako igra ["gluma"] nadstavbe, ki prikriva brutalnost in ukinja prepad med subjektom in seboj."¹³²

"Kolektivizem je [sicer] eden od teoretičnih principov komunistične ideologije. V praksi pa se je mnogo bolj pragmatično izrazil v korporativizmu Zahoda. V korporativni industriji javne zabave je utopična projekcija uspeha posameznika in osebne svobode (uresničitev 'ameriških sanj') skrbno negovana in gojena s strani velike skupine anonimnih posameznikov, ki projicirajo svoje želje in fantazme na kolektivni substrat (n.pr. fenomen Michaela Jacksona [in drugih "zvezdnikov"] ali družine Bele hiše) in ga potem spet izčrpavajo."¹³³

"Razlika med Vzhodom in Zahodom je danes [- v 90. letih 20. stol.] večja, kot je bila pred desetimi ali dvajsetimi leti. Danes je Evropa spet klasično razdeljena na razvito in nerazvito, bogato in revno, ekonomsko nadrejeno in ekonomsko podrejeno. Čeprav se oba modela soočata z ekonomskim in duhovnim zastojem, je vendar to na Zahodu rezultat procesa radikalne privatizacije, zasičenosti trga in informacijske

¹³¹ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1990-95" (v angl.), op. cit., /13.htm.

¹³² Prav tam, /132.htm.

¹³³ Prav tam, /13.htm.

agresivnosti, medtem ko je na Vzhodu posledica ideološke diskontinuitete in nespretnega spoprijemanja z novo ekonomsko stvarnostjo v sestavi absolutnega tržnega mehanizma. (...) – Vzhodne države si ne prisvajajo Zahodnega modela, temveč jim je le-ta postopno diktiran od Zahoda. Razlika je seveda lahko usodna, saj obstajajo različne oblike kapitalizma. Propad komunizma ne pomeni več permanentne zmage klasičnega kapitalizma. V njegovem lastnem jedru je težnja po samouničenju. Komunizem se je rodil iz družbenega nezadovoljstva, ki ga je povzročila industrijska revolucija in radikalni predmonopolni kapitalizem. Nastop Komunistične Internacionalne je, še posebej v klasičnem kapitalizmu, okrepil družbeno zavest in vlogo trgovinskih zvez, kar je prisililo sistem, da se je preoblikoval najprej iz liberalnega v monopolni kapitalizem, potem v državni kapitalizem in 'socialistični' kapitalizem, ali celo v socializem (sodelovanje med državo, privatnim podjetništvom, skupnostjo in posameznikom). Temeljna samouničevalna substanca kapitalizma in njegova gonilna sila pa je seveda pohlep. In za pohlep je značilno, da zadovolji svojo lakoto šele, ko se uniči. Interakcija med pohleptom in njegovim obvladovanjem tako definira civilizacijsko stopnjo kapitalizma; v bistvu definira stadij njegove smrti.¹³⁴ – "Kapitalizem je [v bistvu] mrtvo delo, ki se lahko obdrži pri življenju samo z vampirizmom: pije kri živega dela. Bolj ko pije, bolj je živ. (...) – Kapital bo vedno našel način, da se oplaja in vojna je skrajni rezultat njegovega oplajanja in trgovanja. Z drugimi besedami: kapital potrebuje mrtve, da se razširja in revščino, da se brani. Rezultat takšne agresivne ekspanzije je destrukcija naravnega ekosistema in vzpostava barbarskih odnosov, kjer barbarstva prej sploh ni bilo. Barbarizem tako sploh ni v nasprotju s kapitalom in kapitalizmom: – je prav njegovo neprikrito bistvo, zavito in dostavljeno kot tragičen posmeh."¹³⁵

Na Balkanu oz. na ozemlju bivše Jugoslavije, ki (tako) dokončno razpade, že divja medetnična vojna... – "V zadnjih nekaj desetletjih je bila prevladujoča ideja, da je nacionalizem postal zastarel. Toda močna nacionalistična občutja so se hitro ponovno pojavila v začetku 90. let, ko se je nenadoma sesul takratni svetovni red. Danes je domač glas nacionalizma najprepričljivejši jezik, ki ga mnoge skupnosti uporabljajo za razumevanje težav, ki so prišle na dan z destabilizacijo sveta. Zdi se stvarnejši od socializma in zdi se, da ponuja tudi bolj neposredne odločitve kot kapitalistični liberalizem. Je močan, ker psihološko povzema strukturo družine. Nacionalizem predstavlja avtoriteto, zagotavljajoč varušvo, ponujajoč možnost identifikacije in toplino. Kot takšnemu mu je [usojeno] tu biti in poimperialistični svet je ravno tako plodna zemlja za razcvet nacionalizma. Še do nedavnega so kratkovidni intelektualci negovali iluzijo, da bodo mednarodne komunikacije, multinacionalne korporacije, regionalne in globalne vlade in sodišča (Evropska unija, Mednarodno sodišče, okrepljeni Združeni narodi, itd.) pripeljali h koncu lokalne politične spore. (...) Liberalni intermezzo v zadnjih dveh stoletjih [pa] je [v resnici] sorazmerno redek, omejen na poskuse le nekaj narodov in dežel. Ta vmesna igra – 'renesansa' v Evropi – je temeljila na optimističnem univerzalizmu, ki nam je zapustil liberalizem (kapitalizem) in socializem: dve nasprotni si viziji za emancipacijo človeštva. Smrt socializma je za nekatere res lahko sprejeta z odprtimi rokami, toda hkrati je svarilo, da je tudi liberalizem sam smrten. Takšna smrtnost neuklonljivo dokazuje, da liberalna civilizacija ni samolastna človeškemu obnašanju. Edino možno je, da se liberalna civilizacija gradi in ohranja tako, da se bori proti človeški naravi. Če je to res in če je nacional(istični) partikularizem sam ustvarjen iz narave človeških bitij, potem se moramo naučiti ne le kako ga razumeti, marveč tudi kdaj in s kakšno mero moramo spodbujati ali zadrževati njegove aspiracije. (...) –

¹³⁴ Prav tam.

¹³⁵ Prav tam, /132.htm.

Laibach in *NSK*-sta [v 80. letih] analizirala *nacionalizem* skozi *estetsko* dimenzijo. S postavljanjem *nacionalnih* in *subnacionalnih simbolov* druge ob druge smo demonstriali njihovo *univerzalnost*. To pomeni, da v *procesu definiranja svojega razlikovanja od drugih nek narod navadno uporablja enake ali skoraj istovrstne simbole in retoriko kot drugi*. Na kratko: *narodi sploh niso zelo originalni, ko morajo definirati svojo lastno originalnost – njihov 'raison d'Otre' – nasproti drug drugemu. (...) Potem, paradoksalno[!], mednacionalni konflikti [(večinoma) tako] niso rezultat razlik, temveč obstajajo zaradi premajhnih razlik (...)*. Takšen *nacionalizem* temelji na '*narciizmu malih razlik*'. Je najbolj *popularen*, najbolj *evropski* in *najusodnejši*. Tudi v deželah bivše Jugoslavije.¹³⁶

Vse to pa s pridom *izrabi svetovni kapital* in tako naprej ohranja "*živo mrtvost*" svojega sistema; tudi s takrat (1991-1995) divjajočo vojno na Balkanu (kot prej ali slej le eno med mnogimi po svetu): "*Vojna, kakršna ravnokar [- takrat] poteka na Balkanu [ali pač (kdaj) še kje drugje] – videna skozi oči cinika – ne prizadeva nikogar razen tam živeče ljudi*. Tako se bo jugoslovanska [ali pač katera druga] *kriza* še nekaj časa vlekla, saj je to v *interesu Zahoda[!]*. Z gledišča *kapitala* je to *klasičen primer izčrpanja potencialnega trga, potencialne interesne sfere, ustvarjanje testnega področja*. Zaradi nacionalnih in etničnih spopadov je situacija trenutno še ne povsem jasna, toda, *ko se pomiri, bo kapital vstopil na pogorišče, z najmanjšim naporom zakupil teritorij in ga obnovil po svoji lastni podobi*."¹³⁷ – To se potem tudi *zares* (z)godi...! In *Laibach* v izmučeno *Sarajevo* "pripelje" NATO (kot prva tuja glasbena skupina ob končevanju vojne oz. dogovarjanju za premirje, ki ga sprte strani potem dosežejo v *Daytonu*, tam izvedejo *koncert*, s katerim promovirajo svoj album "*NATO*") kot "*korekt(ur)nega*" rešitelja... – "*Kapitalizem* je vedno '*zloben*' in *politična korektnost* je njegov *instrument*; po njegovi nekdanji zmagi je bila le-ta ponovno vzpostavljena za pogajanja z dejstvom. Z drugimi besedami, *politična korektnost* nam pove, da obstaja tudi '*dober kapitalizem*'. *Laibach* pa je *politično seveda vedno nekorekten*."¹³⁸

Zato *Laibach odkrito* (a tudi *skrivnostno!*) govori...: "*Evropa ni Severna Amerika*. Kopala se je v *krvi* nekaj tisoč let obstoja *političnih* in *kulturnih razlik* med *regijami*, od katerih ima *vsaka* svojo *čvrsto tradicijo*. Ne more se spreobrniti v *brezkarakterno zmes*, ne da bi to povzročilo *bolečino, frustracije* in *konflikte*. Poenotenje bo ustvarilo *nove politične* in *vojaške bloke* (kar je *bistvena realnost* za *združeno Evropo*), *diktaturo večine* in *potlačitev razlik*. Kdorkoli bo ostal *zunaj novih blokov*, bo *podvržen pritisku* in *ekonomskemu izsiljevanju*. (...) *Unija* ni rezultat '*dobre volje*' nekaterih evropskih voditeljev in narodov, temveč *vsiljeno dejstvo*, temelječe na *predpostavki*, da je bila oblast *posameznih držav* izbrisana in *podčrtana* z *multinacionalnimi združbami* in drugimi *globalnimi ekonomskimi trendi*. To sledi namreč *dejstvu*, da *kapital* ne *vzdrži* v *mejah posamezne evropske države*. (...) Tako *ne* bo več mogoče govoriti o *regionalnih*, *kulturnih*, itd. *razlikah* v takšni *prihodnosti*, temveč samo še o *centru* in *njegovih satelitih*."¹³⁹

"*Vzhodni ideološki (komunistični) totalitarizem* se je zgodil izključno kot *reakcija* na *ekonomski kolonializem* in *totalitarizem Zahoda*; kot *politični sistem* je totalitarizem *tipični fenomen zahodno-evropskega nihilizma[!]*, ki operira z *oblastjo finančnega kapitala*. (...) – *Demokracija* [pa] je le *milejši izraz* za *razviti totalitarizem*."¹⁴⁰

¹³⁶ Prav tam.

¹³⁷ Prav tam, /13.htm.

¹³⁸ Prav tam, /131.htm.

¹³⁹ Prav tam, /132.htm.

¹⁴⁰ Prav tam, /13.htm.

V skladu s takšno kritiko tovrstne *ekonomsko-politične logike* in njenih *kulturno-socialnih posledic* Laibach zapiše: "[Tako bo] Amerika (...) gospodar Evrope, dokler bo svetost stvar poslovnosti in poslovnost stvar olike. [Saj nam že] neizmerna popularnost ameriške kulture (...) pove, da je Evropa samo nedokončani negativ tega, česar je Amerika dokaz. To pa govori o tem, da ni Evropa nič drugega kot velika dražba, evropeanizem pa imperializem z manjvrednostnim kompleksom."¹⁴¹

"Amerika[:] gre za edino državo v zgodovini, ki je na čudežen način prešla naravnost iz barbarizma v degeneracijo, brez običajnega intervala civilizacije. Če so Američani vrhunski narod današnjega časa, potem se zgodovina tu zaustavi. Če so prihodnost, potem ta ne funkcionira."¹⁴² – Danes živimo v času očitnega(!) razkrivanja prav te krute realnosti...

... "Fašizem pod krinko demokracije" in narodni ponos

Totalitarizem manka (značilen za: "umanjkanje dionizičnega gona" – po Nietzscheju; "pozabo biti" – po Heideggru; "ne-god istine" – po Urbančiču,...) ima seveda lahko različne obraze (kot "hudič"), a isti princip (- sprevrženost božjega, svetega...). Lahko je različno pragmatično-ekonomsko, ideološko-politično ali dogmatsko-religiozno obarvan, a bistveno je, da neko človeško načelo ali določen sistem načel (znanstveno-umno -) hipostazira in absolutizira (univerzalizira!) na za vse (moralno) obvezujoče raven, brez posebnega posluha za usodne (občutenjske, mišljenjske...) vzgibe posameznikov oz. skupin družbe. In navadno seveda uporablja olepševalni besednjak, da prikrije svojo svobodne vzgibe posameznikov in skupin zatirajočo raven. V tem ga Laibacha (kot že predstavljeno) razkrinkava. Tudi danes, po padcu komunizma – v demokraciji – ga še imamo in vlada pod krinko svobodne (usodno pristne – ?) vzgibe potrjujoče demokratičnosti kot dejanska oblast(!) samega finančnega kapitala, s pohlepom kot njegovim temeljnim (zvijačnim!) načelom v ozadju. Vlada kot izziv izzivanja razpoložljivosti razpoložljivega za razpolaganje z njim, kot temeljni pogoj (industrijske) produkcije... Vse in vsi so mu na razpolago in človek je sam njegov suženj, suženj takšnega (kapitalističnega) gospodarjenja (z vsemi sicer mogočimi "olepševalnimi" vzdevki: socialnosti in demokratičnosti,...).¹⁴³ Laibach to dovolj izčrpno pojasnjuje v svojih tekstih, z vse očitneje izraženo simpatijo do zatiranih, čeprav je zelo strog v procesu ovedenja le-teh glede svojega ne-svobodnega položaja. In vendar ohranja pojem totalitarnosti, ko vztraja na antiindividualistični poziciji – posebej prav v (svojem – skupinskem) umetniškem ustvarjanju. Prava svoboda pač ni samovolja "neodvisnega" individua (o tem več kasneje – spodaj).

Narod, do katerega Laibach kot do "oživljajočega humusa" pristne ljudskosti goji svoje simpatije (červavno je pri njem tudi dosti bistvene ironije, a ne zastonj, temveč za preboj v za-resnost, živost...), pa lahko razumeš kot nekaj (usodno-) "zemeljsko-naravnega" v svoji bogati domačnosti in (i-)racionalnosti (kakor je sama družbenost del človekove narave – kot pripadnost govoric, kulturi,...; seveda v socializacijskem smislu in ne kot nek rasistično-biologični determinizem, červavno je del določenosti – še posebej z ozirom na tradicijo – gotovo tudi v tem). In vendar Laibach opozarja na slabost tistega narcističnega nacionalizma malih razlik, ki je (paradoksalen) vir velikih mednarodnih prerekanj in celo vojn, kar totalitarizem (manka; – pohlepa, kapitala, človeških oblastniških ambicij...) s pridom izrablja za cilje svojih interesov(!). Prepo-

¹⁴¹ Intervju Mojce Kumerdej z Laibachom: "Kapital", op. cit., str. 13.

¹⁴² Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 58.

¹⁴³ Glej: Noam Chomsky: "Somrak demokracije", SH, Ljubljana 1997; kot pogled skozi ameriško izkušnjo!

znaš pa morda tudi, da v bistvu *Laibach* nenazadnje ceni *pravi narodni (ljudski) ponos*, v živem občutju, ki *ne potrebuje uničevalsko-izključevalske naravnosti do drugih za samopotrditvev* (kar je sicer tako značilna "dialektična" operacija *umnega samozavedanja... – posameznika in skupin!*), potrebuje pa *odprta srečanja z drug(ačn)imi*, a kot *ljubezen med "sovražniki"...*¹⁴⁴ – Je torej (v političnem smislu) vendarle mogoča kolikor toliko *umno-naravna sprega* t.i. "*socialnega kapitalizma*" in *demokracije* z občutkom za *(trans-)nacionalno?* V osnovi gre predvsem za vprašanje *mere(!)*, pri čemer je odločilno *raz-merje do drugega*, torej vprašanje *omike* v *med-osebnih* in (s tem) *med-skupinskih odnosih* na *počutno-umski* ravni!

Albuma "*Slovenska akropola*" in "*Opus dei*" med drugim izražata problematičnost *nacionalizma* in naboj *narodnega (ljudskega, oz. nenazadnje vse-človeškega družbenega -) ponosa*. "*Kapital*" razkrinkava "*mrtvost*" *kapitalističnega* (kot sicer *vsakega – v manku!* – *totalitarističnega*) *sistema*, na problem *individualističnega "kapitalizma" med-človeških odnosov (logiko prisvajanja...)* pa med drugim opozarja album "*Let It Be*" (1988; z aranžmajmi skladb istoimenskega albuma skupine *The Beatles*).

1.4. O državi (Utopija in "država NSK")...

*"When everyone gives everything,
Then everyone everything will get. -
Life is life!"
(Opus – Laibach: "Opus dei", 1986)*

V 80. letih *Laibach* z *NSK* zapiše: "V *NSK* so zbrane izkušnje vse dosedanje *slovenske umetnosti* in *politike*. Naš *kulturnopolitični fundament* je *slovenski narod* in njegova *zgodovina*, ki je na *stičišču srednjeevropske, zahodnoevropske* in *vzhodnoevropske civilizacije*. *NSK* je torej *izraz* vseh treh mogočnih kultur *skupaj* in četrte, *slovenske, posebej. (...)*"¹⁴⁵

Potem pa 1991. leta (tudi z *vojno -*) začenja *razpadati Jugoslavija*, katere sestavni del je bila *Slovenija*, ki tako zdaj postane *samostojna država*. O vsem tem ima *Laibach* svoje mnenje...: – "*Jugoslavija* je bila ustvarjena v obdobju *poznega surrealizma* in *hipersocialnega realizma*. Svoj vrhunec je dosegla v *modernizmu*, *razpadati* pa je začela v *postmodernizmu*. Dejansko je bila *eklektična retro-formacija* in ne homogena *modernistična površina*. Z drugimi besedami, *vojna* v bivši *Jugoslaviji* je *logična posledica konca utopičnih sanj*."¹⁴⁶

Ko se z *razpadom osamosvoji Slovenija*, *Laibach* z *NSK* razgrne *bistvo* svojega nekdanjega *navezovanja* na *slovenski prostor* in – ustanovi svojo "*državo NSK*" (kot *umetniški veleprojekt*), katere "*državljan*" lahko postane vsakdo(!). – "*Laibach* in *NSK* sta se povezovala s *teritorijem Slovenije* v času njegove *sanjske utopičnosti*. *Utopija* se je *avtomatično ukinila*, ko je *postala realnost*. Ker pa nas skrbi *realnost* in ne *sanje*, smo ustvarili svojo *lastno državo* z *lastnim aparatom, potnimi listi, ambasadami*, itd. To je *mobilna država brez meja* in *brez teritorija*, ki lahko obstaja *kjerkoli* in *znotraj kate-*

¹⁴⁴ Prim. n.pr.: Benedict Anderson: "Zamišljene skupnosti", SH, Ljubljana 1998; Rastko Močnik: "3 teorije (Ideologija, nacija, institucija)", *cf. Ljubljana 1999; in Dean Komel: "Osnutja (k filozofski in kulturni hermenevtiki)", Nova revija (Zbirka Phainomena), Ljubljana 2001, str. 129-152 ("Samorazumevanje Slovencev v perspektivi evropskega sporazumevanja")!

¹⁴⁵ *Laibach*: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 53.

