

# Polityka jako sztuka – NSK, Laibach i totalitarna utopia artystyczna



## **projekt Parlamentu Ludowej Republiki Słowenii Jose Plečnika na monecie o nominale 10 eurocentów**

Ciekawe, jak zareagowałyby Jože Plečnik na wiadomość o tym, jaki los 40 lat później spotkał jego projekt Parlamentu Słowenii. Zaproszony w 1940 roku do nakreślenia wizji urbanistycznej architekt stworzył projekt, którego nie można było zaakceptować. Wymagał nie tylko zburzenia średniowiecznego zamku w stolicy, symbolu, ważnego elementu krajobrazu i przedmiotu dumy Słoweńców, ale i odważnej interwencji w leżący pod wzgórzem średniowieczny korpus starówki. Zaprojektowana przez niego bryła miała być zwieńczona 120-metrowym stożkiem nawiązującym do *Wieży Babel* Pietera Brueghela starszego i projektu *Pomnika Trzeciej Międzynarodówki* Władimira Tatlina. Parlamentowi towarzyszyła cała planistyczna wizja, wyzwalająca w zamierzeniu Słoweńców od nostalgii i przeszłości, wytyczająca drogę ku świetlanej przyszłości godnej metropolii, którą w oczach Plečnika była Lublana. Były tam proste, szerokie bulwary, modernistyczna prostota i funkcjonalność, wyprzedzająca swoje czasy. Plečnik marzył, by dodać rodakom (nie Jugosłowianom, jemu drogi był naród słoweński) skrzydeł, pokazać im, że są wielcy. Tak niejednoznaczny,

różnorodny i problematyczny kompleks nawiązań, jaki zawarł w swoich projektach, musiał czasami budzić zdecydowany opór.

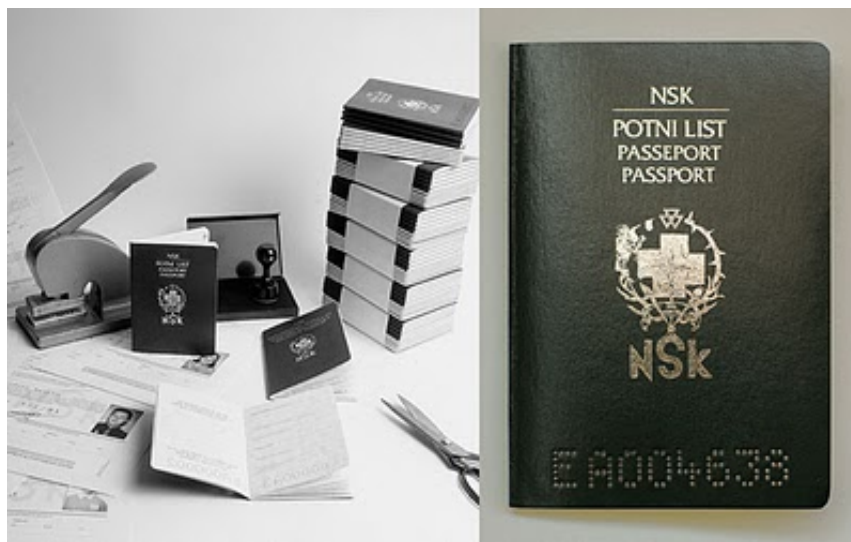
Po dekadach trudnych doświadczeń i przemian systemowych ikoniczny projekt Plečnika, monumentalny stożek o prostocie godnej najbardziej charakterystycznych imperialnych



ambicji architektonicznych z końca XIX i początku XX wieku, stał się symbolem NSK – Neue Slowenische Kunst, kolektywu artystycznego utworzonego w 1984 roku. Później zespół Laibach, jeden z trzech filarów NSK, wykorzystał projekt budowli na okładce swojej płyty zatytułowanej *Slovenska Akropola* – tak jak zaproponowany przez architekta plan. Ten jeden gest, pełen zapożyczeń, cytatów, nawiązań i ironii, politycznych deklaracji i ostrzeżeń, jest doskonałym świadectwem bogactwa idei i działań NSK.

Laibach, Irwin, Noordung, Novi Kolektivizem (Nowy Kolektywizm) oraz Department of Pure and Applied Philosophy (Departament Czystej i Stosowanej Filozofii) odnieśli się do polityki w niezwykle jak na artystów sposób: krytyka została zastąpiona działaniem. Trzy formy ekspresji stanowiły dobry punkt wyjścia, były nastawione na różne potrzeby estetyczne, docierały do odmiennych odbiorców, a zarazem budowały stosunkowo komplementarną strukturę twórczą – totalitaryzm, w którym wszystkie sztuki i nauki mogą być zjednoczone w imię idei i pracować na rzecz świetlanej przyszłości. Niezależnie od tego, jak jest ona w danym momencie rozumiana, NSK nie tylko przez historyków sztuki są uznawani za kolektyw artystyczny – dla niektórych to wręcz kolektywne dzieło sztuki, globalne, rozproszone, multidyscyplinarne. Grupy współpracowały ze sobą od początku – Laibach skomponował muzykę do przedstawienia Teatru Noordung *Krst pod Triglavom – Baptism* w 1986 roku, designerzy z Novi Kolektivizem tworzyli oprawę sceniczną i okładki dla zespołu. Zdarzały się też wystąpienia niezależne – np. Laibach wyszedł poza idee NSK nagrywając w 1994 roku remiksy death-metalowej grupy Morbid Angel *Sworn to the Black* i *God of Emptiness*: była to próba zmierzenia się z wielkoformatowymi, komercyjnymi produkcjami. Wyjątki te nie naruszają

jednak jasno określonej zasady kolektywizmu i multimedialnego charakteru NSK. NSK to twórcze perpetuum mobile, samowystarczalne narzędzie artystycznej ekspresji, niepoddające się naciskom i wpływom (tak przynajmniej wygląda to w teorii), czego gwarantem jest założone przez kolektyw niezależne państwo, w ramach którego funkcjonuje. Wyposażeni we wszystkie elementy produkcyjnego i promocyjnego łańcucha, artyści kolektywu uważają się za prawdziwie niezależnych.



**Paszport NSK, źródło:**

**[http://www.wikiwand.com/de/Neue\\_Slowenische\\_Kunst](http://www.wikiwand.com/de/Neue_Slowenische_Kunst)**

### **Sztuka jako ciało polityczne**

NSK to także istniejące od 1992 roku fikcyjne Państwo w Czasie, z własną konstytucją, opracowaną jeszcze w 1985 roku, która prześlągnięta jest totalitarnymi koncepcjami. Upadek Jugosławii nie był dla nich dobrą wiadomością – stracili możliwość „interakcji”, którą sobie cenili, znikły napięcie i spory, krytyka, zakazy i cenzura, jakie chętnie wobec nich stosowano. Demokratyczna Słowenia była dla nich bezbarwna, pozbawiała chęci do działania, należało więc znaleźć wyjście i napięcie sprowokować. Powstałe Država v času (Państwo w Czasie) jest tworem niezważającym na ograniczenia terytorialne; jako społeczność rozproszona jest uniwersalne i globalne, totalne w zupełnie nowy sposób. Jednocześnie jednak jego założyciele od początku odzegliwali się od wszelkich totalitarnych ideologii i założeń: udział w nim był dobrowolny, a forma, w której państwo mogło się zmaterializować – pokojowa i wybierana ad-hoc. Na przykład w

1993 roku Volksbuhne Theatre w Berlinie został na trzy październikowe dni przejęty przez NSK i przyłączony do ich terytorium, gwarantując wstęp osobom posiadającym paszporty i oferując błyskawiczne wizy.