¹⁴⁶ *Laibach*: "Izbor iz intervjujev med leti 1990-95" (v angl.), op. cit., /131.htm.

regakoli predobstoječega sistema. Deluje zato, da spreobrne materialni kapital v duhovni kapital, ki je bistven za njeno dobrobit. (...) – Sanjarjenje je realnost, v kateri živimo, pa ji ne rečemo utopija. Nasprotno pa je utopija popolno umanjkanje realnosti in kot takšna za Laibach ne obstaja kot relevanten problem. Namen utopije ni njena realizacija [! – ?], Laibach pa je ravno projekt nenehne samo-realizacije. (...) – Sila je realna in utopija nerealna. Različni sistemi lahko obstajajo le skozi sistematično uporabo sile, vendar pa zavoljo tega niso nič manj utopični."¹⁴⁷

"Evropa postaja vse bližja in bližja državi ne-državnosti, kjer državni mehanizmi izgubljajo svoj povezovalni karakter. Državna oblast se briše od zgoraj s strani trans-evropskih regulacij iz Bruslja in internacionalnih ekonomskih zvez, in od spodaj, s strani lokalnih in etničnih interesov, medtem ko nobeden teh elementov ni dovolj močan, da bi nadomestil avtoriteto države. Iz vsega tega je tako nujno izpeljati – čeprav na prvi pogled paradoksalen, a vendar odločen – zaključek: danes se je koncept utopije popolnoma obrnil – energija utopičnosti ni več usmerjena k brezdržavni skupnosti, temveč k državi brez nacije, k državi, ki ne bo več osnovana na etnični skupnosti in njenem teritoriju, torej hkrati k državi brez teritorija, k čisti umetni strukturi načel in oblasti/moči, ki bo pretrgala centralno sozvočje nacionalnega porekla, domačnosti in ukoreninjenosti. Kolikor je umetnost po svoji definiciji, v odnosu do obstoječega establišmenta subverzivna [ker je kritična!], mora biti danes katerakoli umetnost, ki hoče biti na ravni svoje naloge, državna umetnost v službi še-ne-obstoječe dežele. Zapustiti mora [svoje] praznovanje na otokih zasebnosti, navidez užaljena od oblastnega stroja, in prostovoljno postati majhen kolešček v [tem] stroju, služabnik novemu Leviatanu [- po Hobbesu], ki kliče k sebi kot 'duh iz steklenice'. Prav zato NSK ustvarja svojo državo. 'NSK država v času' je tako abstrakten organizem, suprematistično [- po Maljeviču] telo, ki se vmešča v realen družbeni in politični prostor, kot skulptura, ki vključuje konkretno telesno toploto, duha in delo svojih članov. NSK status države ne podeljuje teritoriju, temveč umu!], katerega meje so spremenljive kot tok, v skladu z gibanji in spremembami svojega simboličnega in fizičnega kolektivnega telesa."¹⁴⁸ (- "Um je tisti, ki sega preko meja našega socialnega in ekonomskega determinizma."¹⁴⁹) – "Evropa [pa] ljubi utopične pravljice in si trenutno prizadeva, da bi se sama spremenila v eno izmed njih. Toda njene premise temeljijo na izločevanju in premoči; to je varna in statična Utopija, osnovana na pragmatičnem dolgočasju, ki bo njeno kulturo kmalu pripeljala h koncu."¹⁵⁰

"Demokracija je sistem, ki izvaja podrejenost manjšine večini, v komunizmu je ravno obratno, medtem ko je država NSK vse-obsegajoča[!] zmes, v kateri je podrejenost univerzalni imperativ obče sreče."¹⁵¹

...Državljanstvo Laibacha

Kaže, da je Laibachu (in celotnemu kulturno-umetniškemu kolektivu NSK) zelo veliko do razrešitve problema samega organiziranja človeške družbe. Predvsem to nakaže, rešiti pa moraš to (prav tako tudi in sploh!) ti sam (nenazadnje skupaj z drugimi, vsemi nami!). Laibach (z NSK) je predvsem poziv k tej nalogi.

Taras Kermauner v svojem (velikem) eseju "X+(-)II=?" pravi: "Svet (človek) je

¹⁴⁷ Prav tam.

¹⁴⁸ Prav tam, /131.htm.

¹⁴⁹ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 60.

¹⁵⁰ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1990-95" (v angl.), op. cit., /132.htm.

¹⁵¹ Prav tam, /131.htm.

stikališče družbenega, božanskega (božjega) in selskega. Če je odsotno božansko, pristanemo nazadnje v materialistični mehaniki [tehniki], ki kaj kmalu (...) pristane v metodičnem zločinu; človeka spremeni v predmet – v snov – institucije, ga – danes industrijsko [kot razpoložljivega] – uporabi. Če manjka selsko, manjka svoboda, človek postane le vloga, le izpolnjevalec božjih zapovedi, bog pa le najvišji gospodar družbe [-'Bog' kot najvišje bivajoče, ne kot (pra)bit sama, ki ni nič bivajočega, kakor njeno skrivnostnost izrazi Heidegger s svojo 'ontološko diferenco']. Če manjka družba, manjka stabilnost, ki omogoča čemurkoli trajati in postane božansko zgolj motnja, svoboda pa le beg (...). Vse tri bitne komponente se med seboj usklajajo in ovirajo [omejujejo]. Od boga prihaja rojstvo in smrt, od družbe življenje kot statični proces, od nomadstva zmožnost za človeško neodvisnost, to je, zmožnost za to, da je človek neopredeljiv, ne(u)porabljiv [nerazpoložljiv]."¹⁵²

Država NSK je kot umetniški projekt utopična struktura, ki predvsem opozarja (kot Laibach ves čas) na vsenavočnost politike. Ampak to ne pomeni nujno le zlorabo ljudi oz. človeških posameznikov in njihove družbenosti z ukinjanjem svobode v podrejenosti oblasti, ki organizira družbo posameznikov v državni red. To sicer Laibach z NSK ves čas razkriva kot manipulacijo totalitarizma (manka!) pa naj gre za (naci-)fašistično ali (internacionalno -) komunistično hipostaziranje kolektivnosti ("družbenosti") ali kapitalistični individualizem ("svobodnost") ali (moralno-"božjo") oblast religioznega (krščanskega idr.) fundamentalizma. V vseh primerih nekaj manjka (kot opozarja Kermauner), se ukinja... V tem je država NSK zrcalo družbe državno-birokratskih (zgolj-)formalnosti – brez pravega bogastva vsebine (t.j. "raz-govorne" srži medčloveških odnosov svobodnih ljudi kot proslave božjega v družbi!). Lahko pa gre še za dosti več: opozarja na politično (polisno – državno in državljansko; v skupnosti, ki jo država v svojem stanju z zakoni "drži" skupaj -) od-govornost (po božji-bitni vesti, ki jo vsak čuje – čuti...) vsakega svobodnega posameznika v družbi. Prav zato se (lahko rečeš -) poudarja, da je to država misli, uma. Saj je le na tem področju (kot v Platonovi "Državi" ipd., a drugače – obratno! -) moč storiti tisti preobrat iz ne-goda – manka (smisla...), torej iz države z zgolj formalnostmi ali celo iz grozečega propadanja le-te – v god – iz(po)polnjenost (...smisla), torej v z vsebinskim bogastvom prežeto občestvo medsebojno raz-govarjajočih (pogovarjajočih se) posameznikov in skupin, katerih država je tisti nujen okvir varnosti in omike, ki jim – kot jezik za govor(ico) – omogoča so-odvisno bivanje v sožitju vsakogar z njegovimi drugimi. Takšna državljanska (politična!) zavest je v svojem bistvu hermenevtična. Zahteva pa (kot že – zgoraj – rečeno) suspenz predsodkov oz. medsebojno odprtost ljudi za raz-kritost (pra)biti same (in njenega smisla, istine, Boga...). Šele potem se lahko začuje prava govorica, ne pa tisto "nem(šk)o" zgolj govoričenje ("čvekanje") praznih univerzalistično-moralnih ideološko-političnih fraz... In le tako lahko svobodni "bojevniki" igrivo izborjujejo svojo sam-o-svojest v bitno-bistveni ljubezni z drugimi, spoštujejo (odpuščajoče-dopuščajoče) njihovo svojskost v odprtosti drug drugemu in tako "občujoč"(!) slavijo v življenjski govorici moč življenja samega (Boga...). Samo takšni so zares pristni in resnični, "iskrivo iskreni" – "istiniti" ljudje... Tu Bog oživi iz svoje "mrtvosti" (zastrotosti, za(o)stalosti, "nemosti", ne-goda,...). "Zaiskri se..."

In tako tudi "Laibach" ni več le nem(šk)a beseda ali celo ime za asociacijo na veliko koncentracijsko (polisno) taborišče (okupirano medvojno Ljubljano,...), ampak je lahko izraz v čas(ov)no "reko" bogastva raznolike mnogoterosti življenja izlivajočega se "potoka Skrivnosti", preobilne moči tako v raz-kritost raz-krivajoče se (pra)biti same v vsej svoji istinitosti. In država NSK lahko pomeni izraz upanja na "realiziranje

¹⁵² Taras Kermauner: "X+(-)11=?", op. cit., str. 1479.

utopije" kot preobrat v ne-omiki človekove umnosti (in tako mišljenja – s tem pa vsega človeškega ustvarjanja...): iz njegove amuzičnosti (snovanju istine – "višje resnice" – neposlušnosti) v muzičnost, torej v poslušnost snovanju istine (čas-o-bitu) same. Le tako namreč lahko tudi zares prisluhneš drugim!...

Na takšno državljansko (hermenevtično) zavest Laibach najočitneje pokaže prav s svojim prvim hitom v popularni glasbi (za ljudstvo torej!) – s skladbo "Opus dei" ("Life Is Life"; aranžma skladbe avstrijske skupine Opus) z istoimenskega albuma. Sicer pa so za vsa Laibachova dela značilni izrazi razmerja med družbo in posameznikom, svobodo in državo, božjim (svetim) in hudim (nasilnim), oblastjo in močjo.

1.5. a) O religiji (Bog in hudič)...

"Vade retro, Satanas!"
(Laibach: "Vade retro", 1985)

"Religija je [od nekdanj – ?] predstavljala obsesivno nevrozo človeštva [- po Freudu] in krščanska ideologija je s svojim religioznim delovanjem v kriznih zgodovinskih obdobjih najvažnejše masovnopsihološko sredstvo priprave tal za prevzem fašistične ideologije. Zavedamo se, da cerkveni lobby znova prevzema pobudo mednarodne (seksualno) politične organizacije kapitala in kot takšna nas Cerkev seveda okupira. Mi smo [sicer] navdušeni zbiralci vseh religij in najbolj zanimivo je, da kot pogani lahko verjamemo v vse naenkrat; kot svobodni duhovi [- po Nietzscheju] pa smo vse svoje simpatije naklonili hudiču, ki je prvi okusil strupeni sad spoznanja."¹⁵³ – "[Mi] verjamemo v Boga, toda – v nasprotju z Američani [glede na njihov zapis na dolarskem bankovcu: "In God we trust."] mu ne zaupamo."¹⁵⁴

Laibach prepoznava-jo demoničnost Boga...: "Beseda demon v grščini pomeni bog, torej Bog je demon, njegova sila je demonična, kako bi sicer lahko poleg stvarstva razlagali tudi krvave vojne v njegovem imenu. In še: Bog si je izmislil hudiča – razen, če si seveda hudič ni izmislil Boga? (...) – Bog je Bog in hudič je hudič, vendar Bog mogoče ni tako dober, kot mislimo, in hudič ne tako grd, kot ga slikajo. Bog je ljubezen, toda ljubezen je hudič. Hudič je človeško v Bogu [- nekako po Schellingu], je njegova preiščljena napaka in (prikazen) božja. Laibach je od Boga in od hudiča, naše simpatije so na strani obeh. Tisti, ki nas ljubi, je tudi sam od Boga, kdor nas ne mara, temu pokažemo hudiča."¹⁵⁵ – "Bog je v vsakem od nas. Tisti, ki ga najde v sebi, zasveti kot superzvezda."¹⁵⁶

"Naše poslanstvo (...) je v tem, da spravimo (...) Zlo ob živce."¹⁵⁷ – "Mi smo tam, kjer Zlo prosi milosti."¹⁵⁸ – "Samo Bog lahko ukloni Laibach. Ljudje in stvari [v drugi verziji "hudič"¹⁵⁹] nikoli."¹⁶⁰

¹⁵³ Intervju Mojce Kumerdej z Laibachom: "Kapital", op. cit., str. 12.

¹⁵⁴ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 58.

¹⁵⁵ Intervju Janeza Goliča z Laibachom: "Bog (...)", op. cit., str. 64.

¹⁵⁶ Intervju Janeza Goliča z Laibachom: "Bog (...)", op. cit., str. 65.

¹⁵⁷ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 54.

¹⁵⁸ Prav tam, str. 58.

¹⁵⁹ Intervju Marka Milosavljeviča z Laibachom: "Pop je glasba za vse, mi pa smo volkovi, problečni v pastirje", (čas.) Delo (Sobotna priloga), Ljubljana, 15. oktobra 1994, str. 30.

¹⁶⁰ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1980-89", op. cit., str. 52.

...Laibachova mističnost ("onkraj dobrega in zla")

Skrivnost Laibacha (kakor jo pač uspeš prepoznati) je nakazovanje na *problem Skrivnosti same* oz. poziv k možnemu (tvojemu!) uvidu površno *glumo (razkritosti in prikrivanja)* "prebijajoče" *življensko-pristne igre raz-krivanja* (kot *razkrivanja in skrivanja*).

Razkol siceršnjega sklada razkrivanja in skrivanja (o tem veliko pove Urbančič v "*Zaratustrovem izročilu*") se v *Evropi* zgodi kot izraz *krize mišljenja* (in *govorjenja* kot med-človeškega izražanja misli, občutkov...). V grški antiki po *sofističnem relativizmu resnice* vstane s *filozofijo umna Resnica*, ki *ne prenaša laži*, je zgolj *ena, prava, svetla* oz. *sijajno jasna (razkrita), lepa in dobra*, a *laži*, ki jih je *mного*, so – kot *grehi* (s svojimi "kozli") – *temne oz. nejasne (skrivalske), grde, zle*. S *krščanstvom* se to "mitologizira" v *spor med Bogom in hudičem*; v bistvu pa je *princip vsakega (moralistično-)ideološkega sistema* (- religioznega ali političnega, ekonomskega itd.) *totalitarizma (manka)*. *Eno resnico (med resnicami* (- takšnih sistemov iste vrste je pač *dejansko več*, čeprav se ima vsak med drugimi za *edinega pravega* – ta sprevržen *princip* je pri vseh *enak!*) *resničnosti* (- ki pa je *ena*, kot *princip resnic, različnih raz-kritosti istine*, ki vsako potrjuje v njeni resničnosti; je pa sama tu *zastala*) povzdiguje kot *božansko "Resnico"* nad njih kot "*laži*"... – V bistvu pa je prav to (s tem *razkolom*) "*največji hudič!*"

Pri *Laibachu* lahko prepoznaš, da je *spor Boga in hudiča* dojet v takšni *dvojni dvojnosti* (nekako podobno kot pri *Nietzscheju*): najprej sta *Bog in hudič* ta dvojnost, potem pa je očitna še dvojnost *samega Boga in samega hudiča*. – Sam *razkol(!)* je kot *ne-god istine (sklada raz-krivanja v raz-kritost – z razkrivanjem in skrivanjem – (pra)biti same...)* *hudič, slabo* na sebi (v svoji *ničevosti*). V samem *razkolu* pa je *hudič* poudarjen kot "*zlo*" (*prikrivanje v prikritost; v nezavedno potlačen simptom*, ki "*nagaja*" s svojimi "zbojlijaji" zavesti). In *Bog* je v *razkolu* (slabem) "*dobro*" (*Um; razkrivanje v razkritost; fantazma zavesti, ki nadomešča potlačeno, nadzoruje, ukazuje...*), a ker je v *slabem*, je nenazadnje "*v službi zla*" (kot *Oblast; zavestna manipulacija s silami nezavednega*), saj je *pravi Bog (Moč)* kot *dobro onkraj razkola na "dobro" in "zlo"* (kot zgolj *razkritost* oz. *razkrivanje* in zgolj *skritost/prikrítost* oz. *skrivanje/prikrivanje*) in ga lahko dojameš kot – "*na delu*" (kot sproščeno-umerjen *tok nezavednega v za-vest...*) – sam *god istine* (tega *nasprotja: razkrivanja v razkritost in skrivanja v skritost – kot torej raz-krivanja v raz-kritost; simptomatske fantazme...*), oz. kot – v *bistvu – Istino samo* ("pobožanstvena" za človekovo dožemanje je: *Dio-niz*, slov. "*Dan-noč*" – podobno pojasni Urbančič¹⁶¹).

Zato *Laibach* izražajo svojo *simpatijo do hudiča* (s "*Sympathy For The Devil*", pesmijo skupine *The Rolling Stones*, ki jo *Laibach* prevzame – aranžira v svojem stilu – ...) kot do tistega "*zlobneža*", ki kot "*lažni*" *razkrije zlaganost* (v *slabem, razkolu, ne-godu*) same "*Resnice*", "*Boga*" kot "*dobrega*". Tu se *razkriva maska glumaštva vsakega totalitarizma (manka)*. Njegova *resnica* je torej v *slabem* in to je zdaj *najhujše zlo*. Tu pa *Laibach* potem "*izganja hudiča*" (kot n.pr. v *ekzorcističnem "Vade retro"* na "*Novi akropoli*"), da bi sam *ne-god* (torej to *ničevost, neprístnost, zmedo, ...* – kot *nihilistično dekadenco*) *preobrnil* v *god istine, priklicali Boga v prihod* v njegovo pristno *dobrost, lepoto in resničnost* kot *istinitost*, torej kot to, kar priznava *raznolikost* (z njegovo "*lažnostjo*", "*grdstjo*", "*zlom*") kot svoj izraz v *bogastvu* take *lastne mnogoterosti* (z vsem in vsakim – kakor mu je *usojeno biti...*!) in tako *omogoča vsem domačnost, brez bistvenih odtujitev v svojem "kraljestvu"*. – To zgodbo zaostritve in možnega preobrata

¹⁶¹ Ivan Urbančič: "Zaratustrovo izročilo II", op. cit., str. 163: "V sestavinah imena 'Dionysos' se oglašata 'Dio' (Zeus, svetli [dnevni...]) 'Nebesnik' in 'nyx' (tema, mrak, noč)."

lahko slišiš skozi celoten album *"Jesus Christ Superstars"*.¹⁶² V izjavah, ki spremljajo njegovo predstavitev, pa Laibach problematizira še "religioznost" pop-kulture in "popularnost" religije – predvsem v povezavi s totalitarnimi mehanizmi (tržne, ...) manipulacije.

b) O religiozni naravi popularne kulture (posebej glasbe)...

"Pop ali rock kultura je samo na videz blasfemična [kar ji sicer tako radi očitajo razni cerkveni "dostojanstveniki"], v resnici pa gre za agresivno religijo, priključeno na 220 voltov in zasnovano na klasičnih principih indoktrinacije skozi tržno ekspanzijo. Velik del rock glasbe praviloma izhaja iz tradicije gospela, ki je izrazito religiozen žanr. Pop kultura operira s podobno kramo kakor Cerkev, rockovski koncerti pa spominjajo na velike cerkvene maše. Michael Jackson je sodobni mesija, Madonna je sodobna madona, Bob Geldof, Bono, [...] Terminator, Robocop so sodobni odrešeniki. [In] Prince se ima za duha črne strani (...)." ¹⁶³

"Svečeniki rock'n'roll totalitarizma poskušajo in tudi uspevajo sugerirati svojim vernikom iluzijo popolnosti alternativne svobode, ki naj bi bila izraz radikalnega revolta proti establishmentu in realizacija utopije. Vendar pa je prav establishment tisti, ki ima v lasti in v upravljanju radijske in TV programe, revije z največjo naklado in založbe plošč z najmočnejšo distribucijo, idoli rock in pop glasbe pa so le orodje prav tega establishmenta; z njimi, s pop kulturo, z masovnimi koncerti in z množičnimi vareditvami establishment uspešno vzpostavlja sistem frustracije in poneumljenja verno publiko, razjeda njeno inteligenčno raven in kastrira potencialno, resnično uporno in socialno kreativno energijo mladih. Tisto, kar ostane, je idealni potrošnik."¹⁶⁴ – "Pop glasba je glasba za ovce, mi pa smo volkovi, preoblečeni v pastirje."¹⁶⁵

V skladu z logiko kapitala (...) pa nič ne čudi, da "[tudi sama] religija uporablja mehanizme popularne kulture prav tako, kot bi to počela rock zvezda. Papež [ki ga Laibach prepozna kot "dejansko najmočnejšega moža v zabavni industriji!"¹⁶⁶] uporablja ogromne shode z milijonskim občinstvom na skoraj enak način, kot bi to počela rock skupina. Prav tako se rock zvezde skušajo pojavljati kot religiozne ikone v podobi Kristusa na odru in njihova besedila naj bi pridigala več kot le glasbo. Oboji pa v bistvu pridigajo zato, da bi prišli kupit njihovo religijo ali njihov album."¹⁶⁷ – In, da se tako "priskuti" ljudstvu, Laibach z besedami papeža Janeza Pavla II. reče: "Laibach 'ma vas rad!"¹⁶⁸

¹⁶² Nenazadnje je tu moč za-čuti tudi bistveno dilemo (lahko rečeš kar: -) *shizofrenosti krščanstva* (in tako osebe-lika Jezusa (oz.) Kristusa) – med pavlinistično oblastnostjo cerkvene institucije (in njenih dogem, moralizma...) in milino jezusovske "ljubezni za nič" (ki preveva njegovo pojavnost in govornico), ki jo skuša Nietzsche pri sebi (oz. svojem Zarastri) – bolj ali manj uspešno (z ozirom na svojo *dvo-povednost!*) – povezovati z *usodnostjo dionizične silnosti oz. moči*. Več o tem Tine Hribar: "Evangelij po Nietzscheju", Nova revija (Zbirka Phainomena), Ljubljana 2002.

¹⁶³ "Organ Fanzine Laibach Interview", <http://www.gla.ac.uk/~dc4w/laibach/int1.htm> (v angl.), november 1996.

¹⁶⁴ Intervju Janeza Goliča z Laibachom: "Bog (...)", op. cit., str. 65.

¹⁶⁵ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 59.

¹⁶⁶ "Corridor Of Cells – Interview –Laibach", http://www.geocities.com/~zaraza_doom/laibach.htm (v angl.), 1997.

¹⁶⁷ "Interview: Laibach – 3/24/97" (La Luna), <http://www.sonic-boom.com/interview/laibach.interview.html> (v angl.), 24. 3. 1997.

¹⁶⁸ Intervju Janeza Goliča z Laibachom: "Bog (...)", op. cit., str. 65; preavtorizirana izjava Janeza Pavla II. na shodu pred mladimi na njegovem obisku Slovenije (v Postojni), v kateri "papežovo" mesto zavzame "Laibach".

Se pa *Laibach* spominja/-jo tudi prejšnjih časov...: "*V komunistični Jugoslaviji religija ni bila nikoli prepovedana. Bil je še kako prisotna in bila je še celo čistejša kot pa je danes, ko se začenja vpletati v politiko (...). Prej je religija preprosto obstajala kot nekaj, kar ni bilo del države in je bila odprta prosti izbiri ljudi, ali jo bodo častili ali ne. In mnogi ateisti so dejansko prakticirali religijo na zelo neposreden način, brez maše, (...) ne ravno z obiskovanjem cerkve, ampak so preprosto šli hodit v gore in to je bil njihov način 'hoje v cerkev'. To je bil njihov obred. Ni jim bilo treba 'delati po pravilih' ali iti k maši. Bila je religija in ni bila tako pompozna, kot je danes. Danes pa se religija pojavlja kot nekaj dosti močnejšega – kot ideološka oblast. (...) – Religija se je [sicer tako ali drugače zmeraj] znotraj politike in ekonomije uporabljala kot moralno opravičilo samega sistema."¹⁶⁹*

... "Pop-religija"

Mladen Dolar pravi: "Od renesanse naprej se je [umetnost] osamosvojila od svoje zveze s kultom in ritualom, a le tako, da je kot 'auratična' umetnost v sekularizirani podobi ohranila kultni značaj, postala je 'profana teologija'. Osamosvojitvev je z ideologijo 'l'art pour l'art' v 19. stoletju dosegla svoj vrhunec in obenem svoj konec – kot osamosvojena se je obrnila proti svojemu 'auratičnemu' značaju, proti 'kultni vrednosti' (za Benamina je radikalna prekinitvev s 'kultno' vrednostjo prav mehanična reproduktivnost): To je bilo gibanje modernizma, ki je zdaj [s postmodernizmom] doživelo svoj zaokret, ponovni povratek k [svetemu/]izvzetemu, sakralnemu prostoru."¹⁷⁰

Tako v tem času "religiozna" narava tudi (in v svoji "populističnosti" sploh!) -) popularne glasbe ni nič čudnega. Toda: tisto, na kar opozarja *Laibach*, je oblastno (ekonomsko in politično) manipuliranje (razpolaganje!) s človekovo religioznostjo, oz. njegovim odnosom do svetega, do moči, ki ga izvorno-pristno sama "nagovarja" v čustvenih razpoloženjih, ki jih tako občutno (oz. počutno) lahko "pričara" prav glasba. Če se pozabi na (Realno -) simptomatsko, skrivnostno jedro (imaginarno -) fantazme, raz-kritosti, oz. se zvito zapolnjuje njegov manko, "servira" "Skrivnosti" kot določeno fantazmo oz. razkritje, se prav s tem izgubi globino pristne religioznosti in se "ustvarja" površno kvazi-religioznost. Natančneje: ignorira se tisto moč, ki se je poslužuje, s čimer ta postane oblast! Namreč: glasba sama nosi pozive (nagovarjanja...) k odgovornosti..., manipuliranje z njo pa prav te pozive presliši in nadomešča s svojo izzi-valnostjo v razpoložljivost. Tako je izdana moč (popularne) glasbe sama, saj je odločilen prav odnos do nje. Razpolagalci mislijo, da "so kos" takšni situaciji in "verniki" jim "nasedajo", toda: z uvidom v te mahanizme se morda povrne zaupanje v moč same (popularne,...) glasbe (ki je prav tisto, kar že tako ves čas "deluje", kot jo vsakdo čuti/čuje, le da se na to pozablja, oz. izrablja kot obvladljivo, kar pa v osnovi ravno ni!) in tako v njeno svetost.

Laibachovi koncerti sami so po svojem slogu izrazito ritulani (kot v bistvu vsak

¹⁶⁹ "Delirium/Laibach", <http://www.deliriummag.com/laibach.html> (v angl.), 1997. Mimogrede: Rimokatoliška Cerkev na Slovenskem oz. "vodstvo" vse bolj željno sodelovanja z oblastjo (predvsem v smislu prevzemanja moralnega prvenstva nad njo!), negoduje tudi nad *laibachovsko kritičnostjo* do religij(e), pri čemer na svoje laike in povprečne vernike vpliva tako, da ti v *Laibachu* vse bolj vidijo njih ogrožajoči "satanizem" (skratka: podobno kot je v prejšnjem režimu počela Komunistična Partija), še raje pa ga jih ignorira (tako n.pr. "visoki" predstavniki Cerkve zapustijo dvorano Cankarjevega doma v Ljubljani še pred nastopom skupine kot delom otvoritvenega koncerta "Evropskega meseca kulture" v marcu 1997).

¹⁷⁰ Mladen Dolar: "Strel sredi koncerta", op. cit., str. 355; z zaključkom: "Določitev razsežnosti tega sve-tega/izvzetega območja, ne pa njegova redukcija, je pravi predmet vsake 'sociološke' analize umetnosti, ki hoče biti 'na višini svoje naloge'!" (prav tam).

koncert rock glasbe). In opaziti je zopet to dvojno dvojnost: če se laibachovci poigravajo s tradicionalnimi in kvazi-arhaičnimi fantazmami (razkritostmi o oblasti, državi, narodu, revoluciji, gospodarstvu, vojski, religiji ipd.) kot "v pastirje preoblečeni volkovi", ki "po volčje" (v surovi grozi!) razkrijejo sicer prikrivano simptomatsko bistvo fantazme (skrivnost raz-kritosti kot "manko" v njej) in v tem prikrito razpoložljivost ljudstva (občinstva) – "ovc" – totalitarizmu svoji "pastirjev", pa vendar v tem morda prepoznaš, da so ti "v pastirje preoblečeni volkovi" lahko tudi "(v glumaške pastirje preoblečeni) v volkove preoblečeni drugačni pastirji", z drugačnim (strašno-privlačnim!) odnosom do tradicije in možnega neo-arhaizma. "Pastirji (pra)biti" (ki kot Hermes prenašajo občinstvu nagovor same Skrivnosti iz preobilja v raz-kritost)? Vsekakor "pastirji", ki so lahko "odsev" tistih, ki nočejo več biti "ovce".

1.6. a) O kritičnem stanju današnjega modernega človeka...

*"Get back to where you ones belonged!"
(The Beatles – Laibach: "Get Back", 1988)*

"Živimo v dobi kibernetičnega stroja, nove ontologije preživetja in smrti, v kateri izraz 'militanten' pomeni tako vzrok kot učinek."¹⁷¹ – Prav tako je to tudi "tehnobirokratska doba, [v kateri] so se nekdanje vrednote sprevrgle v pragmatična dnevna načela brez kakršnegakoli metafizičnega ["višjega", "globljega"] pomena. – Hierarhija [kot ena takšna vrednota] je glavno načelo moderne družbe, ki temelji na ekonomskih pravilih in diktatu Kapitala, znotraj rastočega Imperija [kot druge takšne vrednote] megakorporacij in transnacionalnih podjetij. In Herojstvo [kot tretja takšna vrednota] je le privilegij privilegiranih."¹⁷²

"Demitizacijo tradicionalnih mitskih vrednosti povzročajo ideološki in tehnološki interesi 'tehnološkega univerzuma'; ta proces (demitizacije) je posredni in neposredni izraz širšega, planetarnega procesa 'civiliziranja', v znamenju izpopolnjevanja in povečevanja proizvodnje in potrošnje hibrisa [človeka takšne dobe]. Rušilni moči demitizacije pripomore proces sekularizacije, degradacije mitskih vsebin in nadomeščanja le-teh z modeli 'potrošniške družbe', kar oblikuje kategorijo 'potrošniške mitologije'. Največji del tega procesa sestavljajo umetni in programski tokovi 'čiščenja' mitskih vsebin. Sistem opresije pristopa k čiščenju memorije zato, ker se v tej memoriji naseľjujejo 'nevarne intuicije'. Naša težnja k remitologizaciji [pa] je spoznanje pomena vsebine tradicije in tradicionalnih vrednosti inovacije."¹⁷³

"Vse, kar je človeško, mora retrogardirati, če ne napreduje. Kar mi imenujemo napredek, je le zamenjava ene iluzije z drugo."¹⁷⁴ – "Vsak novi red (...) predpostavlja obstoj nereda, tistega, ki je bil predhoden nujnosti vzpostavitve novega reda in ga je priklical, ter tistega, ki more ta sedaj že vzpostavljeni red, spraviti v nevarnost in ga uničiti. Edini pravi red je tisti, ki je vedno en in isti, ki zanj nevarnost njegove biti nikoli ne grozi, ki traja večno. Samo to je red, ki daje življenje, samo po njem je svet. Edini možni red je tisti, ki je pod vsemi stvarmi, je nad njimi in v celoti izpolnjuje njihovo notranjost."¹⁷⁵

In danes...: "Kvantitativni aspekti dezintegracije [razpadanja; dekadence...] so

¹⁷¹ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1990-95" (v angl.), op. cit., /13.htm.

¹⁷² Prav tam, /132.htm.

¹⁷³ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 58.

¹⁷⁴ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1990-95" (v angl.), op. cit., /131.htm.

¹⁷⁵ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-90", op. cit., str. 53.

samo posledice kvalitativnih vzrokov, torej sprememb v procesu degradacije in kapitulacije Modernega Človeka. Evropska civilizacija je šibka, mnogo šibkejša kot pa se navadno verjame. Šibkejša je psihološko in strukturno, najšibkejša pa je moralno, etično in duhovno. Ta notranja šibkost je podobna resni bolezni prav na robu njenega popolnega razkroja. Naš svet drsi navzdol, družbeni sloji se razhajajo in zmeda je vse večja. Sprožil se je mehanizem, ki s površja dviguje stare probleme do njihovih vrhunc. Živimo v kaotičnih časih, ki grozijo, da bodo potegnili v propad ves Evropski Red, prav tako kot je nekoč propadel Rimski imperij. Povsem jasno je, da ga niso uničili barbari. Razpadel je kot rezultat anarhije in notranjih intrig, korupcije, kriminala, terorja, nasilja in pohlepa, in z istimi razlogi je zastrupljena tudi današnja Evropa [beri: in ZDA, pri katerih je danes to še toliko očitneje – in to globalno!]. Proces propadanja vrednot je morda produktiven za tehnološki sistem, ne pa za samo družbo. Zaradi 'avtonomizacije' interesov in ciljev posameznika in skupnosti izginja homogenost zveze. Vezi medsebojne odvisnosti, ki so temeljni pogoj za preživetje skupnosti človeštva, se trgajo. To pa vodi v razkroj družbe, njene vitalnosti in harmonije, v kateri so individualni interesi in cilji podrejeni univerzalnemu skupnemu cilju. Ideološki in praktični temelj tega regresivnega procesa je parlamentarna demokracija. Kot sistem parlamentarna demokracija poraja in neguje najnižje, egoistične strasti, hkrati pa na drugi strani duši in ovira vse vrste idej, pri katerih bi se posameznik in družba lahko dvignila nad svoje partikularne interese. Sama institucija strankarske politike predpostavlja razdeljeno družbo z vsemi različnimi med seboj spopadajočimi se nasprotnimi interesi. In ker se večina volilcev nagiba k programom, ki obljublajo predvsem materialno varnost in takojšnjo korist, je jasno, zakaj so stranke, ki zmagajo na volitvah praviloma drugorazredne stranke, ki tekmujejo med seboj v demagogiji, nizkotnosti in nepravilnih očitkih najnižje vrste, vse pa v imenu neke nacionalne ali kakšne druge katastrofe kot neogibnega finala parlamentarne demokracije. Liberalni, idilični koncept demokratične družbe kot 'prostega trga', ustvarjalne arene, v kateri naj bi različne entitete tekmovala na temelju enakih pravic, je čista iluzija. Realnost te arene je komaj opazna, vendar brutalna neenakost, ki se razteza od trustov, kartelov in multinacionalk navzdol do izkoriščanih manjšin in posameznikov. Vrh te hierarhije neenakosti vodi k monopolom in dno – ki ga sestavljajo skupine in posamezniki brez vsakršnih pravic – k terorizmu[!] kot zadnjemu sredstvu samoobrambe. To sredstvo tako postane cilj in družba postane njegova žrtev. Monopoli izgubljajo svoj nadzor nad zakoni in gospodarstvom, ki so ga ustvarili, hkrati ko kriminalci uveljavljajo svoj nadzor nad terorizmom in atomskim orožjem, ki je že shranjeno v njihovih skladiščih.[...!]"¹⁷⁶

*"Dreams and golden 'IF'
Are cursing the promised sea,
So that ripe wheat could fruit.*

¹⁷⁶ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1990-95" (v angl.), op. cit., /13.htm. Dandanes je zares zaznati vse več terorističnih dejavnosti (predvsem samomorilskih in "navadnih" bombnih napadov ekstremnih islamistov). "Najspektakularnejši" je bil 11. septembra 2001 v New Yorku (porušenje najvišjih stolpnic Twin-Towers, potem ko sta nanju strmoglavili vodeni potniški letali) in Washingtonu (Pentagonu), ko so bile tako "napadene" ZDA, po čemer je – čeprav nejasnosti v zvezi s tem sploh še niso dokončno pojasnjene, nekateri pa celo sumijo, da je prišlo do znotrajameriške zarote... – njihov predsednik George W. Bush začel kampanijo t.i. "vojne proti terorizmu", ki pa je nenazadnje postala (s strani mnogih drugih – predvsem evropskih – držav očitani -) izgovor za uveljavljanje imperialističnih interesov ZDA kot globalne velesile (nadzor nad naravnimi viri, predvsem nafto). V skladu s to strategijo je seldila vojna v Afganistanu (2001-2002) in okupacija Iraqa (2003)... Laibach se dejstev te (staro-)nove realnosti dotika v svojem zadnjem projektu – albumu "War".

Sower, say about the harvest
Which is to be reaped tomorrow
That it's already yours today!
(...)

Golden era! You shall never come,
But fly across the earth ahead of us!
That sea shall return to the springs
From whence it flowed.
(...)

And the figure of the future shall be
Found in the deepest Dreams of the world's Dawn,
And Legend shall become the purpose
Of some mature race.
(...)"¹⁷⁷

(Laibach: "A Task For The Future", 1986)

"Shizofreno obnašanje je posebna strategija, ki jo oseba (ali družba) iznajde, da bi lahko živela v situaciji, v kateri ni moč živeti. Obstaja pa alternativa temeljni shizofreniji (...), toda s stališča politične korektnosti bi bila zlahka narobe razumljena."¹⁷⁸ Totalitarizem. – "Po definiciji je totalitarizem vse-obsegajoč."¹⁷⁹ – "Misel o totalitarni enakosti nastaja iz volje, da se oskrbi in daruje blaginjo vsem brez izjeme. Zato gorje tistim, ki ne spoštujejo njenega resničnega bistva. Srečni bodo, če končajo samo v anarhiji ali nihilizmu."¹⁸⁰

...Moderni človek v dobi "napredka" in skepse (Iskanje smisla)

Skozi vse do sedaj iz-povedano se ti na tej poti – tako že lahko rečeš – vendarle razrešuje uganka Laibacha. In razumevanje, ki "prebija" skozi njegovo (njihovo) dvo-povednost že "tipa" po smislu, ki naj "ožari" duha tvoje živosti!

Duh – moč vzdušja, svobodnega zadihanja, živosti življenja... – je pri Laibachu v "nepremostljivem razkoraku s spojem politike in ideologije z industrijsko produkcijo" (glej zgoraj – poglavje 1.1.!). To je zdaj jasno: pri človeku kot razpoložljivem (industrijski produkciji in tako vsakršni ideološko-politični manipulaciji) z duhom ni nič. Je takorekoč mrtev, "živi mrtvec", brez pravega smisla. Če se upre, pa je morda zares opazen šele na poti terorizma...

Moderni človek se v svoji tehnološko-humanistični krizi vse bolj (se je in se še, če pa se spet manj, se pa še bo bolj, ker se bo "moral" -) oveda vprašljivosti vere v svoj umski (znanstveni)¹⁸¹ napredek. Na področju družbene javnosti je to najbolj opazno v dokaj velikem nezaupanju ljudi do politike in njenih akcij. V post-modernizmu, ko se izgubi vera v dejanski – duhovni, ne pa toliko tehnični – "progres" kot tak, pa postane

¹⁷⁷ Laibach, v: "NSK", op. cit., str. 39.

¹⁷⁸ Prav tam, /131.htm.

¹⁷⁹ Prav tam, /13.htm.

¹⁸⁰ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 60.

¹⁸¹ Glej n.pr.: Matjaž Potrč: "Zbirka", Obzorja, Maribor 1984; predvsem tam, kjer avtor omenja kritiko aksiomizna matematika Gödela, ki govori o nekompletnem konsistentnem in o kompletnem, a nekonsistentnem sistemu, kar avtor sicer povezuje z vpr. "gospodarjevega" in "histeričarkinega" subjektivnega govora pri Lacanu, katerega pristop k obravnavi problematike družbenih odnosov – posebej v zvezi z znanstvenim jezikom, logiko – avtor vse-skozi prikazuje!

vprašljivo tudi *poslanstvo umetnosti*, kot (zgoraj – glej poglavje 1.1.!) pripominja *Kreft*. Toda *Laibach* z *NSK* je *močnejši* od te države, oz. nakazuje "čeznjo" ali "skoznjo"(!). Kot *retro-avantgarda* po eni strani opozarja na *previdnost "stopanja" v prihodnost* glede tega, da s seboj *nosimo "bremena" preteklosti*, ki so toliko težja, kolikor bolj *zahtevajo razrešitev potlačjenih nespornostov* oz. "zaceljenje ran" – če jih v sedanosti z "retro"-principom ne "operiraš", je vsako *avantgardno "zaletavanje"* le "spotikanje" ob lastne ovire –, po drugi strani pa nakazuje, da prav z *možno razrešitvijo v preteklost potlačjenih nespornostov* oz. lastne *ujetosti* (kot "večnega vrečanja enakega") v "retro" *totalitarizma (manka)* lahko dosežeš *sprostitev za bodočnost*, torej za tisti pravi *pri-hod Boga (Istine (Pra)Biti...)*, ki s svojo *Usodo (Ljubeznijo) "dahne" svoj "Bodi!" ("Amen!", "Fiat!", "Let it be!")* ter *tebe in druge – nas!* – tako o-svoji za *Njegovemu(-Njenemu) nagovoru* (kot bitni vesti) *poslušno čutenje, mišljenje, govorjenje – delovanje*, skratka *ustvarjanje* ali *vsakovrstno (veliko) umetnost*. Tako je možna "remitologizacija" in oživitve "vrednot". Posebno *od-governost* za to pa naj bi "nosil" prav *sodobni umetnik*.

b) O (post-)modernem umetniku...

"Fizika je v letih največjega poglobljanja v *strukturo atoma* in razvoja *kvantne teorije* ob prelomu stoletja [19. v 20.] odkrila *alkimijo kolektivnega dela* – še več: tokrat je fizika sama postala največje kolektivno delo znanosti in *osvetlila pot umetnosti 20. stoletja*. Žal *umetniki* izkustva fizike v glavnem *niso razumeli*, zato je *struktura Ega* in z njo *umetnost* v drugi polovici 20. stoletja radikalno *nazadovala*. Tako smo se *danes znašli v paradoksalni situaciji: V času popolne diktature ideologije tržišča umetnik in njegovo delo prostovoljno sodelujeta v mehanizmu, katerega glavna naloga je zatiranje individualizma, čeprav je sam prepričan, da na vsakem koraku suvereno predstavlja iluzijo absolutne individualnosti.*"¹⁸²

"Prevladujoči individualistični princip se nam kaže izrazito neokusen. Največkrat gre za *banalni egotrip posameznih ustvarjalcev*, ki brez poglobljenega razmisleka o *ontologiji umetniškega dela* potrebujejo končni izdelek za to, da po *descartovsko* sami sebi in drugim dokažejo smisel svojega obstoja. Umetnost jih *ne zanima zaradi* – recimo – *višje resnice!*, temveč jim rabi predvsem kot *sredstvo za samopotrjevanje in samodokazovanje*. Zato se do svojih kreacij obnašajo (sužnje)lastniško in pokroviteljsko v smislu: *'To sem jaz in to je moje delo.'* (...) – [Vendar] tudi tisti najbolj zagrizeni umetniki, ki verjamejo, da so izključno odsev samosvoje individualnosti, postanejo v trenutku, ko pridejo s svojimi deli na *trg, del kolektivne želje in kolektivne estetike*. Postanejo *del kolektivnega trga*, ki je *diktiran* in ki ga v končni instanci vodijo isti mehanizmi trga in kapitala kakor izdelke *množične potrošnje*. – Mi [pa] menimo nasprotno: *starši nad svojim otrokom nimajo lastniške pravice*, imajo pa *dolžnost*, da ga v pravem trenutku *osvobodijo* samih sebe in mu omogočijo, da se *osamosvoji*, da se odlepi od svojega stvarnika in avtorja. *Enako je v umetnosti. Ne menimo, da smo edini lastniki in avtorji svojih del. Vsak, ki se ga delo dotakne, postane delni avtor in solastnik*. Naša individualna imena, naše ljubezni in bolezn, naše žene, dekleta, otroci in psi bi morali ostati za njihovo percepcijo, če hoče biti čista, nebi[s]t[ve]jni. Potem bi *umetnost* mogoče *spet* dobila nekaj *več smisla*. *Koncepcija klasičnega Avtorja-Umetnika* v današnjem času – kljub drugačnemu videzu – *definitivno izginja*, čeprav se konzervativni del industrije umetnosti in popularne kulture temu krepko upira. *Umetnost se z demokratizacijo medijev in produkcijskih sredstev avtonimizira in desubjektivizira.* (...) – *Razvoj hardvera in softvera, računalniške in študijske tehnologije ter sofisticiranih*

¹⁸² Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1990-95", op. cit., /131.htm.

programov, ki so aplikativno, s pritiskom na gumb, sposobni simulirati 'human touch' in s katerim rokujejo že desetletni otroci, jemljejo ekskluzivnost umetniškega postopka umetnikom iz rok, ga 'demokratizirajo'. V *sodobni kompjuterski glasbi* so resnični Avtorji, artisti in čarovniki danes pravzaprav tisti, ki sestavljajo računalniške programe. Ti program sestavijo tako, da lahko glasbenik-umetnik *eksperimentira* z njim, toda *manipulira* lahko le s tistimi možnostmi, ki mu jih je dal na voljo računalniški programer. Ta *programer*, ki ga največkrat sploh ne poznamo in ki je ponavadi samo *del večje ekipe*, je moral predvideti čim več variacij za umetnika in umetniški postopek. Gre za *delo*, ki je v osnovi *kolektivno*. *Sodobne zvezde*, kot je Michael Jackson [in drugi], so takšne *tržne znamke*, kot je *Coca Cola*. Pri *Coca Coli* niti približno ne veš, kdo so njeni lastniki in kdo usmerja njeno politiko. Temveč poznaš samo ta *kolektivni trade mark*. *Enako je v popularni kulturi.*¹⁸³

...Od-govornost umetnika

Prav *sodobni umetnik* je tisti, ki naj v svojem *poudarjanju človeške ustvarjalnosti* deluje kot *zgled od-govornega bitja istine*, ki v svoji *poslušnosti istini* (kot *Bogu – Duhu, Moči, ...*) tako *bistveno bitno-vesten (navdahnjen!)* *ustvarja* svoje *umetnine* kot *skladbe razkritosti prav istine (raz-krivanja v raz-ritost – torej narave Življenja) same*.