Pierwsi jego obywatele musieli po prostu wysłać aplikację i wpłacić 50 dolarów na rzecz państwa – otrzymany paszport nie oznaczał jednak wejścia w struktury artystycznego kolektywu. Istnienie państwa może być postrzegane wyłącznie jako dodatkowe źródło dochodu NSK (poprzez sprzedaż dokumentów, znaczków pocztowych, banknotów, mundurów oraz przedmiotów użytku codziennego zdobionych narodowymi emblematami, a także produkcję programu telewizyjnego NSK State News, który obejrzyć można na oficjalnej stronie państwa oraz na youtubie), jest w tym pomysłe jednak coś fantastycznie przewrotnego. Sfingowane pompatyczne ceremonie przywitania dyplomatów splatają się z całkiem autentycznym, sensownym marzeniem o stworzeniu politycznej formacji wykraczającej poza ramy tradycyjnego państwa narodowego, wychodzącego na przeciw potrzebom faktycznego udziału, poczucia przynależności ponad granicami, a więc bardziej adekwatnych do współczesnych realiów całkowitej płynności. Artyści pokazują, że deklaracja niepodległości może mieć miejsce na dowolny wymiar i spełniać różne funkcje – jeśli chcesz, zrób to we własnym domu. Wydadz swój paszport i pojedź z nim za granicę. Być może nikt nawet nie zauważy, że jest z nim coś nie tak i przybije ci pieczętę. Dzisiaj sprawa dodatkowo się komplikuje, ponieważ Europejczycy w dużej części w ogóle nie potrzebują dokumentów do przemieszczania się między państwami. Obywatelstwo nabiera nowego znaczenia, uwalniają się jego kolejne poziomy. NSK wyprzedziło tę tendencję, testując jeszcze jedną alternatywę. Dla wielu obywateli pomysł ten był doskonały, nie zawierał bowiem integralnego elementu określonej identyfikacji – narzuconej tożsamości, którą posiadają tradycyjne narodowe paszporty. Wydaje się, że nowy projekt władz Estonii, by umożliwić wszystkim chętnym uzyskanie przez Internet obywatelstwa tego państwa i korzystanie z tego tytułu z ograniczonych przywilejów, jest nieświadomym wykorzystaniem projektu zainicjowanego dwie dekady wcześniej przez słoweńskich artystów.



W pierwszym artykule konstytucji NSK zawarta jest charakterystyka jego obywateli: ciężko pracujący, respektujący koncepcje państwa i jego historii, oddani i współpracujący w realizowaniu podjętych decyzji, pozostający w zgodzie z jego statutem i kodeksem moralnym. Obok moralnych, politycznych i etycznych norm pojawia się też obowiązek przestrzegania określonych norm estetycznych opisanych w Wewnętrznej Księdze Praw NSK.

NSK działa na zasadzie anonimowości. Warunkiem uczestnictwa w kolektywie, czy też kolektywach, jest absolutne poddanie się przyjętym zasadom oraz lojalność, podporządkowanie własnych poglądów i przekonań religijnych temu, co uznane zostanie przez całość za słuszne. Udział w totalnym projekcie wymaga uległości i wyzbycia się swoich estetycznych gustów – dołączając do grupy artysta podlega narzuconej mu retoryce i zobowiązuje się pracować na rzecz wspólnoty. Prace artystów sztuk wizualnych z grupy Irwin zawsze opatrzone są nazwą kolektywu NSK. Tylko do pewnego stopnia od zasady tej odstępuje sam Laibach, znamy bowiem tożsamość większości jego członków – znamy ich jednak także pod pseudonimami.

Grupa Irwin na początku XX wieku przeniosła koncepcję państwa na nowy poziom: jego obywatele przekraczali granice na paszporcie NSK, a konsulaty i ambasady pojawiły się w Ghent, Florencji, a ostatnio także w Nowym Jorku. Jedno z pierwszych spotkań przedstawicieli państwa odbyło się w Moskwie na początku lat 90-tych. Między 10 maja a 10 czerwca 1992 roku, w prywatnym mieszkaniu przy Lenińskim prospekcie (numer 12), otwarta została pierwsza ambasada w postaci artystycznej instalacji, nad którą współpracowały Apt-Art International i Ridzhina Gallery. Oprócz artefaktów i dokumentów skoncentrowanych wokół dzieł Irwin, Noordund Kosmokinetic Cabinet, Nowego Kolektywizmu, Retrowizji i zaproszonych do współpracy artystów – Gorana Dordevica, Mladena Stilinovica i Milivoja Bijelica – przez tydzień odbywały się tam także wykłady i dyskusje publiczne. Słoweńscy i chorwaccy wykładowcy wsparci zostali przez lokalnych specjalistów w dziedzinie sztuk konceptualnych, mediów i filozofii (Słoweńców: Rastka Mocnika, Marinę Grzinic oraz Matjaza Bergera, Chorwatkę Vesnę Kesic, Rosjan: Viktora Misiana, Valeriego Podorogę, Aleksandra Yakimovicha, Tatianę Didenko i Artioma Troitskiego). Głównym celem spotkania było porównanie realiów dwóch post-socjalistycznych rzeczywistości, zbudowanie dialogu w oparciu o podobieństwa estetyczne, etyczne i osobiste doświadczenia uczestników, oraz próba wyjaśnienia roli, jaką w transformacji politycznej odegrała w tych państwach sztuka lat 80-tych. Badacze uważali wówczas, że działający na intersekcji struktur władzy i estetycznej ekspresji kolektyw był sprawnym narzędziem odnoszenia się do problemów postsocjalistycznej Europy.

W Słowenii sympatia do poprzedniego systemu jest dużo bardziej widoczna niż w wielu innych krajach, które przeszły transformację – mniej więcej połowa obywateli regularnie głosuje na lewicowe partie, uznając się za socjalistów lub komunistów. Jest w tym coś utopijnego, idealistycznego i niezrozumiałego dla większości demokratycznego, kapitalistycznego świata. Ale to dobry grunt to budowania odważnych, radykalnych wizji. W jednym z wywiadów lider Laibach, Milan Fras, wypowiedział się na temat stanu państwa NSK po ostatnim kongresie (obywatele zebrali się ostatnio w Berlinie, opatrując ten wiec demagogicznym afiszem), stwierdzając, że

poza jego powołaniem nie czuje konieczności interweniowania w substancję bardziej niż to konieczne, pozostawia więc sprawy samoorganizacji. Zaskoczony dziennikarz zapytał, skąd ten demokratyczny kierunek i otrzymał odpowiedź: „tak długo, jak jest on utopijny, nie mam nic przeciwko”.

### Laibach - Država (The State)



W innym dokumencie, *10 Items of the Covenant (Dziesięć Elementów Przymierza)* z 1983 roku, zaakcentowany został kolektywizm i totalitaryzm: „jednostka nie ma głosu, decyduje organizacja. Praca NSK jest industrialna, język – polityczny”. I te założenia zostały przez pierwsze albumy grupy wykorzystane: *Država (Państwo)* zawierał tekst o roli państwa, które jest „odpowiedzialne za ochronę, wzrost i wyzyskiwanie lasów, fizyczną edukację, szczególnie młodych ludzi, aby podnieść standardy narodowego zdrowia, narodowej, pracowniczej i obronnej zdolności”. Warstwa muzyczna składa się z militarnych bębnow i muzyki Wagnera, tworzących wrażenie hymnu. Sytuacja zmieniła się z momentem rozpoczęcia współpracy z zagranicznymi wydawnictwami. Od tamtej pory strategia Laibach polega na przerabianiu zachodnich hitów muzyki pop. Dzięki tym zabiegom niewinne sztandary szczęśliwego, wolnego,

demokratycznego kapitalizmu zaczęły przybierać niespodziewanych kształtów: militarne recytacje, niemieckie tłumaczenia, marszowa rytmika i teksty już w oryginale podatne na ironiczną manipulację zmieniły te utwory w totalitarne hymny. *Life is Life* austriackiego Opus zmienia się w *Opus Dei*, w zestawieniu z agresywną muzyką ujawniając wszystkie propagandowe, niepokojące aspekty tekstu, wpisującego się doskonale w filozofię wzrostu wysławianą przez zachodnie systemy. Ujawniają się podświadome, militarystyczne przesłanki kapitalizmu. Wydrukowany tekst trafił na wewnętrzną stronę okładki, opatrzoną swastyką składającą się z siekier – przedrukiem anty-nazistowskiego plakatu Johna Heartfielda. Bez znajomości wszystkich tych elementów słuchacz obcuje z audialną i wizualną sferą tego wydawnictwa musi odczuwać niepokojącą konfuzję.

Laibach - Opus Dei (Life is Life) Official Video



## **Sztuka internalizacji symboli**

Sceniczną strategią Laibach jest unikanie gwiazdorstwa, i jest ona realizowana na wiele sposobów. Przede wszystkim nietrwały skład i pragmatyczne podejście do udziału w płytach i koncertach odzwierciedlają wtórne znaczenie nazwisk i osób w procesie twórczym: muzyka Laibach



jest nagrywana przez różne osoby, w różnych momentach kariery, w zależności od potrzeby i okoliczności. Wszyscy członkowie mogą się więc udzielać w grze w dowolnym momencie. Idea „oryginalnych członków zespołu” to dla nich anachronizm i bzdura. Nakłada się na to statyczność występów, charakterystyczny dla koncertów Laibach brak dynamicznego ruchu scenicznego. Lider nie znajduje się stereotypowo w centrum uwagi, a każdy gest to starannie zaplanowana gra aktorska, nawiązująca do totalitarnych zabiegów retorycznych, zaczerpnięta często od rockowych gwiazd, takich jak Freddy Mercury. Laibach pracując nad coverami Queen doszukał się zresztą i w tym zespole cech autorytaryzmu. Wspólnota opisana w utworze *One Vision* zaskakująco odpowiada imperialnemu językowi. Zdaniem badaczy, totalitaryzm wybrany przez zespół to totalitaryzm umysłu i gustu, a nie wyłącznie polityczna manifestacja, wąsko rozumiana jako postać nazizmu i komunizmu – ale też kapitalistycznej demokracji. Laibach obrał sobie reprezentacje ideologii za główny materiał pracy.

Krucjata coverów, którą zapoczątkowali w 1987 roku, stała się jednym z najbardziej rozpoznawalnych elementów ich twórczości. Laibach zaprzeczał zresztą, że są to covery – ich zdaniem to były nowe oryginały. Skoro esencją muzyki jest cud technologii, a



technologia rządzi się prawem ciągłego powtarzania tego samego, muzycy zdecydowali, że ich utwory to kopie pozbawione oryginałów, w dodatku „wyższe” od swoich źródeł. Z zasady NSK nie stosuje odnośników, przypisów, źródeł, uznając je za zbędne i godząc się na nie wyłącznie, gdy jest to konieczne ze względów prawnych. Esencją ich działania jest odrzucenie koncepcji oryginalnego pomysłu – strategia o tyle słuszna, że wyjątkowo stymulująca dla publiczności. NSK zmusza do refleksji, drażnienia, poszukiwania źródeł – a także do zdecydowania o tym, czemu służy konkretny kolaż. Album *Kapital* stanowi chyba najbardziej wyrazisty przykład tej strategii: na wewnętrznej stronie okładki zamieszczono tylko fragmenty tekstów, a różne nośniki płyty zawierają utwory w różnej kolejności, często w innych wersjach, uwypuklając wolność, wielopoziomowość i uwielbiany przez Laibach

mistycyzm.

Neue Slowenische Kunst wyrosła z totalitaryzmu, fascynacji totalitaryzmem o wielu twarzach oraz ze skomplikowanej, nieoczywistej interpretacji tegoż, która do tej pory nastrocza odbiorcom kłopotów. Symptomatyczne w tym kontekście jest to, co pisały na temat zespołu francuskie media w 2014 roku. Oszczędnie, ale też konsekwentnie, mainstreamowe media krytykują lub obniżają wartość Laibach, promującego trasą po Europie ostatnią płytę *Spectre*. Zespół alarmował na stronie NSK na kilka miesięcy przed koncertem w Paryżu o bojkocie swojej płyty i braku współpracy w sprawie promocji: okazało się, że label wydawniczy po prostu nie lubił brzmienia nowego albumu Laibach, więc postanowił go nie promować. Nieczęsto zdarza się, by wytwórnia płytowa i towarzysząca jej firma PRowa zdecydowały się nie wykonać swej pracy, aby ochraniać kruche narodowe morale przed tym co złe, zaklasyfikowane jako szowinistyczne i totalitarne. To najlepszy znak skali powstałego wokół Laibach zamieszania – wydawałoby się, że dekady tłumaczenia, przepracowane traumy i odrobina zdrowego dystansu to wystarczające remedium na stare zarzuty. Coś tu jednak nie działa.

### **Interdyscyplinarność (intertekstualność) totalna**

Irwin (oryginalnie Rrose Irwin Sélavy, nawiązanie do kobiecego alter-ego Marcela Duchampa) to grupa malarzy eksplorujących tzw. „nadidentyfikację” – koncepcję artystyczną opisaną przez Slavoję Žižka. Chodzi w niej o odejście od krytyki silnych politycznych obrazów (sowieckich, faszystowskich, religijnych, suprematycznych) i zastąpienie jej bezwzględny, skrajny poparciem – prowokacyjnym i wywołującym traumy – w oparciu o założenie, że neutralność nie istnieje. W rozmowie w ramach projektu Plausible Art Worlds, Miran Mohar z Irwin stwierdził, że nie było w ich koncepcji nic innowacyjnego – skorzystali oni z istniejącego już projektu, zwiększając jednocześnie jego skalę, uwypuklając kryzys języka i problem politycznej identyfikacji oraz ekspresji. Stąd kolejna etykieta kojarzona z działaniami Irwin – retro-awangarda, eksplorująca obszary zawłaszczone już wcześniej przez awangardę. Ich spór z

historykami dotyczył obecności sztuki powstającej w peryferyjnych oraz półperyferyjnych państwach w globalnym dyskursie i edukacji historycznej. Poza centrami, obwołanymi kolebkami sztuki, które do dziś korzystają z tej pozycji, reszta świata została wypchnięta poza pole zainteresowań dominującego dyskursu artystycznego – do czego przyczynili się zresztą również lokalni politycy oraz instytucje, nie wykazując zainteresowania śledzeniem oraz dokumentacją twórczych rodzimych produkcji.