Istina, Čas-o-Bit, Bog, Sveto, Ljubezen, Usoda, Narava, Življenje... – ne kot Ideja (kot – navidez "božanski" – iz-um človeka kot podložnika Oblasti), ampak kot Moč, ki se naklanja človeku iz preobilja nje same(!) –: "vse" to "je" Eno ((Pra)Bit), središče "totalitarizma" preobilja (Boga(stva)), katerega sijaj iz "naboja" svoje skrivnosti je popolnost sveta, zaradi česar je ta – igra, govornica, živo življenje samo.

Središče "je" torej "to" Isto/Eno (kot istina nasprotij – "coincidentia oppositorum" – po N. Kuzanskem, ... –, ki sama ta nasprotja potrjuje v svoji povezanosti), ne Človek, ne Individuum, ne Kolektiv; pa je zato vsakdo lahko prav sproščen in miren v svojem zaupanju "višji resnici" v skupnosti z drugimi... Za to "višjo resnico" (istino!) Laibachu in "njegovim" ustvarjalcem gotovo gre. – Zato Laibach tako vztrajno kritizira/-jo "avtorstvo" samovšečnih modernih umetnikov, ki si prilščajo to, kar gre (z vsem siceršnjim poklonom njihovi dejavni ustvarjalnosti!) vendarle vsem!!

Lahko porečeš (parafrazirano po *Otonu Župančiču* -): *umetnina je ena, nam vsem dodeljena.*

Zanimivo je pri vsem tem pogledati še v samo *deklarirano organiziranost združbe Laibacha*, oz. *Laibach Kunsta* (in *NSK*¹⁸⁴). *Vse (štiri) osebe* (ki so načelno zamenljive) in druge *dele* (povezave z drugimi "institucijami" umetniške združbe *NSK*) načelno *povezuje* t.i. *"imanenten in konsistenten duh"*. *Kermaunerju*¹⁸⁵ pomeni vse to predvsem *simulacijo totalitarne (centralistično-hierarhične) organiziranosti* oblastne "elite" (oz. zdaj kake stranke, ...) in sam ta "duh" *kolektivnega Vodjo*. Toda: sam morda prepoznaš v *imanentnosti in konsistentnosti* tega duha prav "*sled*" *Istine same, boga (Boga) kot skrivnost (Skrivnosti)*, saj ni to noben človek, marveč prav tisto "*čez-človeško*", po čemer se *človeškost* (v skupnosti, ...) šele "*organizira*".¹⁸⁶ Je v *kompletnosti svetà nekon-sistentni (světi/izvzeti) temelj njegove konsistence*. Kot "tisti", ki ni v njej, jo *vzpostavlja*.

¹⁸³ Intervju Marka Milosavljeviča z Laibachom: "Na naših koncertih se pleše, kakor mi igramo", (čas.) Delo (Sobotna priloga), Ljubljana, 24. 5. 1997, str. 40.

¹⁸⁴ "NSK", op. cit., str. 4-5, 12.

¹⁸⁵ Taras Kermauner: "X+(-)11=?", op. cit., str. 1487.

¹⁸⁶ Prim.: Claude Lévi-Strauss: "Uvod v delo Marcela Maussa", v: Marcel Mauss: "Esej o daru in drugi spisi". SH, Ljubljana 1996, str. 240-266 (glede t.i. *mane*).

Kot bit, ki ni nič bivajočega, a se "da-je" bivajočemu kot bivajočemu, da je bivajoče... To simbolizira lahko prav križ, ki med seboj povezuje štiri mesta (osebe) s prekrižanim(!) "petim". Gre torej prav za duha "tega" Enega (Laibachove zadeve), ki mu vseskozi skušaš slediti, oz. ga za-čuti...

1.7. (Še) o svoji ne-razumljivosti...

"Tržišče je barometer civilizacije in čeprav nismo obsedeni z njim (niti z njo), se nismo nikoli sprenevedali; nikdar ni bil naš namen plavati proti 'mainstreamu', temveč smo vanj vedno penetrirali, se iz njega napajali in se vanj zopet izlivali [seksualna simbolika!]. To nam je v užitek."¹⁸⁷

"Edini način, da delno ostaneš izven sistema, je, da govoriš isti jezik ideologije. Edini način, da preživiš, je, da se spremeniš v svojega sovražnika in subvertiraš sistem (- tako Laibach prepozna Žižek...). Edini način sploh, da lahko funkcioniraš s sistemom, je, da porčijo sistema inkorporiraš vase. – To smo počeli do zdaj in to počnemo tudi danes. Še vedno uporabljamo jezik ideologije kot naš lastni jezik. – Ljudje nas neprestano sprašujejo, kako smo tako učinkovito preživeli skoraj deset let pod komunizmom. V bistvu je bilo zelo lahko. Sistem smo le resneje vzeli, kot pa se je jemal sam."¹⁸⁸

"Nepopustljivost v besedah je tako udobna reč: škodi vselej le drugim, nam pa ni v napoto; zgodovina pa nas uči, da vztrajno ponavljanje tudi največjo laž spremeni v resnico [- po Goebelsu]."¹⁸⁹ – "Naša edina odgovornost je (...), da ostanemo [s svojo "pravico do nerazumljivosti"¹⁹⁰] ne[-]odgovorni. Ne moremo se ukvarjati s tem, da bi izpolnjevali pričakovanja drugih ljudi. Verjamemo, da je morala v umetnosti nesmisel, v praksi je nemoralna, v ljudeh bolezni."¹⁹¹

"Enostavno smo to, kar smo, in to smo od tod do večnosti, v stari in novi Zavezi, na tem in na onem svetu, kajti tisto, kar govori skozi nas, je večno in nespremenljivo, od Boga dano in od hudiča blagoslovljeno, vsem sistemom imanentno; je zakon, dogma in pravilo (...). Ta vrecel iz katerega zajemamo ne usahne: je neumrljiva stara rana, polna krvi, ki jo pijemo in nas ne nasiti. Mogoče spreminja barvo, ne pa tudi okusa, spreminja jezik, ne pa tudi govora, videz, a ne vsebine."¹⁹² – Sicer pa: "Laibach sam po sebi ni nevarnost; resnična nevarnost biva v ljudeh, je vsajena v človeška bitja, kot prastari strah pred kaznijo, in iz njega izvira zemeljsko seme zla. Naše zlo je njegova projekcija, kar pomeni, da smo nevarni tistim, ki so nevarni samo (po) sebi."¹⁹³ – "Mi smo fašisti [le] toliko, kolikor je bil Hitler umetnika."¹⁹⁴

"Ni demon tisti, ki bo izbral vas, – vi boste izbrali demona! Bog in hudič sta nedolžna, krivda je [na strani] tistega, ki izbira."¹⁹⁵ – "Mi nismo politično dovolj korektni, da bi korektirali mnenje kogarkoli. Le pomagamo vam lahko, da ustvarite svoje lastne odgovore na svoja lastna vprašanja."¹⁹⁶ – "Vztrajamo na vaši svobodi."¹⁹⁷

¹⁸⁷ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1990-95" (v angl.), op. cit., /131.htm.

¹⁸⁸ "Interview: Laibach – 3/24/97" (La Luna; v angl.), op. cit.

¹⁸⁹ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1980-85", op. cit., str. 52.

¹⁹⁰ Prav tam.

¹⁹¹ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1990-95" (v angl.), op. cit., /13.htm.

¹⁹² Intervju Maje Megle z Laibachom: "Zeitgeist (...)", op. cit., str. 42.

¹⁹³ Intervju Mojce Kumerdej z Laibachom: "Kapital", op. cit., str. 13.

¹⁹⁴ Intervju Marka Milosavljeviča z Laibachom: "Ustvarjati (...)", op. cit., str. 9.

¹⁹⁵ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1985-89", op. cit., str. 54.

¹⁹⁶ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1990-95" (v angl.), /132.htm.

¹⁹⁷ Laibach: "Essence" (v angl.), v spremni knjižici albuma "Kapital" (CD), op. cit.

"Mi vidimo resnico, ki je vi že dolgo ne vidite več. Resnica je, da je bistvo človeka ljubezen in vera, pogum, prijaznost, radodarnost in žrtvovanje. Ostalo je [le] monolit, ki ga je ustvaril napredek, katerega naloga je, da preračunava in načrtuje kompleks nadzora."¹⁹⁸

"Ljudje pridigajo o ljubezni, miru in svobodi, ustvarjajo pa nasilje in sovraštvo. Morda pa je način ustvarjanja ljubezni, miru in svobode ravno obraten. Če nekdo ni sposoben sovražiti, kako naj ve, kaj je ljubezen. Če ni nikoli izkusil vojne, kaj potem ve o miru? In če ni bil nikoli zaprt, potem zanj ni svobode."¹⁹⁹

Skratka: "Mogoče je naše ime umazano, vendarle mi smo čisti."²⁰⁰

...Ne-razumljivi Laibach

Nerazumljivost kot poziv k razumevanju – to se ti ves čas obravnave Laibachovega izročila nakazuje kot "skriti" namen Laibachove glasbeno-umetniške ustvarjalnosti. Seveda pa to ni zgolj hladno intelektualno raz-umevanje, čeravno je tudi to mogoče, marveč "v vročici" strasti občutno (z močjo glasbe!) do-umevanje Laibachove nerazumljivosti. Te mora vedno kaj tudi ostati (oz. uiti razumevanju) saj je skrivnosti v preobilju... Ti si pač poskusil tako, kakor si. Nenazadnje ravno ne gre, da bi "prišel" Laibachu "do dna", saj sam razkriva prav "temeljno brez(d)no" vsakega s-misla in zato noče "naravnost" odgovoriti, oz. odgovarja "preveč naravnost", podobno kot Nietzsche v svoji *dio-nizičnosti*. Koneckoncev postavlja zrcalo tebi samemu! V tem je njegova (brez-)temeljna odlika.

V svoji igri glume kot simulacije oblastnega razmerja, kateremu pa je prikrita resnica prav strateško, konfrontacijsko razmerje,²⁰¹ in (takšno) izvajajoče pozivanje občinstva v njegovi zgolj aklamacijsko-aplavdirajoči pozi (razpoložljivosti) v javnosti, ki ima le reprezentacijsko funkcijo (značilno sicer za fevdalno obdobje evropske zgodovine, obnovljeno pa v naci-fašizmu in komunizmu: oblastna elita "se kaže", kot na kakšnem kongresu "velike" Stranke ali na paradah ipd., prikrito pa deluje tudi v kapitalizmu in demokraciji: "male" stranke imajo v svoji volji po obasti "veliko" še vedno za ideal!), da bi se "prebudilo" v rezonirajočo javnost²⁰² (v svojem (v-)razpoloženju!), Laibach provocira s "komunikacijo skozi nekomunikacijo" kot subverzijo lastno nekomunikativnost bistveno prekrivajoče (kvazi)komunikativnosti oblasti kot take (ona v bistvu zgolj ukaže...!), s čimer pa vzbudi (ob takšnem ovedenju) odpor, ki vodi prav v komunikativnost (ljudje se začno spraševati, pogovarjati...). – Če te oblast (dejanska in kot princip) zvihačno ujame s "svobodo" (lažne fantazme; zgolj razkritosti, prikrivajoč njeno skrivnostnost), pa Laibachova moč (glasbe in njene "sporočilnosti") osvobaja (- po Dolarju) z "ujetostjo" (v simptom; raz-kritost), ki te v takšni usodni o-svojenosti (- po ...Urbančiču) nenazadnje u-godljivo s-prosti (v simptomatsko fantazmo...; raz-krivanje skrivnosti...) za tvojo (tako!) pristno od-govornost nagovoru (istine)...

Aktualnost te situacije se dandanes izpričuje v napetosti med ostankom težnje po centralnem (moralnem ali pa le komercialnem -) informacijskem nadzoru ljudstva (prek množičnih medijev) in dejstvom novega razvoja dvosmerne komunikacije (internet, mobi-telefonija,...!).

¹⁹⁸ Prav tam.

¹⁹⁹ Laibach: "Izbor iz intervjujev med leti 1990-95" (v angl.), op. cit., /132.htm.

²⁰⁰ Laibach: "Nagovor ob jugoslovanski izdaji plošče *Opus dei*", "NSK", op. cit., str. 68.

²⁰¹ Glej: Michel Foucault: "Vednost, oblast, subjekt", op. cit., str. 103-119 (poglavje "Subjekt in oblast")!

²⁰² Glej: Jürgen Habermas: "Strukturne spremembe javnosti", SH, Ljubljana 1987!

2. Raz-govorna omika občevanja (Hermenetična dia-logika etosa – k pozivu nagovora... izzvani ekskurz in konsekvencia)

Zdaj se lahko "spustiš" v poseben *socialno-etični ekskurz*, ki naj služi kot *pojasnitev* možnosti omenjene drugačne "*total(itar)nosti*" skozi *poizkus razrešitve problema ne-komunikacije* kot *tvoj (nagovoru... poslušen -) od-govor* na *izzivalno-ustvarjalni poziv zadeve Laibacha...*

Človek je *bitje govornice* (gr. *zoon logon echon*), torej bitje ki mu je (*usojeno*) *govoriti*. Posebej razvita govornica (*jezikovna*, širše *znakovna*, *umetniško-izrazna*, *znanstveno-abstraktna...*) ga odlikuje pred drugimi bitji *sveta življenja*. Natančneje – *heideggrovsko* (...) – rečeno: človek "*ima*" *svet* prav kot *živo bitje*, ki v govornici odraža svoje *raz-umevajoče* razmerje do sveta kot *celote vsega bivajočega* oz. (izvirneje) kot *raz-kritja* (gr. *a-letheia*) (*pra*)biti²⁰³ (*same*), ki se v svojem *raz-krivanju-v-raz-kritost da-je* bivajočemu, usodno *zasnavljajoča* ga za *pro-slavo* nje same v svoji (tako) *sveti igri sveta*. V to igro, v to *raz-krivanje* (*pra*)biti same, v to *svet(en)je svetega*, v ta *v-svetni god* (*svetovno-zgodovinskega do-godevanja*) je vsak človek *zasnavljan* in *o-svajan* od same (*pra*)biti kot tisto *čuječe* (tako *izvorno čutno!*) bitje, ki v svojem *po-čutju* "nosi" njen usodni *nagovor*, kateremu *poslušen* (čuječ) *od-govarja* s svojim (vse-splošno) *ustvarjalnim delovanjem*; predvsem pa se vsega tega lahko *oveda* z zmožnostjo svoje *odprto-čuječe umnosti*, ki prav v izražanju *misli*, ki se v *za-čutenju uma* človeku podajajo v govornico (kot *zadeve raz-krivanja* (*pra*)biti), tako *po-čutno raz-umevajoče govoreč* *proslavlja* usodno *pri-zadevajočo ga čudežno moč* (*pra*)biti kot *skrivnost živega bivanja*. Tako je človeku (od (*pra*)biti same) v svetu *usojeno biti* in zato je po svojem bistvu *tu-bit*, ustroj biti katere je *bit-v svetu...* Prav (*velika*) *umetnost*, še posebej *glasba*, pa *poudarjeno* *proslavlja* to moč (*pra*)biti – kot svojega *navdušujočega duha* (*dih – gr. aura*).

Vendar pa posamezen človek ni le bitje, ki je *ob-čutljivo* za *nagovor same* (*pra*)biti v njenem *raz-krivanju...*, ampak je (v tem!) vsekakor zelo *ob-čutljiv* tudi za (njemu) *naklonjenost drugih ljudi...* Prav ta "dvojnost" v istem, ki je sam *raz-por* nagovora (*pra*)biti, lahko iz siceršnjega *pozivnega izziva* človeku k njegovi pristni *odgovornosti...* postane njegova *raz-kol izzivajoča težava*. Njegovo *v-svetno pre-bivanje* z drugimi v *človeški skupnosti* se lahko *bolestno-boleče "razpne"* med njegovo pristno *samolastnostjo* (kakor mu je *usojeno biti*), s tem pa v svojem izkazu v svetu (in tako do drugih) nagovoru (*pra*)biti *od-govorno iskrenostjo*, in tistimi *načini biti*, ki jih drugi, katerih naklonjenost si *želi* ali *potrebuje*, od njega *pričakujejo* in se ne skladajo vedno z njemu od (*pra*)biti usojenim načinom biti (kakor si ga (*pra*)bit sama *zasnavlja* kot *tu-bit* v njenih možnostih z zmožnostjo *samolastnostnega udejanjanja le-teh*). Prav s človekovim *odraščajočim v-svetnim v-raščanjem* v skupnost z drugimi on *večinoma najprej* v svojem življenju *zapada v podrejanje pričakovanjem oz. zahtevam drugih* (ker mu je *biti-z-njimi*; že kot *otrok je brez drugih*, predvsem *starejših, neogljjen...*), čeravno na račun svoje *izvorno pristne samolastnosti*, ki jo tako *potlači in pozabi...*

Glavni "pripomoček" takšnega vraščanja v družbeno skupnost je *obča umna morala* (katere *obča umnost* je *ločena* od posameznikove *čutnosti* in je za vse posameznike, kljub njihovim razlikam oz. prav zato, *brezpogojno enako zavezujoča*), s

²⁰³ Predpona (*pra*)- v (*pra*)biti je uporabljena (tako že tudi prej) po zgledu Ivana Urbančiča (v delu "Moč in oblast", Nova revija, Ljubljana 2000), ki tako očitneje ločuje *bit kot bit*, oz. *bit samo* (po Heideggru, ki že sam kasneje zanjo uporabi izraz *Sein* namesto *Sein*) od metafizičnega pojma *biti* (*bivajočega*). Glej o tem tudi: Tine Hribar: "Ontološka diferenca", Fenomenološko društvo, Phainomena; zv. 3, Ljubljana 1992!

katero *se(!)* v skupnosti posameznika *vzgojno prepričuje* v *nujnost* moralnih zahtev (*zapovedi* in *prepovedi*), ki naj *u(s)merjajo* njegovo življenje z drugimi. Posamezni človek tako postane *pohlevna "udomačena" razumna žival'ca* (lat. *animal rationale*), nikomur nevarna in pridno delavna pod varstvom *skupnega moralnega (božanskega) Zakona*. A vendar "v" *njej* nekaj (pozabljenega in zato *"tujega"*, čeprav v bistvu *izvorno domač(n)ega*) naprej *tiho nagovarja...* Zbira se v *moč ob-čutja*, ki pa ubogo žival'co zdaj muči kot *hudi(čevski) "ne-bodi-ga-treba"*, saj jo spravlja v *spor* z zanj (po obči umni morali) zahtevanimi načini *"biti"* (po *biti-bivajočega* kot zgolj *umno "prepozna(v)nem" – določenem – obstoju*, ki vskomur *oblastno postavlja* njegovo *njej služeče "bistvo"*).