Wspólną cechą wszystkich artystów NSK jest ich kolażowa retrospektywność: poddają oni recyklingowi rozmaite motywy z interesujących ich tradycji polityczno-społecznych, traktując efekty bardziej jako strategię niż konkretną estetyczną manifestację. *Retro-principle* Irwin z 1985 roku zakładał korzystanie z tego, co istnieje, przy zmodyfikowaniu aspektów formalnych, ale bez naruszania tkanki konceptualnej – rezygnując z poszukiwania nowych form wyrazu, artysta poddaje treść nieustannej asymilacji. Reakcje na efekty tej pracy pokazują, jak trudno publiczności odnieść się do utartych tekstów kultury, które powszechnie kojarzone są z traumą totalitaryzmów – samo dodanie nowego kontekstu nie jest dostatecznym usprawiedliwieniem, mimo że NSK dołożyło wszelkich starań, by dychotomiczne złożenie ze sobą totalitarnych emblematów i modernistycznych/post-modernistycznych form wyrazu, z założenia ze sobą skonfliktowanych, pomogło w odczytywaniu treści na zupełnie nowym poziomie.



**„Laibach. Past: Perfect”, kadr z filmu, źródło  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_F8hsncslwc](https://www.youtube.com/watch?v=_F8hsncslwc)**

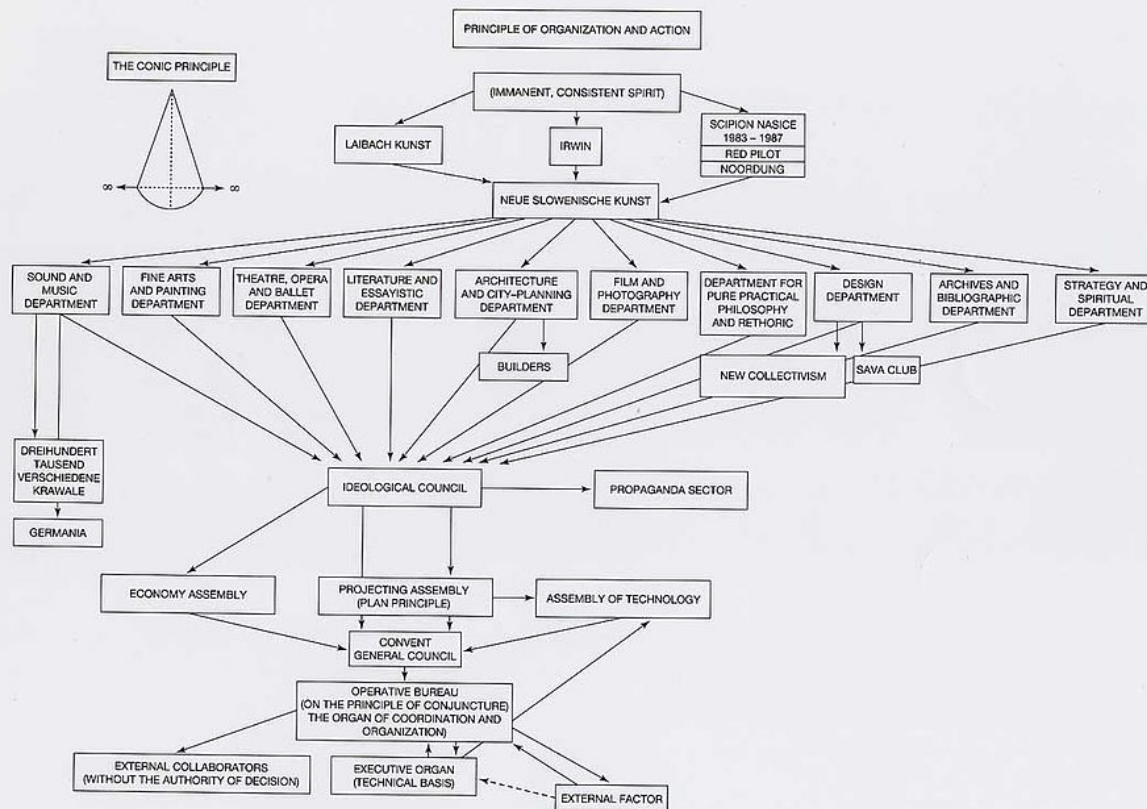
Problematyczne jest również to, że każda z grup w obrębie kolektywu działa w oparciu o totalitarne podejście względem sztuki. Tak jak totalitaryzmy wykorzystywały i zniekształcały dorobek artystyczny i intelektualny swoich czasów, tak kolektyw artystyczny na nowo decyduje się sięgnąć po wyeksploatowane motywy i dążyć do stworzenia prawdziwej sztuki, w której kontrola jest po stronie twórcy. Skoro XX-wieczne reżimy zwracały dzieła artystyczne przeciwko ich autorom, same niezdolne do konstruktywnej kreacji, być może odwrotny proces jest możliwy, gdy to artyści pod totalitarnym sztandarem na nowo zniekształcają obraz już zniekształconego dzieła. To przepracowanie miało wskazać moment, w którym szczerą intencją zostaje zaburzona, a idea twórcza służy destrukcyjnym, politycznym celom. Symptomatyczne, że grupa eksplorująca granice pomiędzy utopią a totalitaryzmem sama błyskawicznie padła ofiarą imperialnej polityki i została zakazana przez władze Jugosławii w 1983 roku – tak się stało w przypadku Laibach. W

efekcie przez kilka lat zespół nie reklamował się pod żadną nazwą. Zamiast tego plakaty opatrywane był czarnym krzyżem Kazimierza Malewicza. Po tej decyzji Irwin zaczął eksploatować motywy przyjęte już wcześniej przez muzyków: orły, jelenie, siewców, małych bębniarzy, krzyż Malewicza, zestawiając je z realizmem socjalistycznym, sztuką faszystowską i nazistowską, włoskim futuryzmem i sowieckim konstruktywizmem, a także XIX i XX-wiecznymi dziełami słoweńskimi, próbując zbudować w ten sposób nowy nurt słoweńskiej sztuki, w myśl hasła „empatycznego eklektyzmu”.

Jest w tej strategii logika, której politycznie poprawna wersja historii nie może zrozumieć, ani nie potrafi wykorzystać: dekontekstualizacja symboli i złożenie z istniejącej palety znaków kompletnie nowej narracji to sposób na zidentyfikowanie metod tożsamości kultury (i utożsamiania jej/się z nią). Sztuki wyzyskane i wyplute przez totalitaryzmy odzyskują pierwotną, odpolitycznioną niewinność, dając pretekst do konstruktywnej rozmowy: o sowieckim konstruktywizmie, włoskim futuryzmie, ale też – amerykańskim abstrakcyjnym ekspresjonizmie lat 40-tych i jego roli w antykomunistycznej propagandzie. Skoro sztuka jest podatna na instrumentalizację przez politykę, może odwrotna taktyka będzie w stanie ją ocalić? Skoro sztuka została sobie sprzeniewierzona, czy można odwrócić ją znów przeciwko totalitaryzmom, posługując się ich językami? I dlaczego ten suchy dowcip Laibach i ich znajomych spotyka się z tak konserwatywnym oporem?

Spora część twórczości zespołu Laibach koncentrowała się na tych relacjach, próbując w sposób równocześnie radykalny i konstruktywny odnosić się do różnych tradycji i wydobywać z nich pewne cechy, właściwości, kierunki, które pozostawały ukryte lub nawet nie były świadomym celem artystów. Była to strategia tym bardziej słuszna, że Słowenia, jako państwo do pewnego stopnia bałkańskie, zanurzona jest w skomplikowanej historii i narodowo-etnicznym kontekście, co wykorzystuje się do budowania tradycji oraz kultury pełnych odniesień i zapożyczeń. Laibach nie udaje, że znak, emblemat, produkt kultury można uwolnić od skojarzeń i ideologicznego ładunku – woli pozbawiać tego

ładunku same ideologie, obnażając je i eksponując. Žižek określił strategię Laibach jako dwupoziomowy proces, składający się z dekontekstualizacji, polegającej na ekstrakcji danego elementu i pokazanie go na zewnątrz systemu, oraz procesu rekontekstualizacji – wykorzystanie tegoż gestu w roli służebnej, nowej, dziwacznej, abstrakcyjnej, kolektywnej ideologii, wymyślonej przez NSK. Słoweńscy artyści nie podejmują się tłumaczenia mechanizmów władzy i opresji, oni je zamiast tego stosują, licząc na to, że w tym nietypowym zestawieniu istotne kulturowe tendencje staną się bardziej zrozumiałe. Jest to oświecanie świadomie unikające wzorów oświeceniowych – skoro umysł wciąż nie jest w stanie zwyciężyć nad irracjonalnymi pragnieniami i podatny jest na manipulacje, trzeba z nim współpracować. Ten wyzwalający transestetyzm był czymś wyjątkowym wśród artystów z krajów socjalistycznych. Strategia ta okazała się słuszna: NSK, czerpiące przez niemalże dekadę z systemu, w którym funkcjonowało i do którego się odnosiło, poprzez parodystyczne nawiązanie do jego mechanizmu, przyczyniło się do demokratyzacji i pluralizacji Jugosławii. Laibach i inni artyści NSK najpierw wykorzystali degrengoladę starego systemu, a następnie zrobili użytek z nowej sytuacji, formując własne państwo i stawiając wyzwanie rzeczywistości. Stworzyli pierwszą awangardę w historii, która pozostała niezależna od terytorium.



**Struktura NSK w roku 1984, źródło:**

**[http://www.wikiwand.com/de/Neue\\_Slowenische\\_Kunst](http://www.wikiwand.com/de/Neue_Slowenische_Kunst)**

## **Ewolucja estetyki Laibach**

W latach 80. występy Laibach odbywały się w kradzionych jugosłowiańskich mundurach. Wszyscy członkowie zespołu odsłużyli swoje w armiach w różnych częściach kraju. Nałożenie na rękaw opaski z krzyżem sprawiło, że narodził się nowy mundur. Stosowali na koncertach bomby kamuflażowe, również kradzione z wojska, które przesłaniały wszystko na kilka chwil, a do tego powodowały pieczenie oczu. Pierwsze ich użycie skończyło się ucieczką belgradzkiej publiczności z koncertu. Innym razem w Zagrzebiu zagrali koncert, któremu towarzyszył 35-milimetrowy film, zestawiający sceny z kwitnącej Jugosławii z ciężkim porno – brutalizm mieszał się z idylliczną krainą. Kiedy obok zdjęcia Tito znalazł się penis, koncert został przerwany przemocą. Po skandalu postanowiono rozprawić się z zespołem, jednak władze miały z tym trudności, nie umiając dobrać odpowiedniej strategii do ryzyka, którego zresztą nie potrafiły oszacować.

Stwierdzono, że najlepszym sposobem będzie autokompromitacja – Laibach zostali więc zaproszeni do telewizji. Jeśli władze liczyły, że zespół sam się pograży, to głęboko się pomyliły. Laibach byli na tę okoliczność przygotowani: wystąpili w uniformach, prawie bez ruchu, odpowiadali na pytania uprzejmie i z przekonaniem, a to, co mówili – i co było szczere – okazało się wyjątkowo mało kontrowersyjne, a na dodatek opatrzone cytataми z przywódców Jugosławii. Dziennikarz, który montował wywiad, dorzucił od siebie prośbę o publiczny lincz na prowokatorach – i znów system przegrał: widzowie uznali to za wyjątkowe naruszenie dziennikarskiej etyki. Laibach przetrwał, choć to właśnie po tym wywiadzie został na pięć lat zdelegalizowany.

Ich udział w przemianach politycznych w byłej Jugosławii został zwieńczony niezwykle ciekawym wydarzeniem, a właściwie splotem okoliczności. Słoweński rząd oficjalnie deklarował niepodległość 23 grudnia 1990 roku – tej samej nocy Laibach zagrali swój pierwszy koncert w rodzinnym miasteczku (występując z nagimi torsami, przy piętnastostopniowym mrozie) i został przywitany orkiestrą dętą oraz ceremoniami. Zespół kojarzony z wolnością i oporem świętował triumf i po raz kolejny zapisał się w historii.

Metody pracy Laibach zmieniały się zależnie od okoliczności i czasu. Ich ambicją od początku było wejście na rynek międzynarodowy. Jednym z celów, które sobie postawili, było wydawanie w Mute Records. Dlatego też estetyczny aspekt ich twórczości musiał składać się z dobrze przemyślanych elementów, stanowiących o pewnym kompromisie, ale bez zaburzenia założonej idei. Jedną z ważnych decyzji było ograniczenie elementów nawiązujących do słoweńskiej sztuki, które miały niewielką szansę trafić w międzynarodowe gusta. Wybrane punkty odniesienia – konstruktywizm, pop, awangarda – zmuszały publiczność do przyjęcia szerokiej perspektywy. Laibach postanowili więc wejść w rolę kolektywu narzucającego porządkę, zespołu, który nie może być identyfikowany z żadną konkretną rzeczywistością. Niemieckie nazwy Neue Slowenische Kunst i zespołu Laibach to pierwsza próba przekroczenia tych granic, i to z natychmiastowym, wybuchowym efektem: Słowenia w pewnej mierze



mentalnie wciąż jest okupowana przez niemieckich i austriackich sąsiadów, a traumy związane z wiekami wpływów są do tej pory co najwyżej ignorowane. Wybór nazw nawiązywał do języka opresji i precyzji, do języka filozofów i prześladowców, wreszcie do języka, którym włada największa europejska gospodarka. Język niemiecki ma też irracjonalną konotację – kojarzy się ze strachem, rozkazami, decyzjami, opresją – szczególnie widoczną wśród słowiańskich narodów, ogarniętych odwiecznym lękiem przed zachodnim/północnym olbrzymem. Amerykańska publiczność, oglądająca Laibach w 1987 roku (wśród publiczności była grupa Sonic Youth), uznała ich za jeden z najstraszniejszych zespołów świata, myśląc, że muszą być Niemcami, albo co najmniej Rosjanami. To język imperializmu i kolonializmu, który uciska tożsamość skolonizowanych. To wcielenie w artystyczne życie heglowskiej opozycji władca-sługa.