Pod *"mirom"* Zakona tako *divja vojna*, katere *zmagovalka* hoče biti (z občo umno moralo) *uzakonjena oblast "biti"*, ki svoji človeški skupnosti za njo samo *žrtvuje* posameznika, *njenega vojaka*, ki je primoran biti v vojni s samim seboj, s svojo pristnostjo in pristnostjo drugih, pa čeprav je – v njeno *zvičajno spletko* (z umno moralo!) *zapleten* – *prepričan*, da je tako *svoboden* (kot pač *mora biti* – zakonom uma mora podrediti svoja ob-čutja in jih, če so v nasprotju z umom, celo zatreti –, pa čeprav *ne more čisto...*; saj mu v *bistvu* tako *ni usojeno biti – po (pra)biti!*).

A *izvorna moč (pra)biti* še *"žari"* pod svojim zastrtjem (s posameznikovim *žrtvovanjem* njegove pristne samolastnosti *nasilni* – umno-zakonski – *oblasti "biti"*) in s svojo *milino* še *silno "goreče" nagovarja* vsakogar v *po-polno od-governost* kot *iskreno iskrevost* z drugimi v *raz-govorni govornici* skupnosti, za katero ni nobene potrebe po zatiranju posameznikove usojene mu samolastnosti, saj je le-ta prav kot *sam-o-svojest* z *nenasilnim* (a bistveno *pri-zadevajočim*) *o-svajanjem* posameznega človeka od (pra)biti v *ljubezni izkazana odprtost človeka za raz-krivanje (pra)biti*, ki kot *"sled" raz-likujoče istine(!)* v sebi bistveno vključuje *odprtost do drugih bitij*, predvsem ljudi kot *so-tubiti*, s katerimi posameznik v *"so-žitju"* živi na skupnem *"polju"* življenja (v svetu, ki je vedno tudi *so-svet* oz. je vsakdo po svoji biti kot biti-v-svetu v *so-bitu, družbi, kot biti-z-drugimi...*).

Potemtakem v *so-bivanju* z *drugimi* ni *nujne podreditve samolastnosti posameznega človeka obči umni morali (ideologiji...)*, saj se v bistvenem iz izvorne vladajoče moči (pra)biti z *ugodljivostjo* (milostno – samosvojest *do-puščajoč...*; kot *do-godje*) *obče* in *posamezno* sploh *ne izključujeta*, kar je sicer značilno za umno prepričanje nasilne oblasti "biti" (kot *postavja*). Ni *nujno posameznega imeti za nepopolni primerek občega (ideala)*, marveč je v *posameznem moč pripoznati edinstveno-enkraten iz-raz občega*, in v *raz(no)-lični množici teh izrazov* *uvideti bogastvo občega kot Enega (edinega) vseh, kot istino vsega!*

Prav v *namenju* takšnega *ovedenja* se je *moč upreti* oblasti obče (zgolj! -) umne morale. (Za to ima veliko občutka prav *mladina!*) Toda *brez* takšnega *ovedenja* upor zbledi v *"mrak"* svojega *pretiravanja* in v bistvenem *prevratno* le *podaljša oblast "biti"* bivajočega in njene umne *"resnice"* v njen *trajajoči konec* kot *dovršitev* njenega *gospodovalnostnega načela, razpolaganja z vsem živim (in neživim)*. Čeprav uporen obči umni morali se namreč takšen *posameznik (ali skupina)* v svoji *samo-voljni svobodi (neprostostno!)* "speča" z oblastjo, ki jo podaljša v svoj pripomoček za *obvladovanje drugih*, dokler ga le-ta (s pomočjo drugih) ne *zavrže s prevratom (revolucijo)*. Kajti v bistvu *ni vladal on*, marveč *sama oblast* kot *princip* obvladovanja drugih oz. vseh. (Sam ji je (bil) *razpoložljiv za izzivanje razpoložljivosti drugih za razpolaganje z njimi.*) In tako se vojna nadaljuje... Ta je v temelju *vojna vseh proti vsem*, z vsakogar *voljo po oblasti*, ki je *izroditve* izvorne volje *do moči* (človekove *odprtosti raz-krivanju (pra)biti* za njegovo *od-governost nagovoru istine...*). Umirja se le v *navidezen "mir"* z *vzdrževanjem* oblasti na obči ravni, z *umerjanjem* vseh *po enakem...*

Za pristen upor oblasti (občega uma, "pobožanstvenega" v Um...) in tako za pravi mir pa ni bistven prevzem oblasti v svoje roke, s katerim tako le nasedeš *zvičajni spletki* oblasti marveč *ukinitev* te oblasti kot *gospodovalnostno-razpolagalskega načela* s pristno *raz-govorno omiko občevanja*, ki živo "gori" v *p-raz-nično pro-slavnem iz-razu moči* kot *radostno-boleča igra ljubečih se bojevnikov*, v *prostosti raz-ličnih*, a prav tako *skladnostno umerjenih po istem...*

2.1. Brez iskre? (Težavnost do-govora iz govora in u-govora v po-govoru)

25. Aprila 1981. leta je imel *Hans-Georg Gadamer* v Parizu predavanje z naslovom *Tekst in interpretacija*, v kateri je glavno temo predstavljal problematika "*dobre volje*" kot sokonstitutivne predpostavke razumevanja oz. *sporazumevanja*. Predavanju je sledila diskusija s poslušalci.

Vse skupaj je (pod naslovom "*Dobra volja do moči*") naslednji dan posebej "provokativno" pokomentiral *Jacques Derrida*, ki je v tej priliki naslovil na profesorja *Gadamerja* še tri vprašanja, ki se vsa tičejo prav "poziva k *dobri volji* in njeni *absolutni zavezujočnosti v prizadevanju po razumevanju*. Le kako bi se kdo mogel upreti temu, da ne bi tudi sam podpisal silovite evidentnosti tega aksioma?" pravi *Derrida*. "Saj ni zgolj etična zahteva, temveč stoji na začetku sleherne za skupnost govorcev veljavne etike, še več, ureja celo pojav *spora in nesporazuma*. Ta aksiom dobro voljo spravlja v zvezo s 'častjo' v *Kantovem* smislu – na ta način pa tudi s tistim, kar je v moralnem bitju *nad sleherni tržno vrednostjo*, *sleherno ceno*, ki jo je treba *zbarantati* in *slehernim hipotetičnim imperativom*. Potemtakem naj bi bila 'dobra volja' nekaj *brezpogojnega* in stala naj bi tudi onstran vselejšnjega vrednotenja nasploh, *onstran vseh vrednot*, kolikor vrednote sicer predpostavljajo neko *lestvico vrednot* in medsebojno *primerjavo*."²⁰⁴

Vendar v sledečih treh vprašanjih *Derrida* izraža dvom glede *brezpogojnosti* t.i. *dobre volje*. Za *Kanta*, pravi najprej, ni "ničesar *brezpogojno dobrega*, razen *dobre volje*."²⁰⁵ zanj pa je *dobra volja* še vedno predvsem *volja*, ki je po svojem bistvu *beseda* *dobe metafizike*, tisto, "kar *Heidegger* z vso pravico imenuje *določilo biti bivajočega* kot *volje* oz. *subjektiviteta volje*."²⁰⁶ Potem ne ve, kaj narediti z dobro voljo kot predpostavko sporazumevanja v primeru integracije *psihoanalitične hermenevtike* v občo hermenevtiko, kar naj bi predlagal *Gadamer*. Za *Derridaja* je namreč *interpretacija* s *psihoanalitičnim interesom* prej "bliže interpretaciji v slogu *Nietzscheja* kot pa tisti v slogu *hermenevtične tradicije* od *Schleiermacherja* do *Gadamerja* (...)",²⁰⁷ saj verjetno zahteva prej *prelom* v diskurzu in novo strukturiranje konteksta kot pa *Gadamerjevo* enostavno razširitev interpretativnega *sovisja*, ki se kot "sovisje življenja (...)" v živem dialogu, v *živem izkustvu živega razgovora*²⁰⁸ zdi *Derridaju* sploh zelo *problematično* (razširitev *sovisja* kot *kontinuirano napredujoče širjenje* ali *diskontinuirano prestrukturiranje?*). Nazadnje pa se sprašuje, kaj v povezavi z omenjano dobro voljo pomenijo *Gadamerjevi* izrazi "*razumeti*", "*razumeti drugega*", "*se med seboj razumeti*"... Za *Derridaja* je namreč t.i. *sozaslišanje* oz. *so-glasje(!)* v dialogu nekaj, kar po njegovem *Gadamer* – sumljivo blizu *metafizičnim* prepričevanjem z "*izkustveno*" očitnostjo ("*tisto, kar vsi poznamo*") – jemlje *preveč samoumevno*. Zato sam še enkrat poudari: "Naj

²⁰⁴ Jacques Derrida: "Dobra volja do moči (I)", *Phainomena* 27-28, Nova Revija, Ljubljana 1999, str. 124; poudarki (v *kurzivi*) so – kot že (zgoraj) omenjano – delo pisca dipl. dela, tako tudi v nadaljnjih citatih.

²⁰⁵ Prav tam.

²⁰⁶ Prav tam.

²⁰⁷ Prav tam, str. 125.

²⁰⁸ Prav tam.

izhajamo iz razumetja ali pa iz napačnega razumevanja /nesporazuma/ (Schleiermacher), vedno se moramo vprašati, ali ni *pogoj razumevanja* – daleč od tega, da bi bil kontinuirano razvijajoči se odnos (...) – prej prav *prelom* tega *odnosa*, v določeni meri prav *prelom kot odnos, ukinitve tega posredovanja?*²⁰⁹

Sledil je Gadamerjev odgovor ("*In vendarle moč dobre volje*"²¹⁰). Najprej le-ta pove, da ima težave z razumevanjem Derridajevih vprašanj, da pa si to težavo zadaja, "kot to počne vsakdo, ki želi razumeti nekoga drugega, oziroma ki bi rad, da bi ga drugi razumel."²¹¹ Zato pa takšne *dobrovoljnosti* Gadamer nikakor ne povezuje z dobo *metafizike* in (tako) tudi ne s Kantovim pojmom dobre volje, pač pa s *Platonovim* pojmom "*eumeneis elenchoi*", s čimer želi "povedati naslednje: *ne stremimo k temu, da bi obdržali svoj prav in bi zato hoteli izslediti šibkost drugega; nasprotno, drugega skušamo narediti tako močnega, kolikor je le mogoče, tako da njegova izjava zadobi neko ujasnjujočnost*. Tako zadržanje se mi zdi bistveno za sleherno razumevanje. (...) *Kdor odpre usta bi rad bil razumljen. Sicer ne bi ne govoril in ne pisal.*"²¹² In tako očitno tudi Derrida. (Prav tako pa – kakor lahko v smislu ozira na celotno pričujočo študijo pripomniš – tudi *Laibach* s svojimi stvaritvam in njih spremljajočimi izjavami; kakor vsi drugi umetniki,...!) Toda za Gadamerja to po svojem bistvu nima (kot že rečeno) ničesar opraviti z metafiziko (Kantove) dobre volje, marveč z *razliko* med *dialektiko* in *sofistiko*. Prav glede *psihoanalize* je v Gadamerjevem stališču bistvena predvsem kritika njenega (lahko bi rekel -) "sofizma", ker da gre po njegovem njeno interpretiranje v povsem drugo smer od tiste, h kateri si sam prizadeva, saj "noče razumevati tistega, kar bi kdo rad povedal, temveč tisto, kar ta noče povedati, oz. česar si noče priznati."²¹³ Tu tudi Gadamer vidi *prelom* (fr. *rupture*). Vendar pa se nikakor ne strinja z Derridajevo tezo, ki pove "da mora biti ta prelom *vedno izpeljan*, saj [da] razumevanja drugega brez preloma ni. Pojem *resnice*, ki ga implicira *harmonično sporazumevanje*," pravi Gadamer, "in ki definira tisto, kar je v povedanem 'resnično', je zanj [za Derridaja] *naivnost*, ki si je po *Nietzscheju* ne moremo več dopustiti [z ozirom na njegovo poudarjanje *interpretacijskega perspektivizma*]. Prav to je razlog, da se Derridaju zdi še posebno problematično moje govorjenje o življenjskem sovisju in fundamentalnem mestu *živega dialoga*. V teh oblikah *izmenjave besed, vprašanja in odgovora*, se lahko res vzpostavi *sporazumnost /Einverständnis/ (homologia)*. To je pot, ki jo je Platon nenehno poudarjal, pot, po kateri *lahko odpravimo navidezna soglasja, nespornost, napačne razlage*, ki se držijo besed kot takih."²¹⁴

Po Gadamerju je za *slehernega udeleženca pogovora*, kot tudi na sploh pri opisovanju *govornice* in njenem možnem pisnem fiksiraju, značilna izvedba *predpostavke* procesa *oblikujočega in preoblikujočega se sporazumevanja*. Za Derridaja pa je to (le) padec nazaj v metafiziko. Zato tudi ne bo razočaran, ker se z Gadamerjem ne moreta sporazumeti, le potrdil bo svoj prav glede metafizike. Toda prav "zato, ker skupaj z Nietzschejem glede sebe samih nimata prav: *pišeta in govorita zato, da bi bila razum-*

²⁰⁹ Prav tam.

²¹⁰ Za Gadamerjev odgovor Derridaju je za slovensko izdajo le-tega v glasilu Fenomenološkega društva in Ljubljani *Phainomena*, šte. 27-28, leta 1999, Dean Komel kot urednik izbral naslov *In vendarle moč dobre volje* kot opozicijo Derridajevemu naslovu svojega "u-govora" Gadamerjevemu predavanju oz. "govoru", ki se je (zgoraj omenjeno) glasil *Dobra volja do moči*.

²¹¹ Hans-Georg Gadamer: "In vendarle moč dobre volje" (naslov izbral Dean Komel), *Phainomena* 27-28, Nova Revija, Ljubljana 1999, str. 127.

²¹² Prav tam, str. 127-128.

²¹³ Prav tam, str. 128.

²¹⁴ Prav tam, str. 128.

ljena,²¹⁵ meni Gadamer, ki se seveda zaveda, da ljudi v sestoj družbe medsebojno povezujoča *solidarnost* nikakor ne "zadostuje za to, da bi se med seboj *razumeli glede vseh reči* in da bi bili gleda vsega sporazumni. Za to bi bil med človekoma potreben *nikoli končani dialog*!", pa tudi za človeka samega, za *notranji dialog duše s samo seboj* [kot mišljenje imenuje Platon, kar Gadamer v svojih besedilih večkrat omenja], velja enako."²¹⁶ Vendar tako za *pogovor* (med dvema... človekoma ali enega "s samim seboj") kot tudi za *branje besedila* (teksta; prav tako pa – lahko pripomniš – tudi širše: kot *dojemanje drugih človeških (umetniških) stvaritev*...) – s tem pa se Derrida ne strinja, saj naj bi bila (predvsem pisana -) beseda *vedno že prelom*,²¹⁷ še sploh pa kot *jezikovna umetnina* – po Gadamerju velja, da "*izkušnja meje*!", ki jo v življenju prestajamo *ob drugem*, ni edina izkušnja, *predpostavlja namreč tudi tisto skupno*!", kar nas sicer nosi, in to *dopušča izkušati*.²¹⁸

Gadamer tako na koncu še pojasni, da je v svojem besedilu skušal "pokazati, da nas [n.pr.] *literarni tekst, jezikovna umetnina* [in tudi *druge, sploh glasba!* – lahko dodaš], ne zadene le kot *udar* [glede katerega kot dejstva sicer Gadamer s Hedegggrom pritrjuje Derridaju], temveč ga *tudi po-svojimo* – s *soglasjem*, ki je *začetek dolgotrajnega*, kdaj pa kdaj *ponavljajočega* se poskusa *razumevanja*. Sleherno *branje*, ki skuša razumevati, je le *korak* na poti, ki *nikoli* ne pripelje *do konca*. Kdor to pot hodi, ve, da svojemu tekstu ne bo 'prišel do konca'. *Sprejme njegov udar*. Če se ga je *pesniški tekst* tako dotaknil, da na koncu 'pride vanj' in se on v njem prepozna, to ne predpostavlja [dokončnega] *soglasja* in samopotrjevanja. *Predamo se zato, da bi se našli*. Mislim, da sploh nisem tako daleč proč od Derridaja, če poudarim, da *nikoli ne vemo vnaprej, kot kaj se bomo našli*.²¹⁹

Na tem – za to priliko pojasnitve *problema "temeljne ne-komunikativnosti"* – izbranim primeru tako opaziš, da imata oba misleca, Gadamer in Derrida, – vsak po svoje – nekako *prav*, čeprav se navidez zelo *razhajata* v skoraj nepomirljivem nasprotju svojih "stališč" glede temeljnih osnov vsakršnega *človeškega razumevanja* (besedil, umetnin...) in predvsem *medčloveškega sporazumevanja* (v pogovoru). Derrida sicer res zelo radikalno postavi v *osredje* pogovora (živega, pa tudi v branju besedila,...; torej na splošno *raz-govora*) t.i. *prelom*, a povsem upravičeno, saj izhaja njegovo dojetje iz Nietzschejeve "neizprosne" *kritike metafizike: Posrednika* med posamezniki (in tako tudi med različnimi skupinami kot posameznimi entitetami) *ni!* Med njimi so *nepremostljive meje*. Pomeni to, da med sodelujočimi v razgovoru *ni* nobene *skupne "iskre"*? Je vsaka *do-govornost* med *so-govorniki* zgolj na *ničemer* temelječa *navideznost*, ki se jo samo preveč *samoumevno jemlje-za-resnično*? Ali pa bi bilo moč v *raz-govornem osredju "pod"* prelomom ("*mankom!*") kot "*temeljem*" *nepremostljivih meja* pripoznati vendarle "*nekaj skupnega*? Morda pa je to prav tisti "*nič*" (kot *sam prelom*) *posredovanja* med posamezniki, ki nendarle *ni "nični" nič*, marveč (po Heideggro -) (*pra*)bit *sama* (kot *nič bivajočega* – v *ontološki diferenci!*), ki *se da-je* *so-govorcem* v *raz-govoru* kot *sama govornica* in *govorjeno samo*; *posrednik, ki ga ni, a vendarle* (ravno v *tem!*) *posreduje* – "*najprej*" prav sebe kot *nebivajoče "osredje"* vsega *bivajočega*... Je "to" tisto, kar zahteva *soglasje, so-zaslišanje*, o katerem govori Gadamer, tisto, kar *nago-*

²¹⁵ Prav tam, str. 129.

²¹⁶ Prav tam.

²¹⁷ Glej: Jacques Derrida: "Izbrani spisi", Krt, Ljubljana 1994, str. 3-27 (*Razlika*) in str. 99-130 (*Dopolnilo kopule*), in "O gramatologiji", Analecta, Ljubljana 1998, str. 40-94 (2. pogl.: *Lingvistika in gramatologija!*)

²¹⁸ Hans-Georg Gadamer: "In vendarle moč dobre volje", op. cit., str. 130.

²¹⁹ Prav tam.

varja vsakega posameznika in vse skupaj v raz-govorno občevanje..., tudi Nietzscheja in Derridaja,...? Je vendarle moč videti dobrovoljnost kot (imoralistično!) omiko tega občevanja, ne da bi bila le-ta zapadla dobi metafizike? Je dobra volja do moči v svoji dobroti lahko tako omikana, ali pa je njena voljnost še bolj metafizična (prevratno dovršujoča oblast biti-bivajočega)? Lahko torej iskra med govornici vendarle "preskoči", da "vzplamti skupni ogenj (pra)biti" v "luč" njenega raz-govornega raz-kritja, ali pa nas zagrinja le "hladen požar" njene pozabe...?

2.2. Iskrenost (Posameznikova od-govornost nagovoru...)

V ozadju Derridajevega "stališča" glede problematike razgovornega sporazumevanja je mišljenje Friedricha Nietzscheja. Zanj je značilna radikalna kritika (evropske) metafizike in njene morale. K tej spadajo tako (teološke) dogme religioznih (predvsem krščanskih) sistemov vrednot kakor tudi njihovo novoveško (moderno-filozofsko) "transformiranje" z racionalnim moraliziranjem. Oboje je osnovano na (metafizični) umno-spoznavi (pravilnosti) "resničnosti" bivajočega v celoti. Vendar je umna resnica sama v svojem temelju zgolj vera kot "imeti-nekaj-za-resnično". Le-ta pa v svojem bistvu temelji na volji do moči. Volja do moči ni po sebi nič racionalnega, religiozno-dogmatskega, ali (zgolj) umno-spoznavnega, temveč je sam ustroj biti vsakega živega bivajočega, ki le-tega zajame v polnosti njegovih občutij, strasti, misli,... in (tako) delovanj. Ta "volja" naj izvorno ne bi bila metafizična volja, ki je po svojem bistvu umna volja, za katero je značilno, da se podreja obćim zakonom Uma, torej njegovim od čutnosti raz-ločenim resničnostnim vrednotam, ki jih postavlja (za tako umno žival) kot pravila človekovemu (tako moralnemu!) delovanju... Le-to se zgodi šele z dovršenim prevratom v mišljenju po času sofistične krize grškega "razsvetljenstva" z nastopom Sokratove, predvsem pa Platonove in Aristotelove filozofije, se zastalo ohranja skozi ves srednji vek, dokler v novem veku z razvojem znanosti ne pridobi nov zagon svojega udejanjanja..., in je znano pod imenom "zgodovina metafizike". Nietzschejeva težnja je preseči ta razkol uma in čutnosti s pristankom na čutnost kot tisto temeljno, čemur um (ki tako ni več Um!) služi in ne obratno, kar je sicer značilno za metafiziko in njeno moralo od Platona naprej.

Prav v ("temni", "nočni"... -) čutnosti, ob-čutju je najprej pri-zadet vsak posameznik pred kakršnimkoli pravili ("svetlega", "dnevnega"... -) uma. V bran tako pri-zadete posameznika, njegove svobode, se postavi Nietzsche s svojim mišljenjem. Zato v obći (umni) morali, ki za delovanje vsakogar predpostavlja enaka pravila oz. zapovedi in prepovedi vidi izroditev pristne volje do moči, ki tako poobčena v Um zaslužnjuje posameznike pod skupnim jarmom njene javne (umne) oblasti, tlači njihove iz občutij izhajajoče samovoljne težnje in zahteva brez-pogojno podreditev njenemu (moralnemu – "za vse enako!") Zakonu (le-tega najbolje ilustrira Kantov "kategorični imperativ"). Za Nietzscheja je vse to le znamenje slabitve volje do moči (kot prave življenske iskre) v smeri pristno življenje zanikajočega umovanja evropskega človeka, t.i. nihilizma, ki je simptom njegove dekadence. Da je vse to zabloda, ki temelji v ("onstranski") ničevosti, Nietzsche šokantno izrazi s pojmom "smrti Boga". Bog metafizike, obći Um, je mrtev. V bistvu je mrtvost sama njegov "bitni" način že od vsega začetka (- to kasneje omenja tudi Lacan). Oživitvev, obuditev Boga (Dioniza!) je možna samo s premaganjem metafizike, s "prevrednotenjem vrednot".²²⁰

²²⁰ Friedrich Nietzsche: "Volja do moči" (Poskus prevrednotenja vseh vrednot), SM, Ljubljana 1991.

"Oh Mensch! Gib Acht!
 Was spricht die tiefe Mitternacht?
 'Ich schlief, ich schlief -
 Aus tiefem Traum bin ich erwacht: -
 Die Welt ist tief,
 Und tiefer als der Tag gedacht. (...)"

(F. Nietzsche)

Takšni Nietzschejevi kritiki metafizike pritrjuje tudi *Martin Heidegger* s svojim *mišljenjem biti*, kar je razvidno že v njegovem delu "*Bit in čas*".²²¹ V tej *eksistencialni analitiki tubiti* (kot bistva človeka) kot pripravljalni za *fundamentalno ontologijo biti* (z vprašanjem po *smislu biti*), s katero Heidegger potem stopa po poti premišljanja in kritike zgodovine metafizike, je v osredju prav problem človekove *samolastnosti* oziroma *ne-samolastnosti*. Tako kot že prej Nietzsche tudi Heidegger poudari "ne-umnosten" (oz. *pred-umen*) "temelj" človekove *eksistence* (tj. *pre-bivanja-v-svetu...*). *Vrženost, počutje* (s "*tesnobo*" pred lastno *smrtjo*), *razumevanje* (z *razlago*) in *govor* (z *jezikom*) so enakoizovorni človekovi *eksistenciali, načini biti tubiti*, katere ustroj je *bit-v-svetu*. Tu-bit se, (*usodno!* -) "*vržena*" v svet ("*tu*") *vselej že nekako razume v svoji biti* (in se tako *zasnavlja* v svojih možnostih oz. si jo v njih *zasnavlja bit sama*, kot kasneje – po "*obratu*" – pripoznava Heidegger), kakor *se počuti* in tako dejansko *izreka... Tubiti gre* tako za *njeno bit samo*, za to torej, *kakor ji je* (v *počutju raz-umevajoče* prepoznano: *usojeno*) *biti*. Njeno *iz-rekanje* lahko imenuješ *iskrenost*. Ta *skrb* za lastno bit (kot *biti-si-vselej-že-vnaprej-v-svetu-pri-znotrajsvetnem-srečljivem...-in-tako-pri-sebi*) in tako za svojo *pristnost, samolastnost, je fundamentalna struktura biti tubiti*.

Vendar pa se v vsem skriva še bistvena *težava*, ki zadeva prav *medčloveško razgovornost*. Ker je ustroj biti tu-bit bit-v-svetu, v *svetu* pa *tubit srečuje* tudi *drugo bivajoče*, tako *netubitnost (priročno, navzoče...)* kot *so-tubiti v so-biti*, ki je sokonstitutivna za bit tubiti, *se lahko – in večinoma najprej prav se – z-godi*, da *tubit zapade brezosebne* "*se*" *javnosti* (kot "*se čuti, misli, govori...*"), v čemer je lahko prepoznati prav *bistvo obče umne morale*. Tako v svoji *povprečni vsakdanjosti* *tubit z-greši* svojo *samolastnost (pristnost)*, "*beži*" *od same sebe...*, saj *se razume* v svoji biti prav iz tega povprečnega "*se*" *javnosti in ne iz svoje samolastnosti*. In šele *odlikovano počutje tubiti*, namreč *počutje tesnobe* (oz. kot raje rečeš: osnovne eksistencialne "*stiske*" ali *bitne zbranosti*) – zaradi *svoje biti*, ki je kot bit-v-svetu vedno tudi *bit-k-smrti*, *se pravi* v svoji časnosti *končna*, zavoljo *lastne smrti* torej kot *poslednje možnosti* sebe kot *tu-bit* –, lahko *rešuje* *tubit iz izgube oz. pozabe* svoje *samolastnosti k zmožnosti za odloč(e)nost* zanj, h kateri je *tubit tako privedena*. To *počutje* namreč v radikalnem smislu ("*vsakdo sam umre!*") poziva človeka k *o-vedenju* svoje *pristine samosti in smrtnosti*, zato pa tudi k pripoznanju svoje *enkratne "vrednosti"*, izjemnostne odlike, ki jo prav *brezosebni (obče-moralni) "se" javnosti zanemarja*.

Toda: ali sta si Nietzschejeva kritika *obče morale* v bran posameznikove *volje do moči* in Heideggrova kritika zapadanja tubiti *brezosebne "se"* v bran njene *odloč(e)nosti za samolastnost* res tako blizu? Se v tem nakazuje *bližina* obeh mislecev na poti k človekovi pristni *od-governosti* *nagovoru* istine (pra)biti? Kot kaže, da. A vendar obstaja neka bistvena razlika: Heideggrovo poudarjanje *tesnobne stiske smrtnika* in Nietzschejevo pretiravanje v *metafizično zablodo* volje do moči.

Nietzsche je bil sicer s svojo *samotnostjo*, ki jo je tudi pesniško izražal ("*Tako je*

²²¹ Martin Heidegger: "*Bit in čas*", SM, Ljubljana 1997.

govoril Zaratustra", "Dionizovi ditirambi",...), dokaj blizu ovedenju človeka kot pristinega smrtnika. Morda je že bil v njem, a tega ni, ali pač zelo skrivnostno nakazujoč (kot to prepozna Ivan Urbančič²²²), izražal. Vsekakor je dosti več – oz. "jasneje" (a prav v tem tudi zavajajoče) – napisal o možnosti človeške ("svobodne") preroditve v "nad-človeško" oblastno bitje sveta.

Vsak človek je v volji do moči željan biti močan in v primerjavi z drugimi močnejši, hoče še več moči, zato se bori z drugimi za prevlado. Njegov cilj je oblast čez vse in vsakogar. Nietzsche vidi v takšni "moči" zdravje, v volji po oblastni prevladi nad drugimi pa povsem naravno težnjo, ki da je lastna vsemu živemu. Ta tako "tiči" v vsakem posamezniku in se hoče izraziti. Za to pa potrebuje vsakdo druge kot svoje tekmece in žrtve napredovanja svoje moči kot oblasti nad njimi. Družbeno organiziranje služi zgolj temu. Je pripomoček (instrument) za izraz "moči" in njenega vse in vsakogar oblastno-obvladujočega načina napredovanja, ki bistveno okupira "močnega" posameznika, ki si tako daje pred drugimi pravico za lastno razpolaganje z vsakim in gospodovanje nad vsem. Za ustvarjanje svojega sveta lahko uniči in nasilno problikuje vse drugo. V tem je njegova brezpogojna svoboda.

Zelo očitno je to skrajnost, v katero je zablodil Nietzsche, ali pa jo je izrazil v nalaščni ironiji kot izziv bralcu (na kar opozarja Urbančič, tudi ko omenja njegovo "janusovsko dvojnost"²²³). V kritiko te zablode – ob siceršnjem visokem cenjenju Nietzscheja oz. njegovega mišljenja – se spusti Heidegger v letih po neuspelem poizkusu svojega tesnejšega povezovanja z nacionalsocialističnim gibanjem v Nemčiji (v 30. letih 20. stoletja),²²⁴ torej v obdobju, ko je skupaj z večino Nemcev (in pripadnikov drugih narodov) tudi sam za nekaj časa nasedel fašistični zablodi (voditeljskega principa,...), ki je bila v bistvenem Nietzschejevi dokaj blizu. Seveda Nietzscheja ni mogoče zvajati na zgolj ta pol dvopovednosti njegovih besedil, a kar se tiče te zablode (oz. ironije) je vendar bistveno to, da je v njej (kot tudi v Marxovem komunizmu) prepoznavna prevratna metafizika, ki pomeni na trajajočem koncu (dovršitvi) filozofije z vzponom vse-zajemajoče (totalne!) prakse znanosti (tehnike in kibernetike) dosledno izpeljavo ("ozemljitev") dovršene metafizike (sicer najbolj prepoznavne v Heglovi filozofiji). Volja do moči je kot volja po oblasti (- po Urbančiču) princip vladanja v nasilno oblast sprevržene izvorne milostno vladajoče moči, torej kot bit-bivajočega v svoji (umni) resnici, kot po-stavje, s katerim je (v ne-god) zastrto do-godje, (pra)bit sama v svojem raz-krivanju-v-razkritost. Kot absolutna subjektiviteta (- po Heglu) s "svobodno" od-ločitvijo za identifikacijo z njo okupira vsakega posameznika, ki se zaplete v spletko njene (umne) zvižaje, in tako postane žrtev njenih (moralnih in amoralnih) principov.

Četudi je Nietzsche zaobrnil platonistično shemo tiranije uma nad čutnostjo v navidezno vladavino čutnosti (poželenj, strasti,...) umu (zavesti, preračunavanju,...) je ohranil bistveno: sam (umni) princip (totalitarne) oblasti! Ta princip uveljavlja brez-obzirnost do vsega in vsakega tej oblasti "neodgovarajočega" drugega in drugačnega in v takšni nemarnosti "mori" pristno samolastnost vsakega posameznika, tudi tistega, ki misli, da je v oblastni premoči nad drugimi. Vsakogar zvaja zgolj na njemu (po umnih zakonih) predpisano vlogo in vsi s(m)o tako le na razpolago oblasti. Tudi razpolagalci (tisti subjekti "na oblasti") so razpoložljivi svojemu izzivu izzivanja razpoložljivosti vsega (oz. vsakega) drugega kot razpoložljivega (objekta/-ov) za razpolaganje z njim(i) – kot temeljnemu metodičnemu principu upravljanja s strani poznanstvenjene pameti

²²² Ivan Urbančič: "Zaratustrovo izročilo I", op. cit., in "Zaratustrovo izročilo II", op. cit.

²²³ Ivan Urbančič: "Moč in oblast", op. cit.

²²⁴ Glej: "Primer Heidegger" (zbornik), Krtina, Ljubljana 1999!

sodobnega (evropskega in svetovno evropeiziranega) človeka. Pristna občutnost (čutnost kot čuječnost, občutje, počutje in sočutje) je tako še enkrat opeharjena za svoj iskreni izraz v zgolj "nemi krik": tudi (in sploh! – še bolj zvijsko prikrito -) v množici vseмогоčega "znanstvenega" govoričenja. (Umetnost, n.pr. Laibachova (z NSK), pa to lahko posebej izpostavi!) Prevratna metafizika je v bistvenem še vedno – le "na glavo postavljena" – metafizika in ne njeno premaganje (oz. "preboletje"). Njena nevarnost (tako total(itarna)nega -) o-brezbistvenja človeka se s takšno "nad-človeškostjo" še stopnjuje. Toda hkrati se vendar nakazuje možnost izhoda iz te "stiske". –

(Pra)bit daje človeku (tubiti) sama – nagovarjajoč ga – priložnosti da "se prebudi" v svojo od-govornost, pristno samosvojost. Pri tem igra bistveno vlogo njena časna moč. Čas raz-prostira odprto krajino (horizont) (pra)biti. Za vso zgodovino metafizike je značilna pozaba biti kot biti, se pravi (pra)biti kot čas-o-biti (dogodja), saj v njej ni spraševanja po smislu biti, katerega horizont je prav čas, vendar ravno ne (metafizično samoumevni -) tekoči sedaj (ki je vseskozi "motil" težnjo po idealizirani ob-stoječi večnosti, v bistvu pa je bilo njegovo razumevanje prirojeno prav po njej kot stalni prisotnosti kot nemišljenem smislu biti-bivajočega), ki se je tudi pri Nietzscheju ohranil v smislu večnega vračanja enakega (s čimer je bil obstoj vpotegnjen v časovni potek, "ukriviljen v večni krog"), temveč kot troedini časni horizont, ki v zbiru trenutka od-ločitve združuje vse tri iz-stave (ekstaze) časa: nekdanjost, sedanjost in prihodnost. Njegova moč "se kaže" kot dogodevalni "potek" bitne usojenosti bivajočega, posebej prav tubiti, človeka (kot njegova zgodovina): dogodki takšnega dogajanja (dogodevanja) so usodno od-ločilni (v trenutku odločitve se zberejo vse tri ekstaze časa) in kažejo svojo moč (čas-ja; oz. s časom raz-krivajočega usodnega "udara" (pra)biti kot čas-o-biti, dogodja) v pri-zadetosti tu-biti, s katero (pra)bit v počutno (čustveno) (v)raz-položenje bistveno o-svaja človeka in ga tako sprošča v njegovo samolastnost kot takšno sam-o-svojost. V času ne-varnosti pozabe (pra)biti je ta "udar" posebej izjemnost ("un-heimlich"!)). Pride nepričakovano ("sam od sebe" – (pra)bit sama...), ko nas od vsega – od oblasti biti-bivajočega (postavja) zahtevanega – ubadanja z mnogoterim (tako postavljenim) bivajočim tako utrujene preplavi globoki dolgčas, v katerem se tubiti odreka bivajoče... O tem takole pravi Dean Komel (- po Heideggru): "Bivajoče se v celoti tubiti odreka tako, da se tubiti odteguje (entzieht). Tubit je pri tem sama potegnjena v ta odteg, namreč s tem, da jo horizont časa v celoti priklene nase. V razpoložljivi globokega dolgčasa horizont časa po-vsem oklene (bannt) tubit tako, da je ta vsepovsod in vendar ne more biti nikjer pri ničemer. (...) Oklenjajoči čas omogoča odrekanje bivajočega v celoti, kar tubiti odvzame možnost delovanja sredi bivajočega. Toda kot to odrekajoče hkrati daje na znanje možnosti kot take in s tem omogoča, da se tubit prav tedaj, ko je oropana sleherne možnosti delovanja, ko se (z)najde samo v svojem oklenu, bistveno oklene svoje zmožnosti biti kot take. Oklenjajoči čas omogoča izostritev tubiti v mogočnosti njenih možnosti; kot ta omogočujoča ost (Spitze) sprosti tubit za izbor njenih možnosti. Sama v svojem oklenu se tubit osvobodí, t.j. odklene za razklenjenost svojega 'tu'. Ta odklenjenost za razklenjenost, osvobojenost za svobodo, je bistveno trenutna. Napoči v trenu. Trenutek ni nič drugega kot ost (Spitze) oklenja-jočega časa, ki sili[!] tubit k odločitvi (odklenjenju), in na kateri ta oklen časa sam počí. S tem pokom znova napoči možnost delovanja, ki je bila tubiti odrečena v odrekanju bivajočega v celoti."²²⁵

V tem pri-moranju posameznega človeka k (od-loč(e)ni) zmožnosti svoje odprto-sti (tu-bitne razklenjenosti) za raz-krivanje (pra)biti same, v njenem lastnem (- tako Heidegger po obratu;...) zasnavljanju človeka – nagovarjajoča ga v njegovem bistvu

²²⁵ Dean Komel: "Razprtost prebivanja", Nova revija; Ljubljana 1996, str. 149-150.

(kot tubiti) – v njegovih *možnostih*, ki jih je le ta tako zmožen (- močan v svoji *mo-goč(n)osti*) *od-govorno udejanjati*, je torej *edina možna osvoboditev* izpod jarma oblasti biti-bivajočega kot *sprostitev* za usodno dogajanje...

Te *od-governosti nagovoru*... pa vendar *posameznik ne izpolnjuje čisto sam*. Natančneje: k posameznikovi *iskrivo-iskreni* izpolnitvi *od-governosti nagovoru* (pra)biti bistveno spada obziren odnos do *drugih*. Za *bit* vsake *tubiti* kot *bit-v-svetu* je *ekzistencialno konstitutivna so-bit*, kar pomeni, da je vsaka *tubit vedno že "v" biti-z-drugimi*. *Samolasten sobitosten način biti tubiti je v svoji skrbi za lastno bit vedno že tudi* (prav v tej skrbi sami!) *skrb za bit v so-svetu sobitostno srečljivih so-tubiti* (*idr.*). *Obzirnost in uvidevnost do drugih* je pristna odlika te *skrbi-za...*, ki pa lahko (in večinoma najprej – v povprečni vsakdanjosti – prav res) *zapade* v načine *umanjkanja* *samolastnosti* *posamezne tubiti* oz. njene *skrbi-za-lastno-bit* in tako (v njej!) tudi pristne *skrbi-za-druge*, vse do *ravnodušnosti* in *brezobzirnosti*. K temu bistveno pripomore ("bitno" to zahteva!) prav *oblast brezosebnega "se"* (*obče umne morale*), četudi je (lahko rečeš -) uveljavljena z *zvičajno spletko* navidezne "*osvoboditve*" *posameznika* (kot "*subjekta*") z voljo do moči kot *voljo po oblasti*, v katero se le-ta *zplete* s *pretrganjem "preperelih"* (pozabljenih) *pristnih* (iz *ljubezni* (pra)biti same!) *družbenih vezi* in jih "*po svoje*" (v bistvu pa prav po principu *same oblasti* nad drugimi!) "*na novo*" *spleta*. Tako je lahko prepozna(v)na ta *Nietzschejeva zabloda*. A *po drugi strani* tudi Nietzsche pro-slavlja *obnovo pristnega družbenega (velikega – v dobrem in slabem) so-čutja* (torej *so-zaslišanja* in *so-glasja...*), ko miselno napotuje bralca k *dionizičnemu prazniku življenja*. – V tem ima posebno *moč bitno-bistvenega* vpliva na *vzbuditev* (kot *nagovor...*) *čustvenih razpoloženj* prav *glasbena umetnost*. Res pa je lahko tudi (le) izraz *subtilne* (za *oblast* tako "*priročne*") *manipulacije* z *izzivanjem razpoložljivosti...* (*Laibach* očitno oz. *zaslišno izraža oboje!*), česar se je verjetno Nietzsche tudi kar dobro zavedal (sploh v kritiki *wagnerjancev*²²⁶ – po tem, ko je najprej *Wagnerju* tudi še sam zaupal,²²⁷ kasneje pa z njim prekinil prijateljstvo zaradi lastnega lastnega odmika od njegovega *shopenhauerjanskega pesimizma* v svoj "*herojski nihilizem*").

Biti torej *samolasten, pristno samosvoj*, in tako *iskren, od-govoren nagovoru*... – to je *odlika posameznega človeka*, ki pa se (kot rečeno) *izpolnjuje* le v *v-svetnem sobivanju* z *drugimi*, katerim gre *prav tako* za *njihovo* *samolastnost, pristnost, iskrenost, od-governost nagovoru...* *Bit-z-drugimi raz-kriva sobitosten svet tubiti* kot *skupno prebivališče* (izv. gr. *ethos*) ljudi v (*skrivnostno-jasni* -) *raz-kritosti* (pra)biti, kot "*hišo biti*", kar je tudi drugo *Heideggrovo* ime za *govorico* (izv. gr. *logos*).

2.3. "Iskrivost iskrenih" (Raz-govorna izpolnitev od-governosti nagovoru...)

Človek je izvorno *doma* v *govorici*, v svetu *občuteno-pomensko smiselnega razkrivanja* (pra)biti, v kateri se *da-je* ljudem v *srži* njihovega *raz-governega občevanja* (pra)bit *sama*. Vsakogar *bistveno pri-zadeva* in *o-svaja, zasnavljajoča* ga v njegovih lastnih možnostih, ki jih je tako *sam-o-svoj* v *ljubečem boju* z *drugimi* zmožen *samolastno* (izborno-odloč(e)no) *udejanjati, skrben* tako za *lastno od-governost njenemu nagovoru*, kakor (prav v tem!) *tudi za od-governost drugih*.

Heidegger pravi,²²⁸ da je *govorica sama "bit, ki jo lahko razumemo"*, in da sama "*govorica govori*". (Pra)bit *sama* kot *do-godje* je "*na poti do govornice*". *Govorica* tako sama v sebi "*nosi*" (pra)bit, ki se (- kar ni več brezosebni "*se*" *javnosti...*, marveč se

²²⁶ Glej: Friedrich Nietzsche: "Primer Wagner", SM, Ljubljana 1989!