**Laibach, zdjęcie prasowe 1983, źródło:**

Niemieckość projektu, często świadomie kaleczona i ośmieszana poprzez nieprawidłowe konstrukcje i gramatykę, cięła niczym skalpel szeroko przyjęty słoweński mit o niewinności i wiecznej roli ofiary – nagle powróciła wyparta przeszłość kolaboracji, a nawet dobrowolnego zniemczenia. Półtora roku okupacji przez nazistów do dziś domaga się dyskusji i rozliczeń, na które Słoweńcy nie mają ochoty. O ironio, Lublana od czasów triumfu Laibach zyskuje coraz więcej turystów – a więc miasto już na dobre rozpoznawane i kojarzone będzie ze swoją niemiecką nazwą, której próbowano zabronić. Jednocześnie Laibach demonizuje najbardziej niewinne narodowe symbole – np. charakterystyczny dla słoweńskiego krajobrazu wiejskiego *kozelec*, czyli drewniana konstrukcja służąca do suszenia trawy, stała się stryczkiem dla pierwszego lidera zespołu, Tomaža Hostnika, który powiesił się na nim w połowie lat 80-tych.

Laibach i NSK wywodzą się z Trbovlje, miejscowości eksploatowanej przez dekady przez cesarstwo Austriacko-Węgierskie ze względu na odkryte złoża węgla, a więc robotniczej, sympatyzującej z czerwoną ideologią. Znajduje się w nim największy komin w Europie, który miał uratować mieszkańców przed zanieczyszczeniem. Informacja ta nie jest tu bez znaczenia – i to nie tylko ze względu na fascynację industrialnym brzmieniem, którą od samego początku wyraźnie słychać w płytach Laibach. Chodzi też o pochodzenie z miejsca, które opanowali robotnicy-socjaliści. Muzycy zespołu wychowywali się w górniczych i robotniczych rodzinach. A jednocześnie ich rówieśnicy i znajomi rośli w kulcie anarchii, wierząc, że będzie ona alternatywą dla zagrożonej chaosem Jugosławii po śmierci Tito. Pierwsze wyjście do szerszej publiczności w rodzinnym miasteczku było wstrząsem: plakaty zespołu o kontrowersyjnej nazwie, opatrzone krzyżem i punkowymi grafikami, doprowadziły do zablokowania debiutanckiego koncertu w lokalnym domu kultury Delavski Dom. Był to początek serii błędnych interpretacji, które trwają po dziś dzień. Irracjonalna decyzja władz została jednak poczytana przez muzyków za triumf – wskazywała bowiem na śmieszność i anachronizm ich podejścia do sztuki.

Sprawa trafiła do narodowych mediów. Były to pierwsze lata dekady i w kraju zaczynała energicznie działać różnego rodzaju alternatywa, w tym grupa skupiona wokół Slavoja Žižka. Laibach stał się świetnym materiałem do pracy dla filozofów, którzy postanowili rozprawić się z teoretycznymi brakami obowiązującego systemu. Awangarda świadomie budowała wokół siebie kontrowersje i problemy – dzięki temu można było na nowo rozpocząć dyskusję na temat wolności słowa i artystycznej ekspresji oraz symbiotycznie, symultanicznie funkcjonować z dynamicznie rozwijającą się filozofią i psychoanalizą w Lublanie.

Zakazani w Jugosławii muzycy już w latach 80. zdobyli w zachodniej Europie uznanie, bez precedensu w całej socjalistycznej części kontynentu. I to pomimo radykalnej informacji, którą nieśli. Niedługo po debiucie, w 1987 roku, trafili do największego niezależnego brytyjskiego labelu wydawniczego Mute Records. Nie przestali prowokować i wywoływać skandali, a robili to tym skuteczniej, że w 1987 roku dołączył do NSK Departament Czystej i Stosowanej Filozofii, prowadzony przez Petera Mlakara, i muzyczno-wizualny spektakl Laibach został uzupełniony performansem z absolutnych antypodów przyjętych estetyk. Filozoficzny komponent pojawił się z resztą w charakterystycznym momencie: Laibach pracował wówczas podczas rezydencji w Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu nad muzyką do *Makbeta* w reżyserii Wilfrieda Minksa. Na koncertach od tej pory regularnie pojawiają się przemówienia – jednym ze spektakularnych przypadków był ich występ ze Słoweńską Filharmonią w 1997 roku, z którą postanowili poddać rewizji swoje stare dzieła. Peter Mlakar rozpoczął występ od wygłoszenia mowy, z nagim torsem, na którym zawisł rzeźnicki fartuch umazany zwierzęcym tłuszczem. Krytykował obecnych na sali prezydenta, polityków, dyplomatów i arcybiskupa, mówił o złamanych i rdzewiejących widelcach, nożach i śrubokrętach, które pomagały dotychczas przeżyć: polityka stała się „żałosną dziwką, niezdolną doprowadzić kogokolwiek do erekcji, naród jest martwy a pieniądze bezsilne i niezdolne do zachwycenia współczesnego człowieka”. Należy znaleźć sens, który wypełni egzystencję – i sens ten znajduje się w orgazmie. Obrażony arcybiskup opuścił salę, a zapowiedziane nagranie z tego występu nigdy się nie ukazało, gdyż Filharmonia odmówiła dalszej

współpracy.

### Laibach speech in Belgrade '89



Wcześniej, w 1989 roku, Laibach wystąpił w Belgradzie w momencie, gdy miasto znajdowało się na skraju wojny, a zespół oskarżono o sprowokowanie tych napięć. Nie obyło się wówczas bez spektakularnego gestu, tym razem w postaci przemówienia w języku serbskim i niemieckim, w którym złowieszcze cytaty z programu politycznego Slobodana Miloševića przeplatały się z wyjątkami z oryginalnych przemówień Hitlera. Całość zwieńczyły słowa Neville'a Chamberlaina z 1938 roku o tym, że jeszcze w naszych czasach ujrzymy pokój. Kiedy artyści NSK w 1995 roku pojawili się w Bośni i Hercegowinie, w Sarajewie miało miejsce najważniejsze wydarzenie kulturalne od zakończenia wojny: wystawa *NSK State Sarajevo*, którą zainicjowało odsłonięcie pamiątkowej tablicy i przemowa Petera Mlakara, wzywająca do zwalczenia zła przez przebaczenie swoim wrogom.

Chrześcijańskie nawiązania Laibach wykorzystał także w innym muzycznym przedsięwzięciu: projekt poboczny zespołu, 300,000VK, stworzył album zatytułowany *Also Sprach Johann Paul II (Tako rzecze Jan*

*Paweł II*), wydany w 1997 roku, zainspirowany wizytą



papieża w Słowenii i dedykowany historycznej beatyfikacji, która odbyła się 19 września 1999 roku. Estetyczną oprawą dla skomplikowanej sieci odniesień pomiędzy Zaratustrą, Nietzschem, kościołem i twórczością Ryszarda Straussa, którego *Tako rzecze Zaratustra* obchodziło wówczas stulecie, było

klasyczne techno urozmaicone mniszymi chórami i industrialnym hałasem. 300,000VK zaczęli później koncertować, prezentując, jak sami je nazwali, „satanistyczne techno” w Villach, miejscowości w Austrii zamieszkaney przez liczną mniejszość słoweńską. Performens odbył się na wydarzeniu zatytułowanym *Chłosta Boża*, i nawiązywał do postaci XV-wiecznego alchemika Paracelsusa, urodzonego właśnie w Villach.

Innym polem dla działań artystycznych Laibach stały się krótkie fale radiowe – w czasie zimnej wojny pełne dziwnych, niejasnych przekazów z dwóch stron muru berlińskiego. Po roku 1989 eter w dalszym ciągu pełen jest różnych tajemniczych sygnałów oraz przekazów. Laibach postanowili dołączyć do grupy nadawców i transmitować zarówno jawne, jak i zakodowane informacje, często odczytywalne i zrozumiałe na długo po zaistnieniu w eterze, wywołując i prowokując niespodziewane reakcje. Operacja grupy przetrwa w ten sposób jej istnienie. Laibach przeszukują też fale w poszukiwaniu sygnałów z przyszłości. Ich zdaniem, nawet jeśli w pewnym momencie polityka oraz społeczeństwo staną się przejrzyste, to co pozwoli przetrwać sztuce to tajemnica, niepewność, mistyka, dające szansę na wolność i spontaniczność. To one bronią sztuki przed prześwietleniem, inwigilacją. W czasach wikileaks i whistleblowersów (o których Laibach śpiewa w pierwszym singlu najnowszej płyty), te działania artystycznych hakerów mają ogromne znaczenie – są manifestacją strategii przetrwania, kodowaniem dla ocalenia. Hakerzy mówią „Encrypt and survive”, pytaniem, które nurtuje współczesne społeczeństwo brzmi: kto decyduje o tym, co zostanie ujawnione? Totalitarna inwigilacja i walka o dostęp do informacji to kolejny wątek w laibachowskiej strategii. Sztuka, ich zdaniem, z założenia powinna sprzeciwiać się tym tendencjom.

## Sztuka manifestu, manifest sztuki

Estetyczna warstwa projektów, takich jak NSK i Laibach, znacznie utrudnia wyodrębnienie dwóch elementów: artystycznej ekspresji i manifestu, nie sposób nawet jednoznacznie powiedzieć, który z nich jest pierwotny, stanowi punkt wyjścia, a który pojawia się na etapie dalszej pracy z materiałem. Dyktat jako twórcza inspiracja i dyktat jako najważniejsza reguła działania są w Laibachu nierozłączne, albo wręcz są tym samym. Zasadą trzecią „kodeksu” NSK jest kreatywna adaptacja do środowiska, w którym funkcjonuje dany członek i mądre podążanie i egzekwowanie zasad ustalonych przez władze, niezależnie od miejsca zamieszkania. Tak sformułowany totalitaryzm jest łatwy do zaaplikowania i możliwy do zastosowania w każdych realiach. Jest z założenia uniwersalny. Łączy się z nim zakaz angażowania i uczestniczenia w tajnych spotkaniach politycznych i sytuacjach, które mogłyby naruszyć egzystencję lub niezależność NSK.

Laibach przekroczył granice europejskich totalitaryzmów i wyobrażeń na ich temat. Sięgnął po motywy z całego świata, cytaty z języków wychodzących poza wąski krąg kulturowy, do którego lubimy się odnosić. Ich wyobrażenia i przewrotna analityczność sięgała tak głęboko, że nawet najbardziej niewinny tekst mógł w ich wersji zabrzmieć jak wezwanie do eksterminacji. Ich misją jest odkrywanie ukrytych instynktów, które przemycane są w tekstach – pokazując, jak bardzo uniwersalny są kult siły, wzrostu, wyścig



i konkurencja. Jednym z najciekawszych przykładów wykorzystania tego motywu może być chociażby album *Volk*. To płyta o skomplikowanym, nacechowanym znaczeniowo tytule, odnoszącym się nie tylko do niemieckiego słowa „naród”, „lud”, ale też do identycznie pisanego słoweńskiego „wilk”, który to tytuł został dodatkowo opatrzony obrazem pastelowych baranków. Słowiańska martyrologia i odwieczne zagrożenie ze strony zachodniego/północnego mocarstwa zostało w tej grze intrygująco ujęte. W prawym rogu okładki pojawia typowo symetryczny, minimalistyczny

symbol V, przypominający orła. Album z 2006 roku zawiera wariacje na temat hymnów różnych państw i grup etnicznych, od Japonii, przez Chiny, po Stany Zjednoczone i Izrael – teksty utworów nawiązują do historii, przyszłości, stanowiska politycznego, ambicji, narodowych charakterystyk i stereotypowego podejścia do rozumienia i postrzegania polityki danych nacji. Dochodzi do pomieszania formuł i znaczeń, czego efektem jest ironiczne zniekształcenie roli hymnu, odejście od apoteozy najlepszego państwa i narodu na świecie, i wskazanie na bolesne problemy leżące u źródła „szczęściodajnej” państwowo-narodowej jedności. Ostatni utwór, hymn NSK, odbiega jednak od tej formuły: jest przysięgą składaną państwu przy odbieraniu paszportu. To deklaracja walki do końca świata. Laibach przekształca treść, pozostawiając medium nietknięte – nieuważny słuchacz może zostać łatwo zmanipulowany przez zachowaną estetykę hymnu. W pewnym sensie największym zwycięstwem grupy nad instytucją państwa była [nagroda dla Nowego Kolektywizmu w 1987 roku za plakat reprodukujący nazistowską grafikę Richarda Kleina](#) – władze przeoczyły ten fakt, uznając dzieło za znakomitą reprezentację socjalistycznego realizmu. Praca miała promować urodziny Tito oraz Dni Młodzieży. Estetyczne kierunki reżimów znów niebezpiecznie się przecięły. Zostało postawione w ten sposób pytanie o legitymację i merytoryczne przygotowanie autorytetów do sprawowania kontroli, w obliczu tak skrajnej ignorancji

Natomiast, kiedy Laibach biorą na warsztat radosne hymny konsumpcyjnego, kapitalistycznego popu, warstwa słowna zostaje niemalże nietknięta. Opakowanie treści w estetyczne przeciwieństwo oryginałów sprawia, że zastanawiamy się: co artysta ma na myśli? Co się stało z utworem? Jak można Queen i Rolling Stones wytknąć militarystyczne intencje? Laibach szuka w muzyce pięknieć, odprysków, rys – po czym boleśnie je otwiera, pokazując treści ukryte pod grubą warstwą lukru. Na płycie zawierającej wariacje na temat

*Sympathy for the Devil* znajdziemy nie tylko reinterpretacje wychodzące od odmiennego podejścia do muzyki (wersje wagnerowskie, militarne), ale też okładkę zawierającą nazistowski rysunek promujący prawidłową aryjską rodzinę. Rysunek utrzymany jest w estetyce, która sprawia, że



przedstawioną rodzinę nietrudno wyobrazić sobie w reklamie Coca-Coli, reprezentującą pożądaną idealną, zdrową, uśmiechniętą, dobrze wyglądającą grupę obiecującą wzrost PKB. Twarzą wszystkich możliwych totalitaryzmów staje się Diabeł, personifikujący ich najważniejszą wspólną cechę: niezaspokojone, niszczące pragnienie szacunku i sympatii. Totalitaryzm, tak uwypuklany i niezmiernie powtarzany w laibachowskich piosenkach, nie jest fenomenem krótkotrwałym, ulotnym albo specyficznym dla określonej grupy ludzi czy miejsca na świecie: to uniwersalny problem, wpisujący się w argumentację Hanny Arendt o banalności zła. To odwieczna, odporna na okoliczności ambicja polityczna – i zadaniem Laibach jest przypominać o nieśmiertelności zagrożenia, oraz o istniejących w każdym systemie elementach totalitarnych.