²²⁷ Glej: Friedrich Nietzsche: "Rojstvo tragedije iz duha glasbe", Karantanija, Ljubljana 1995.

²²⁸ Martin Heidegger: "Na poti do govornice", SM, Ljubljana 1995; več mestih uporabi te izraze.

(pra)biti, ki vse-skozi pri-zadeva posameznika, ne da bi ga zvajala na občo vlogo, marveč ga potrjuje v njegovi vsakokrat edinstveno-enkratni samolastnosti!) kot govorica iz-poveduje (godi). Je torej njeno raz-krivanje, v katerega se (pra)bit sama umešča kot skrivnost, ki ni nikoli povsem razkrita! To je čar iz-kaza čudovitosti njenega preobilja. Človeku je (usojeno od (pra)biti same, do-godeno) prislulniti (v) tej govorici. Tako poslušen njenemu tihemu (skrivnostno raz-krivajočemu se, pri-zadevajoč ga za-čutenemu in tako razumljenemu) nagovoru je v svoji z-govornosti od-govoren, oznanjajoč njeno naznanilo (izv. gr. *hermeneuein*). – Izvornosti takšne izkušnje je najbližje pesniški jezik. Samo moč nagovora pa (umetniško) najbolje izraža glasba.

Gadamer prepozna²²⁹ izpolnjenost posameznikove od-govornosti v govorici prav v medčloveškem raz-govoru (gr. *dia-logos*), tako v živem pogovoru kot v branju besedil (tekstov),... Zanj je razgovor proces sporazumevanja s težnjo po sporazumetju. Pri tem mu ni bistveno razumevanje drugega v smislu poznavanja njegovega duševnega doživljanja (kot "vživljanje" vanj, kar je bilo še romantično prizadevanje Schleiermacherja na podlagi "obče človeške narave" in Diltheya v njegovem prizadevanju za historično-psihološko utemeljevanje hermenevtike kot metode duhoslovnih znanosti, pa tudi prizadevanje psihoanalize lahko delno prepoznaš v tem), marveč razumevanje tistega, kar drugi govori. Takšno razumevanje pa zato predpostavlja dvojje: posameznikovo (eksistencialno) pred-razumevanje (vedno je že v nekem razumevanju tistega, kar hoče – še bolj – razumeti) in njegovo odprtost za razumevanje novega (d drugega, (še) tujega...). Tako je odprt drugemu za možno "stapljanje obzorij" (horizontov) – svojega in drugega – oz. za takšno (v hermenevtičnem krogu) širjenje svojega obzorja razumevanja.

Predrazumevanje nosi predsodke, ki pa jih posameznik v raz-govorni odprtosti do drugega (v sami odprtosti za raz-krivanje zadev same govorice!) s hermenevtično zavestjo suspendira v njihovi veljavi, kar pomeni, da se jih ove kot takih. Takšna suspenzija predsodkov pa ima (kot tu – zgoraj – že večkrat poudarjeno –) bistveno strukturo vprašanja. Le-to je izraz medsebojne odprtosti so-govorcev v raz-govoru, prav posebej v živem pogovoru, čeprav je ravno tako vprašajoč tudi bralec besedila, na katerega le-to nagovorno (zgodovinsko-izročilno) učinkuje – mišljenjsko in občutno-čustvovanjsko. A enako lahko pripoznaš tudi za poslušalca glasbe in sploh opazovalca in dojemalca vsakovrstnih umetnin ali drugih (med)človeških stvaritev. Tako med so-govorniki prihaja do besede nekaj, kar izvorno ni le last enega ali drugega (njegovega duševnega življenja), temveč se prav v govorici izkazuje kot tisto skupno, obče (ki pa vsakogar pri-zadeva na njemu usodno-lasten način). Pogoj sporazumevanja je torej to obče, ki naj bi se v sporazumetju tudi izrazilo. In tudi se, toda nikoli dokončno. Po-polnost od-govorne izpolnitve tega nagovora je zato neskončen pogovor oz. raz-govor. Vsako trditev ali vprašanje, s čimer se "začne" nek pogovor, že (v njih) pred-haja vprašanje, na katero je omenjena trditev odgovor, ali trditev, ki sproži omenjeno vprašanje, in konec pogovora še vedno pušča nova vprašanja in odgovore. Prav v tem je moč pripoznati bogastvo občega, ne pa neko nepopolnost raz-govorcev. To bogastvo je moč preobilja skrivnosti v govorici raz-krivajoče se (pra)biti same.

Toda: ali Gadamer ne pretirava, ko v bran sporazumetja o občem v osnovo medčloveškega raz-govora postavlja t.i. "sensus communis"? Nekaj je skupna osnova ("polje") raz-govora (kot sam jezik, pa tudi skupna zadeva, o kateri se pogovarja, njen pomen...); prav tako – lahko pristaviš – umetnina, n.pr. glasbena, in njen "duh", stvaritve sploh, stvari, kot tudi Stvar(nost) sama), toda nekaj drugega je, če naj bi bil cilj izkaza

²²⁹ Glej: Hans-Georg Gadamer: "Istina i metoda", IP 'Veselin Maleša', Sarajevo 1978, in "Izbrani spisi", Nova revija, Ljubljana 1999!

občega poenotenje mnenj na raven skupne zavesti (oz. t.i. skupnega moralnega čuta). Kaj je resnica občega? Mar je to šele za vse enako veljavna razkritost skupne zadeve (kot a-simptomatska fantazma) ali pa vendar njena raz-kritost (simptomatskost), s katero se daje v razumevajočem počutju vsakega posameznika na njemu usojen način (torej ne zgolj na umno-enotnostni ravni!), ki je lahko raz-ličen od načinov, kakor se daje drugim. Z nejasnostjo takšnega razlikovanja zares lahko zapade Gadamerjevo mišljenje nazaj v metafiziko brezosebne "se"... V tem smislu vidi Gianni Vattimo Gadamerjevo mišljenje v možnosti "apologije obstoječega", ki – čeprav zavzemajoče se za omejitve dogmatskih zahtev znanosti-tehnike – iz kontinuiranosti etične tradicije govori "v prid družbene racionalnosti, ki ne čuti nobene potrebe po pretiranem distanciranju od zahodne metafizike [Gadamerjev platonizem?], ampak se nasprotno postavlja z njo v razmerje vsebinske kontinuitete."²³⁰ Kritiko pa še zaostri z vprašanjem, "čigava je (...) pravica, v imenu katere skupna zavest velja in se uveljavlja nad posamezniki."²³¹ Tudi Tine Hribar²³² okritizira Gadamerja, in sicer kot enega tistih Heideggrovih učencev starejše generacije, ki da pozablja na skrivnostnost raz-krivanja (pra)biti (kateri se Heidegger posebej poudarjeno posveča v svojem mišljenju po letu 1930). Morda pa so te kritike nekoliko pretirane, če se uvidi (hermenevtično) pripoznavajočo držo do skrivnostnosti raz-krivanja prav v izpoljenosti od-govornosti (v) govornici kot neskončnem razgovoru, skupno (hermenevtično!) zavest pa (le) kot nujen pogoj vseskoznega obnavljanja skupnega "polja" raz-govora in ne kot zadnjo resnico občega.

Kot Nietzsche (in z njim delno Derrida) po eni strani pretirava s skrajnim egoizmom posameznika v volji do moči (kot nenazadnje volji po oblasti...), brez česa zares skupnega ("Bog je mrtev"), in Gadamer pristaja na za-resnost skupnega (občega), pa po drugi strani Emmanuel Levinas pretirava v altruizmu v imenu občega (Boga kot Neskončnega).

V ugovor Heideggrovemu prvenstvu posameznikove skrbi za lastno bit Levinas pred njo postavi skrb za bit drugega, temeljno postavko altruistične etike. Zdi se kot da bi Levinasu skrb za lastno bit pomenila egoistično postavko. Toda v skrbi posameznega človeka (tubiti) za lastno bit je vedno sovključena tudi (kot to skrb eksistencialno-konstitutivno izpolnjujoča!) skrb za (bit) drugega, a pristno ne namesto njega, v kar skrajnostno (z zahtevo po žrtvovanju za drugega, ki da na svojem obrazu razkriva nebogljenost božje obličje) stremi Levinas, temveč kot dopuščanje njegove samolastnosti. Le v takšni zastopni dejavni ljubezni do drugega (kot z Dušana Pirjevca²³³ – po Dostojevskem – nadaljevanjem Heideggrove misli poudari Hribar²³⁴) se lahko izpolnjuje od-govornost do drugega v od-govornosti nagovoru (pra)biti v raz-govornem odnosu z drugim, kot takšna izpolnitev bitne vesti. Levinasova etika radikalnega altruizma namreč prinaša dve bistveni nevarnosti (tako Hribar): "Prva nevarnost je v tem, da pod njenim okriljem sebe projiciram na mesto drugega, tako da začnem od drugega terjati zase tisto, kar naj bi sicer jaz storil zanj; gledano v vzratnem ogledalu bi to pomenilo, da sem v resnici že od vsega začetka takšno etiko koncipiral zaradi lastne dobro-bit: da bi od drugega lahko izterjal več, kakor pa sem mu dal, oz. sem mu pripravljen dati. – Druga nevarnost pa je v tem, da svojo odgovornost za drugega oz. mojo odgovornost za

²³⁰ Gianni Vattimo: "Konec moderne", Labirint, Ljubljana 1997, str. 123.

²³¹ Prav tam.

²³² Glej: Tine Hribar: "Fenomenologija II", SM, Ljubljana 1995; predvsem o fil. Heideggra po obratu, Lacana in Levinasa ter Derridaja!

²³³ Dušan Pirjavec: "Bratje Karamazovi in vprašanje o bogu", spremna beseda k slov. izdaji romana Fjodora M. Dostojevskega: "Bratje Karamazovi", CZ, Ljubljana 1976.

²³⁴ Tine Hribar: "Fenomenologija II", op. cit.

tvojo odgovornost, o kateri nazadnje govori Levinas, vzamem *tako zares*, da mu v *imenu Dobrega* začnem narekovati, kaj je dobro in kaj ni dobro zanj, se pravi v kakšni smeri naj se predrugači, da bo *ustrezal ideji Neskončnega*; to bi v vzvratnem ogledalu pomenilo, da se je *dejavna ljubezen do drugega* na ravni neposrednega razmerja *spremenila v nasilje nad drugim in drugačnim*. – Edini način, da se tema nevarnostima izognemo, je, da za *izhodišče etike* sprejmemo ali vzamemo Heideggrovo sporočilo: *pustiti biti; le če drugemu pustimo biti to, kar je, če mu dopuščamo njegovo drugost in drugačnost, če ga ne poskušamo predrugačiti na podlagi tega ali onega izgovora, bo naša ljubezen do bližnjega res dejavna ljubezen za nič, ne pa, četudi v zadnjem kotičku zavesti ali celo na nezavedni ravni, na povračilo in poplačilo računajoča (...) ljubezen.*²³⁵

Z drugimi besedami je moč izpovedati isto bistvo te (že *post-moderne*) situacije tudi z *Adornovim* zavzemanjem za t.i. "*prednost objekta*". Njegovo vztrajanje na "*negativni dialektiki*",²³⁶ ki *nasprotuje* (Heglovi -) "*negaciji negacije*", "*odpravi*".... je sicer res zelo *modernistično*, a vendar so v tem *simptomatski "nastavki"* kot (- lahko rečeš) tudi za *postmoderno fantazmo* (ki *ohrani simptom*). *Mladen Dolar* (- z Lacanom) ta Adornov stik *gnoseološke in estetske problematike*, ki se razreši v *ново* (lahko rečeš: vendar kar *etično* -) *držo subjekta*, predstavi kot zahtevo po *drugem kopernikanskem obratu*: "*Prvi, kantovski, je izza objekta razvozlal dejavnost samorefleksije, konstitutivno moč transcendentalne subjektivitete, drugi pa mora še enkrat reflektirati samorefleksijo, da bi v njenem osrčju odkril zatrti objekt. Z dvojno refleksijo izgubi samorefleksija svojo lažno univerzalnost, s katero je lahko vsako Drugo zvedla nase, ga postavila kot moment lastnega [totalnega, a z mankom (pristnosti drugega...)] samoposredovanja; dvakrat reflektirana pa izkusi svojo notranjo mejo [manko/preobilje!] in šele s to omejenostjo se lahko osvobodi. Omejitav je emancipacija. Če je bil ves objektivi svet subjektivno konstituiran in proizveden, je bil obenem subjektova kletka: odsotnost meje subjektivitete ni bila njegova prednost, temveč njegova vklenjenost; zrcalo, kjer je ves čas nahajal le svoje podobe, je bila njegova ječa, njegova univerzalnost njegova nemoč.*"²³⁷ Zdaj pa se subjekt lahko "*pasivno*" prepusti objektu. "*Prednost objekta* pomeni ravno, da *med subjektom in objektom konstitutivno ni skladnega razmerja* (takšno se kaže v *fantazmi* [in takšen je *ne-komunikativen subjekt (absolutne) ideološke interpelacije v smislu momenta brezpogojne (fantazmatske) identifikacije s subjektom, za katerega se predpostavlja, da ve...*, kot torej *podložnik izzivu oblasti*]) in da *mora subjekt prepoznati nezvedljivo drugost [iz preobilja "totalitete"!]* v sebi, če hoče biti subjekt [zdaj kot *po pozivu moči odgovoren nagovoru...*, pri čemer je (*relativna*) "*ideološka*" interpelacija *individua v interpretativno-komunikativni subjekt mogoča le preko pogojne (simptomatsko-fantazmatske) identifikacije s subjektom, za katerega se predpostavlja, da verjame...*]. *Ustvarjalnost* [tista *nasilna!*; tako Nietzsche – na eni strani svoje dvojnosti (ironije) – "*zagovarja*" večvrednost *umetnosti od znanosti, "ustvarjanja" ("resničnega") od spoznanja (Resnice)]* pa je le beg pred tem izkustvom (...)." *Prava (umetniška, ...: "dio-nizična"; kot to lahko prepoznaš na drugi strani Nietzschejeve filozofske-kritične dvopovednosti) ustvarjalnost* (lahko pripomniš -) je možna le kot *nenasilna "nedejavna dejavnost"*²³⁹ ("*pasivna aktivnost*"),

²³⁵ Prav tam, str. 402.

²³⁶ Glej o tem: Cvetka Tóth: "Spontanost in avtonomnost mišljenja", ZPS d.o.o. (Zbirka Sophia), Ljubljana 1994!

²³⁷ Mladen Dolar: "Strel sredi koncerta", op. cit., str. 341-342.

²³⁸ Prav tam, str. 342.

²³⁹ V *zen-budizmu* je n.pr. poznan t.i. (*daoistični* -) "*wu-wei*".

vključujoča prav to izkustvo na subjekt nezvedljive drugosti objekta (ali *drugosti drugega* subjekta). Saj "objekt, do katerega pridemo s to pasivno držo, ni enostavno objektivnost, od katere bi lahko odšteli subjekt, temveč prav nasprotno: nemara šele s tem sezemo do neke dimenzije subjektivnosti, ki je bila docela izgnana iz dialektike posredovanja subjekta in objekta in iz obeh njunih krakov – prepoznavanja (subjekta v objektu) in praktičnega prisvajanja (objekta preko subjekta). Subjekt te dialektike je bil obenem zrcalni in praktični – prepoznaval se je v Drugem, kolikor je to Drugo že vselej praktično konstituiral; kolikor pa se je to konstituiranje odvijalo nevede, za hrbti zgodovinsko delujočih subjektov in mimo njihove volje, se je nanj lahko oprla teorija od-tujitve. Subjektivna razsežnost, ki pride na dan v tem paradoksnem pasivnem izkustvu, pa je tako rekoč madež, v katerem se subjekt ne more prepoznati, drži se ga neka inherentna in neodpravljliva nerazumljivost, in čeprav je proizveden skozi subjekt, je njegova tujost v naprej ireduktibilna in se je ne da povzeti v kakršni koli spravi."²⁴⁰ – To pasivno drža lahko zdaj imenuješ z izrazom "pustiti biti"...

"Pustiti biti" je edina ("fundamentalno" ontološka) proto-etična zapoved človeku od (pra)biti same, dogodja, kot tako najblazjega Zakona: pustiti drugemu biti to, kar je in kakor mu je (usojeno!) biti in predvsem (tako) pustiti (pra)biti sami "biti" (skrivnostno kazati se...), ne da bi razpolagal z njo, kot svojo in/ali kot bitjo drugih.

Ker pa se (pra)bit kot tisto obče ("stvar sama") raz-govornega raz-piranjja govornice v svojem raz-krivanju vedno tudi skriva, in je zato skrivnost (nenazadnje "je" kot "princip" lahko "pobožanstvena" v – oz. "dojeta" kot – Skrivnost), ostaja vseskozi kot nekakšna – gledana s strani total(itar)no-metafizičnih moralno-etičnih teženj po ustalivi raz-krivanja v čisto razkritost – "nezaceljliva rana sveta" (ker je neodpravljlivi simptom!). A takšen pogled je značilen za (metafizično!) obdobje pozabe biti kot biti, se pravi (pra)biti same. "Prek pozabe biti kot biti," pravi Hribar, "je človek izvržen iz etosa; prav zato išče izhoda v kon-strukciji različnih etik, toda s tem ko etiko obravnava kot svoj pro-jekt, jo hkrati spreminja v ob-jekt svoje subjektivitete. S tem pa le še povečuje razdaljo do etosa kot prebivališča v resnici biti."²⁴¹ Zato pa Heidegger "vztraja pri etosu, pri razgrinjanju razsežij razpornost biti, se pravi svari pred prehitrimi, zelo hitro v pogubo vodečimi 'etičnimi' konstrukti in projekti (...)." ²⁴² – "Vsi poskusi, med njimi pa je vodilni onto-teološki [metafizični par excellence] poskus, da bi našli nekaj, s čimer bi zacelili nezaceljlivo rano sveta, so se doslej izkazali ne samo za neuspešno mašilo, ampak predvsem za pogubne. Vsa pravila, norme in napotila, ki naj bi razmerje med dobrim in zlim odpravili in ga nadomestili z Dobrim, so se spremenili v Zlo. Namesto da bi pripeljali do totalne odrešitve, so se izgubili v pogubi, zapeljali človeka k pogubnim, tj. neetičnim dejanjem."²⁴³ – Vse razne oblike totalitarizma (manka) "govore" o tem, torej "molčijo" o pristnem. (Na primeru Laibachovega "zrcala" lahko "izkusiš" to dvojnost, a tudi obrat k drugemu...)

Tudi Kantov²⁴⁴ "kategorični imperativ" po svoji formalnosti povsem pripada metafizični etiki, čeprav se morda kaže v dokajšnji bližini s (Heideggrovim) zavze-manjem za etos. Kategorični imperativ kot Zakon sicer ne zapoveduje ničesar vsebinsko konkretnega, kot tudi "pustiti biti" nima nobene konkretne vsebinske zapovedi. Zato se ne zdi tako "grob" kot kakšne vsebinsko dogmatske (religiozne) moralne zapovedi, toda po svoji oblikovni (formalni) plati razkriva prav bistveno racionalno logičnost vsake

²⁴⁰ Mladen Dolar: "Strel sredi koncerta", op. cit., str. 342-343.

²⁴¹ Tine Hribar: "Uvod v etiko", Nova revija, Ljubljana 1991, str. 177.

²⁴² Prav tam.

²⁴³ Prav tam, str. 176-177.

²⁴⁴ O njegovi etiki Tine Hribar v "Uvodu v etiko", op. cit.

metafizične morale: brezpogojno zahteva da vsakdo svoje delovanje (iz lastnega hotenja) umeri po obče-moralnem principu, namreč tako, kakor naj bi za vse (enako!) veljalo. Vsebinsko se v to lahko koneckoncev "stlači" karkoli, kar bi nekdo imel za resnično – kot za vse (postavljeno!) enako veljavno. Forma občosti kot za-vse-enakosti je tako lahko po eni strani izgovor za povsem egoistično delovanje posameznika (al neke skupine) na račun pristinosti drugih, ki morajo nekaj kot zapovedano jim občost prevzeti, in po drugi strani pomeni to prav zatiranje s tem zakonom morda neskladne(!) pristinosti tistih, ki takšen zakon prevzemajo. Res je sicer, da ga Kant "popravlja" z dopolnilom "praktičnega imperativa", po katerem naj vsakdo deluje tako, da v sebi in v drugem človeštva (lat. *humanitas*) ne jemlje zgolj kot sredstvo, temveč hkrati kot smoter svojega delovanja. S svojo častno dobrovoljnostjo naj bi tako preprečil možno vsebinsko zlorabo kategoričnega imperativa.