Album *NATO* jest kolejną próbą obnażenia i ośmieszenia intencji, tym razem tych z „dobrego zachodu” – organizacja stawiająca sobie za cel ochronę wolności, dziedzictwa i cywilizacji opartej na zasadach demokracji i litery prawa, wyrosła de facto z braku chęci i umiejętności egzekwowania tych idei. Nagrana w 1994 roku płyta została zaprezentowana



w Sarajewie, a Laibach stwierdził, że w ten sposób przywiózł NATO tam, gdzie samo nie chce przybyć. Sięgając po zaśpiewany przez Edwina Starra utwór *War*, na pytanie czy wojna jest dobra dla kogokolwiek, muzycy odpowiadają listą: General Motors, IBM, Sony, Unilever, CNN... Laibach sugerują, iż podstawowym dążeniem organizacji ponadnarodowych jest ochrona korporacyjnych, kapitalistycznych interesów – i niewiele ponadto. I znów totalitaryzm widziany przez pryzmat słoweńskiego kolektywu zaczyna jawić się nam jako zjawisko niepokojąco trwałe i wszechobecne, co gorsza przybierające powszechnie akceptowalne formy.

Twory NSK pozwalają renegotjować i kwestionować ogólnie przyjęte założenie, że sztuka staje się narzędziem w rękach polityki – nie sposób w kontekście Laibach i innych grup artystycznych kolektywu jednoznacznie



ustalić relacji tych dwóch powiązanych ze sobą sfer. Na tym polega wyjątkowość i radykalność koncepcji: artyści powołujący państwo nie są narzędziem propagandy, oni są immanentną propagandą. NSK skłania nas do przewartościowania poglądów i założeń, spojrzenia na potęgę sztuki w nowy sposób oraz dostrzeżenia potencjalnych źródeł manipulacji oraz indoktrynacji. Na nowo ustanowiona zostaje w ten sposób pozycja twórcy, wskazując na ważny aspekt jego pracy: brak wbudowanego obiektywizmu i neutralności. Dopiero świadomość skąpania w ideologicznych deklaracjach, mniej lub bardziej uświadomionych, daje możliwość konstruktywnego odniesienia się do rzeczywistości. Laibach od trzydziestu lat eksploruje najbardziej drażliwe tematy, uciekając się tej retoryki i metodyki, czego najlepszym przykładem ich ostatnia płyta.

NSK można uznać za paradoks i, jak w każdym przedsięwzięciu o totalnych ambicjach, doszukać się wewnętrznych niespójności i konfliktów. Punkt wyjścia – totalitaryzujący proces twórczy narzucający estetyczne bariery artystom – to najbardziej oczywisty z wielu przykładów problematycznej natury kolektywu. Problematycznej nie ze względu na brak konsekwencji – to z góry założony spór, świadoma prowokacja, prowadząca do zadania odpowiednich pytań. O właściwe odpowiedzi w tej sprawie będzie trudno – granice swobody artystycznej wypowiedzi są polem ciągłych politycznych rozgrywek, wywołując istotne spory społeczne i drażliwe tematy, eksponując problemy dobrego smaku, przyzwolenia, konieczności. W przypadku Laibach, jak i całego NSK sprawę utrudnia dodatkowo fakt, że słoweńscy artyści są autorami tworu, który mimo że podszyty ironią oraz czarnym humorem, jest wyjątkowo mało zabawny. Wprawiony i przygotowany do ich przyjmowania słuchacz będzie musiał wykazać się specyficzną mieszanką dystansu, cynizmu i ironii. Dlatego też Roy Wilkinson w swoim sugestywnie zatytułowanym artykule *Laibach: Springtime for Hitler* stwierdził, że Słoweńcy są albo satyrykami z najbardziej kamienną twarzą na świecie, albo poważnymi myślicielami, doszukującymi się totalitarnych tendencji, które ich zdaniem znajdują się w centrum przemysłu kulturalnego. Spierałabym się, czy spójnik „albo” faktycznie jest tu konieczny.

Najnowszym manifestem obywateli Państwa w Czasie jest „Atomowa Deklaracja Zależności” podpisana w 2010 roku, podczas światowego kongresu. Dokument, jak opisał to *NSK State Times*, jest „nieudolną werbalizacją desperacji jego sygnatariuszy, jest samooskarżeniem, podpisaną mentalnie w momencie wejścia do Haus der Kulturen der Welt”, ukształtowaną w trakcie rozmów, w których często padało imię Lewiatana (alter-ego organizacji), i w duchu stwierdzenia Nietzschego, że „fanatycy są barwni, ludzkość chętniej ogląda gesty, niż słucha rozumu”. Deklaracja Zależności uznaje, że Państwo w Czasie jest manifestacją bezczasowego Kiczu, w którym oficjalnie zatracają się sygnatariusze. Zamiast pozostawać więźniami żalonych koncepcji czasu i formy, które poddają druzgocącej krytyce, obywatele NSK porzucają te ramy i umieszczają się w twórczej próżni, pozwalającej na wyłonienie nowej jakości. „Twój czas jest ograniczony. Nasz nigdy nie nadejdzie”.

*Natalia Skoczylas*

1. *Constitution of Membership And Basic Duties of NSK Members*, <http://homepage.tinet.ie/~peterc/a/nsk.html#7>, data dostępu tu oraz dalej: 01.05.2017. ↩
2. Margerethe Jahrman, Kathy Rae Huffman, *NSK State in Time*, <http://www.heise.de/tp/artikel/4/4061/1.html> ↩
3. A. Pitchon, *Interview: Laibach*, <http://www.intravenousmag.co.uk/2013/01/interview-laibach.html>.  
↩
4. Laibach, *10 Items of the Covenant*, <http://www.laibach.org/data/10-items-of-the-covenant/>. ↩
5. P. Clarke, *More Total Than Totalitarianism. The Strategy of Neue Slovenische Kunst*, <http://homepage.tinet.ie/~peterc/a/nsk.html#7>.  
↩
6. Laibach, *Interviews. Excerpts from interviews given between 1986-*

1990, <http://www.laibach.org/interviews-2/>. ↩

7. Stevphen Shukaitis, *Overidentification and/Or burst?*, [http://www.variant.org.uk/37\\_38texts/10Overident.html](http://www.variant.org.uk/37_38texts/10Overident.html) ↩
8. Irwin, <http://www.plausibleartworlds.org/node/46>. ↩
9. Atene Mendelyete, *Laibach's Politics Without a Cause or the Unsublated Contradiction*, *Krisis journal for contemporary philosophy*, nr 3/2013, s. 19-29, dostępne <http://krisis.eu/wp-content/uploads/2016/12/krisis-2013-3-02-mendelyte.pdf>. ↩
10. Luke Turner, *Life is Life: The Strange World of Laibach Narrated by Laibach*, <http://thequietus.com/articles/10000-laibach-interview-history-nsk>. ↩
11. *Petar Janjatović, EX YU ROCK enciklopedija 1960-2006* ↩
12. *Constitution of Membership And Basic Duties of NSK Members*, <http://homepage.tinet.ie/~peterc/a/nsk.html#7>. ↩
13. Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie*, tłum. Adam Szostkiewicz, Znak, Kraków 2010 ↩
14. Roy Wilkinson, *Laibach: Springtime for Hitler ?*, „Select” 53/1994, s. 58-61. ↩
15. *The Other Congress Declaration*, 2010, <http://times.nskstate.com/the-other-congress-declaration/>. ↩
16. Tamże. ↩