Toda: kaj je človeštvo, ki naj se jemlje za smoter vsakršnega, vsakogaršnjega delovanja? Človek človeštva naj sicer res ne bo (zgolj) razpoložljivo sredstvo delovanja (kogarkoli), kaj pa je človeštvo in človeškost, pa je vendar spet odvisno od tega, kako si vsaka doba in vsaka skupnost ljudi razlaga bistvo človeka. Predolgo je veljal za le-to pojem človeka kot živali uma (*animal rationale*), vsekakor tudi v Kantovem času in v njegovi filozofiji, čeprav kritični do idealističnih spekulacij metafizike. Središčno mesto bistva človeka tu nosi Um, ki gospoduje nad čutnostjo (in njeno "divjo" svobodo, kakor se jo je takrat ločeno od umnosti edino lahko prepoznavalo!), ji zapoveduje in jo nasploh obvladuje, tudi (in sploh) v moralnem delovanju. Zato kljub praktično-imperativnemu dopolnilu ostaja kategorični imperativ sam tisto zrcalo formalne oblasti uma, ki v bistvenem izkazuje njen princip: z(a)vajanje posameznika na enakostni "ideal", pa naj bo to vsebinsko karkoli že.

Pustiti biti pa ni Zakon uma, marveč Zakon dogodja, (pra)biti same. Pomeni tisto formalno obzirnost, ki ne posplošuje nobene vsebine, marveč le-to kot usojeno dopušča vsakomur, kakor mu tako (pač) je biti. To zdaj lahko pripoznaš kot edino pristno posameznikovo dobro-voljnost, katere voljnost ni metafizično umna (subjekt(iv)nostna, na objekte usmerjena, kot samovolja ali umerjena po obči umni moralii), temveč – kot to lahko imenuješ – ga-je-voljnost ("kakor ga je volja", "...te je volja!") kot izraz (od posameznika -) ne-hotenega "hotenja" (- same (pra)biti, ki vsakogar bitno-bistveno – usodno – pri-zadeva) in katere dobrost je izpolnitev te voljnosti kot odprtost do drugih v odprtosti raz-krivajoči se (pra)biti sami.

Tudi Nietzschejevo voljo do moči je – za razliko od njenega pretiravanja v voljo po oblasti – moč pripoznati kot takšno (dobro) ga-je-voljnost vsakega posameznika, njeno moč pa kot mogotno raz-krivanje (pra)biti, kot tistega istega, ki (kot sklad istine nasprotij! -) vsa bitja umerja v živi mir na-zemeljske in pod-nebne ljubeče-bojevite igre (spo(r)-raz-umevanja) svojega svet(ost)nega raz-odevanja v dnevno-nočni, silno-mili, slastno-boleči p-raz-nični pro-slavi dio-nizičnega rajanja... – To je bistveni izraz vsake tako raz-govorno od-govorne človekove iz-pričevalne in u-stvarjalne so-dejavnosti v splošnem človeškem skupnostnem občestvu: tako med dvema, tremi, ..., med prijatelji (ki so tudi "ljubeči sovražniki") in tujci, v družini in soseski, kot tudi v drugih posebnih družbenih skupnostih, narodih, državah, mednarodno, globalno... (vsekakor torej bistveno politično!), tako "na daleč" kot v neposredni bližini; a tudi v odnosu do drugih bitij in stvari sveta Zemlje, vesolja...

Zdaj lahko (v nekoliko pesniški besedi) pričujoči ekskurz skleneš v takšno konsekvenco: vsak posemezen človek (tubit) je v svoji pristni sam-o-svojosti kot "plamen" iskren, od-govoren nagovoru (pra)biti v njeni govoricu kot skupnem "ognju" njenega "ognjišča" (v hiši biti), a tako, da prav skupaj z drugimi iskrenimi ljudmi v raz-govoru v iskrivost iskri ta skupni ogenj (pra)biti, ki tako sije v skrivnostno "luč" svojega raz-

kritja. Svojo iskrenost (od-govornost nagovoru...) – kot vsakdo – lahko popolnoma ("total(itar)no") izkazuješ torej šele v "iskrivosti iskrenih" (v raz-govoru od-govornih na-govoru...). Brez drugih ti ni (usojeno) biti. Torej si iskren za iskrivost iskrenih (od-govoren za raz-govor od-govornih nagovoru...) in v tem "za" ti (skrbno!) gre tako vedno tudi za iskrenost drugih (drugih od-govornost nagovoru...). V tem je osnovna omika raz-govarjanja. Le tako se lahko iskri v raz-kritost raz-krivajoča se (prabit, do-godje, ki kot izvorna vladajoča moč u-gaja (u-goduje) vsakomur kakor vse do-goduje v takšni skupni igri. Ta je sama tisto (preobilno bogato!) obče med-človeškega raz-govornega obče-vanja, ki se vsem tako (milostno naklonjena) da-je...

Tako lahko prepoznaš srž "duha", ki prežema takšen (možen in iz bistva svoje globine udejanljiv) novi kolektivizem svobodnih individuov, h kateremu te navsezadnje na skrivnosten način vseskozi iz svoje dvo-ličnosti nagovarja zadeva Laibachovega izročila, s katere "dihom" morda uspeš zdaj kot sproščen pristen smrtnik "zadihati" v veličastnem "vzdušju" življenja v vsej njegovi "strašni privlačnosti"...

"Čez nas viharji divjajo.
Mesta gorijo in telesa.
Slast nas stresa.

Spet se čez polja
glasijo zvoki naše govornice (...)."

(Laibach)

Sklep (?+!=...)

Po vsem (predpostavljeno -) slišanjem, videnem in (tu -) povedanem ter po tem pre-mišljenem ti je zdaj že bolj ali manj jasno, da so Laibach prav posebna glasbeno-umetniška skupina – izstopajoča iz povprečja popularne glasbe in njene množične kulture –, katere aktualnost je takorekoč "večna", kolikor je vek te "večnosti" še vedno doba ujetosti vsakogar (kot bitveno "nem(šk)ega") v oblastni (kot nasilno ukazovalni) "ne-duh" vse-zajemajočega totalitarizma manka...

Razrešitev uganke Laibacha, ki je uganika tega totalitarizma samega, pa vendar nakaže možnost izhoda iz te ujetosti v sprostitev za tisti pravi (skrivnostni!) totalitarizem – "totalitarizem" preobilja samega "duha" Življenja v svoji vsakomur (kot bistveno "slovečemu" v svoji z raz-govorno omiko občevanja izpolnjujoči od-govorni z-govornosti) njegovo pris(o)tnost usojajoči (kot k temu silno-milo nagovarjajoči ga) moči...

Tako lahko pripoznaš Laibach kot družbeno kritične/-ga iz jedra njihove/njegove bistvene mističnosti.

Moč ni oblast

(V zahvalo)

O, hvala ti, reka Skrivnosti,
L a i b a c h,
ki bil si nam potok "laži"!
Vse tvoje mogoče kreposti
"Resnice" ne vsilijo Sli.

*Saj velika Strast,
ki v nas večno tli,
nič več ni le past
kot tolikih dni,
marveč: prostosti je čast!*

*Ta Moč ne umre,
če Oblast jo zastre
–v nas Duh še živi–,
in ta Moč – smo vsi!*

*Četudi izgubljeni v temi –
odpiramo veke
skož' Noč v novi Dan,
kjer božje opeke
gradijo Svet sanj...*

Živimo Skrivnost – ne več in ne manj.

Viri: literatura, zvočno in slikovno ter filmsko gradivo

1. Primarna literatura, zvočno in slikovno gradivo a) Zgoščenke (CD) Laibacha (oz. Laibach Kunsta):

1. *Ljubljana-Zagreb-Beograd*, Mute Records, London 1993.
2. *Rekapitulacija 1980-84*, Walter Ulbricht Schallfolien, Hamburg 1989.
3. *Nova akropola*, Cherry Red Records, London 1988.
4. *Krst pod triglavom*, Sub Rosa Records, Bruselj 1988.
5. *Slovenska akropola*, ROPOT, Ljubljana 1995.
6. *Opus dei*, Mute Records, London 1987.
7. *Macbeth*, Mute Records, London 1989.
8. *Let It Be*, Mute Records, London 1988.
9. *Sympathy For The Devil*, Mute Records, London 1989.
10. *Kapital*, Mute records, London 1992.
11. *NATO*, Mute Records, London 1994.
12. *Jesus Christ Superstars*, Mute Records, London 1996.
13. *Laibach*, Nika, Ljubljana 1999.
14. DREIHUNDERTTAUSEND VERSCHIEDENE KRAWALLE (300.000 V.K.): *Peter Paracelsus*, Nika-ROPO, Ljubljana 1994.
15. 300.000 V. K.: *Also sprach Johan Paul II.*, A.M.D.G. Records, Ljubljana 1996.
16. 300.000 V. K.: *Hard Drive*, Sacre Records+Ropot, Ljaubljana 1998.

b) Literatura (knjige, intervjuji, publikacije, vesti) in slikovno gradivo:

1. *Corridor Of Cells – Interview-Laibach* (intervju – v angl.),
http://www.geocities.com/~zaraza_doom/laibach.htm.
2. *Delirium/Laibach* (intervju – v angl.), <http://www.delirium.com/laibach.html>.
3. *Excerpts From Interviews Given Between 1990-95* (intervju – v angl.),
<http://www.ljudmila.org/embassy/3a/exc/13.htm>; (...)131.htm; (...)132.htm.

- Golič, Janez: *Bog in hudič* (intervju), (rev.) Stop, Ljubljana, jan. 1997, str. 64-65.
- Interview: *Laibach – 3/24/97* (intervju – v angl.), La Luna, <http://www.sonic-boom.com/interview/laibach.interview.html>.
- Kumerdej, Mojca: *Kapital* (intervju), (čas.) Dnevnik, Ljubljana, 31. 12. 1990, str. 12-13. *Laibach*, <http://www.laibach.nsk.si> (; /(...)).
- Megla, Maja: *Laibach* (biografska kronologija), (čas.) Mladina (rubrika "Kdo je kdaj"), Ljubljana, 30. 10. 1995, str. 35-37.
- Megla, Maja: *Zeitgeist über alles* (intervju), (čas.) Mladina, Ljubljana, dec. 1990, str. 42.
- Milosavljevič, Marko: *Ustvarjati rebuse, biti nerazumljiv* (intervju), (čas.) Delo, Ljubljana, avg. 1993, str. 7, 9.
- Milosavljevič, Marko: *Pop je glasba za vse, mi pa smo volkovi, preoblečeni v pastirje* (intervju), (čas.) Delo (Sobotna priloga), Ljubljana, 15. 10. 1994, str. 30.
- Milosavljevič, Marko: *Na naših koncertih se pleše, kakor mi igramo* (intervju), (čas.) Delo (Sobotna priloga), Ljubljana, 24. 5. 1997, str. 40.
- Mrak, Peter: *Spisi o nadnaravnem*, Analecta, Ljubljana 1992.
- Mrak, Peter: *Uvod v Boga*, Založba NSK, Ljubljana 1997.
- Neue Slowenische Kunst*, GZH za založbo Zdravko Židovec, Zagreb 1991.
- Organ Fanzine Laibach Interview* (intervju – v angl.), <http://www.gla.ac.uk/~dc4w/laibach/int1.htm>.
- The Slovenia of Athens ("NSK citizens unite!")*, <http://www.nskstate.com>.
- Unufisial Laibach Web Site*, <http://www.gla.ac.uk/~dc4w/laibach/news.html> (; /(...)) – avtor: Alexei Monroe.

2. Sekundarna literatura in filmsko gradivo

a) Publikacije, članki, študije:

- Barber-Keršovan, Renka: *Laibach – Deset let izzivanja*, (čas.) Delo (Sobotna priloga), Ljubljana, 15. 5. 1993, str. 26.
- Benjamin, Walter: *Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije*, v: *Misel o moderni umetnosti* (uredil Janez Vrečko), MK, Ljubljana 1981, str. 66-92.
- Benjamin, Walter: *Eseji*, Nolit, Beograd 1974.
- Deleuze, Gilles: *Po čem prepoznamo strukturalizem?*, v: *Sodobna literarna teorija*, Krtina (Temeljna dela), Ljubljana 1995, str. 41-64.
- Derrida, Jacques: *Dobra volja do moči (I.)*, Phainomena 27-28, Nova revija, Ljubljana 1999, str. 123-126.
- Derrida, Jacques: *Dobra volja do moči (II.)*, Phainomena 27-28, Nova revija, Ljubljana 1999, str. 131-148.
- Dolar, Mladen: *Strel sredi koncerta* (spremna beseda), v: Adorno, T. W.: *Uvod v sociologijo glasbe*, Krt, Ljubljana 1986, str. 300-357.
- Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, Analecta, Ljubljana 1994, str. 6-36.
- Freud, Sigmund: *Množična psihologija in analiza jaza*, v: Freud et alii, *Psihoanaliza in kultura*, DZS, Ljubljana 1981, str. 7-74.
- Gadamer, Hans-Georg: *In vendarle moč dobre volje*, Phainomena 27-28, Nova revija, Ljubljana 1999, str. 127-130.
- Kalan, Valentin: *Aristotelova filozofija glasbe*, Muzikološki zbornik, zvezek XXXVII, FF, Oddelek za muzikologijo, Ljubljana 2001, str. 5-31.
- Kalan, Valentin: *Aura glasbene umetnosti – Aristotelova filozofska estetika glasbe*, Keria, Studia Latina et Greca, letnik III, št. 2, ZRC & Društvo za antične in humanistične študije Slovenije, Ljubljana 2001, str. 11-41.
- Kerimov, Boris: *Antična grška glasba med mousiké in novo glasbo* (diplomsko delo), FF, Oddelek za filozofijo, Ljubljana 2003.

14. Kermauner, Taras: *X+(-)II=?*, (lit. rev.) Nova revija 13/14, Ljubljana 1983, str. 1470-1489.
15. Lévi-Strauss, Claude: *Uvod v delo Marcela Maussa*, v: Mauss, Marcel: *Eseji o daru in drugi spisi*, SH, Ljubljana 1996, str. 240-266.
16. Milosavljevič, Marko: *Retorična trdnost in praktična krhkost*, (čas.) Delo (Sobotna priloga), 15. 10. 1994., str. 30.
17. Ogrinc, Marjan: *Okvirna skica domačega rocka* (spremna beseda), v: Frith, Simon: *Zvočni učinki*, Krt, Ljubljana 1986.
18. Pirjevec, Dušan: *Bratje karamazovi in vprašanje boga*, spremna beseda (študija) k slov. izdaji romana Fjodorja M. Dostojevskega: *Bratje Karamazovi*, CZ, Ljubljana 1976, str. 5-179.
19. Prižac, Igor: *O prvi dekadi Tita Laibacha*, (rev.) Evropa, Ljubljana, 10. 1. 1991, str. 38.
20. Vogrinc, Jože: *Množična godba* (8 esejev), Revija GM, letnik XIII, št. 1-8, Ljubljana 1982/83.
21. Žužek, Martin: *Antična grška "nova glasba"*, Keria, Stidia Latine et Greca, letnik II, št. 2, ZRC & Društvo za antične in humanistične študije Slovenije, Ljubljana 2000.

b) Knjige:

1. Adorno, Theodor. W.: *Uvod v sociologijo glasbe*, Krt, Ljubljana 1986.
2. Althusser, Louis: *Ideologija in ideološki aparati države*, v: Althusser et alii: *Ideologija in estetski učinek*, CZ, Ljubljana 1980.
3. Anderson, Benedict: *Zamišljene skupnosti*, SH, Ljubljana 1998.
4. Aristoteles: *Poetika*, CZ, Ljubljana 1982.
5. Aristoteles: *Politika*, Globus, Zagreb 1988.
6. Aristoteles: *Nikomahova etika*, SM, Ljubljana 1994.
7. Aristoteles: *O duši*, SM, Ljubljana 1993.
8. Blaukopf, Kurt: *Glasba v družbenih spremembah*, SH, Ljubljana 1993.
9. Chomsky, Noam: *Somrak demokracije*, SH, Ljubljana 1997.
10. Derrida, Jacques: *Izbrani spisi*, Krt, Ljubljana 1994.
11. Derrida, Jacques: *O gramatologiji*, Analecta, Ljubljana 1998.
12. Eliade, Mircea: *Zgodovina religioznih verovanj in idej I, II in III*, DZS, Ljubljana 1996.
13. Foucault, Michel: *Vednost, oblast, subjekt*, Krt, Ljubljana 1991.
14. Foucault, Michel: *Nadzorovanje in kaznovanje*, Delavska enotnost, Ljubljana 1986.
15. Freud, Sigmund: *Predavanja za uvod v psihoanalizo*, DZS, Ljubljana 1977.
16. Frith, Simon: *Zvočni učinki*, Krt, Ljubljana 1986.
17. Gadamer, Hans-Georg: *Istina i metoda*, IP "Veselin Masleša", Sarajevo 1978.
18. Gadamer, Hans-Georg: *Izbrani spisi*, Nova revija, Ljubljana 1999.
19. Habermas, Jürgen: *Strukturne spremembe javnosti*, SH, Ljubljana 1989.
20. Heidegger, Martin: *Bit in čas*, SM, Ljubljana 1997.
21. Heidegger, Martin: *Na poti do govornice*, SM, Ljubljana 1995.
22. Hribar, Tine: *Uvod v etiko*, Nova revija, Ljubljana 1991.
23. Hribar, Tine: *Ontološka diferenca*, Fenomenološko društvo, Phainomena; zv. 3, Ljubljana 1992.
24. Hribar, Tine: *Pustiti biti*, Obzorja, Maribor 1994.
25. Hribar, Tine: *Fenomenologija I*, SM, Ljubljana 1993.
26. Hribar, Tine: *Fenomenologija II*, SM, Ljubljana 1995.
27. Hribar, Tine: *Evangelij po Nietzscheju*, Nova revija (Zbirka Phainomena), Ljubljana 2002.
28. Jameson, Fredric: *Postmodernizem*, Analecta, Ljubljana 1992.
29. Komel, Dean: *Razprtost prebivanja*, Nova revija (Zbirka Phainomena), Ljubljana 1996.
30. Komel, Dean: *Osnutja*, Nova revija (Zbirka Phainomena), Ljubljana 2001.
31. Kreft, Lev: *Estetika in poslanstvo*, ZPS d.o.o. (Zbirka Sophia), Ljubljana 1994.
32. Lacan, Jacques: *Spisi*, Analecta, Ljubljana, 1994.
33. Lacan, Jacques: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Analecta, Ljubljana 1996.

34. Močnik, Rastko: *3 teorije (Ideologija, nacija, institucija)*, *cf., Ljubljana 1999.
35. Nietzsche, Friedrich: *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Karantanija, Ljubljana 1995.
36. Nietzsche, Friedrich: *Tako je govoril Zaratustra*, SM, Ljubljana 1999 (ponatis iz 1984).
37. Nietzsche, Friedrich: *Onstran dobrega in zlega in H genealogiji morale*, SM, Ljubljana 1988.
38. Nietzsche, Friedrich: *Somrak malikov. Primer Wagner. Ecce homo in Antikrist*, SM, Ljubljana 1989.
39. Nietzsche, Friedrich: *Volja do moči*, SM, Ljubljana 1991.
40. Otto, Rudolf: *Sveto*, Nova revija (Zbirka Hieron), Ljubljana 1993.
41. Platon: *Država*, DZS, Ljubljana 1976.
42. Platon: *Zakoni*, Obzorja, Maribor 1982.
43. Potrč, Matjaž: *Zbirka*, Obzorja, Maribor 1984.
44. Potrč Matjaž: *Zapis in govorica*, Partizanska knjiga, Ljubljana 1986.
45. Saussure, Ferdinand de: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*, SH, Ljubljana 1997.
46. Tomc, Gregor: *Druga Slovenija (Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju)*, Krt, Ljubljana 1989.
47. Tóth, Cvetka: *Spontanost in avtonomnost mišljenja*, ZPS d.o.o. (Zbirka Sophia), Ljubljana 1994.
48. Urbančič, Ivan: *Zarasturovo izročilo I*, SM, Ljubljana 1993.
49. Urbančič, Ivan: *Zarasturovo izročilo II*, SM, Ljubljana 1996.
50. Urbančič, Ivan: *Moč in oblast*, Nova revija (Zbirka Phainomena), Ljubljana 2000.
51. Vattimo, Gianni: *Konec moderne*, Labirint, Ljubljana 1997.
52. Vogrinc, Jože: *TV gledalec*, SH, Ljubljana 1995.
53. Vorländer, Karl: *Zgodovina filozofije I*, SM, Ljubljana 1977 (ponatis iz 1968).
54. Vorländer, Karl: *Zgodovina filozofije II*, SM, Ljubljana 1970.
55. Vorländer, Karl: *Zgodovina filozofije III*, SM, Ljubljana 1977.
56. Zore, Franci: *Obzorja grštva*, ZPS d.o.o. (Zbirka Sophia), Ljubljana 1997.
57. *DTV Atlas filozofije* (zbrali in uredili: Peter Kuzmann/Franz-Peter Burkard/Franz Wiedmann), DZS, Ljubljana 1997.
58. *Leksikon Cankarjeve založbe*, CZ, Ljubljana 1988.
59. *Primer Heidegger* (zbornik), Krtina, Ljubljana 1999.
60. *Študije o etnonacionalizmu* (zbornik – uredil Rudi Rizman), Krt, Ljubljana 1991.
61. *Veliki slovar tujk* (urednik-redaktor Miloš Tavzes), CZ, Ljubljana 2002.

c) Filmsko gradivo:

1. *Bravo* (film o LAIBACHU), režiser Vežjak Peter (Retrovizija), TV Slovenija, 1993.
2. *Prerokbe ognja* (film o NSK), režiser Benson Michael, TV Slovenia & Benson M., 1995.