

A Laibach és a Neue Slowenische Kunst

A sztár csinálás mint nemzeti projekt

A nyolcvanas évek közép-kelet-európai művészetében egy páratlan precedens történt: az állami kultúrpolitika szárnyai alá vett egy olyan – korbabeli szóhasználatlal élve – alternatívának is nevezhető művészeti jelenséget, amely a status quo értelmében mindenkor a peremekre lett volna kényszerítve. Ezúttal azonban kivétel történt, mert a szlovén állam hatalmi gócaiban felismerték, hogy egy meghatározott művészeti törekvés szellemi-ideológiai síkon nagy mértékben összecseng a hivatalosan kinyilatkoztatott nemzeti célokkal, ez pedig a szerb hegemonia jellemezte jugoszláv szövetségi államköteléktől elszakadást, a független Szlovénia kikiáltását, ezzel egyidejűleg a nemzeti tudat feleszmélését jelentette. A kollektív felismerést és igényt a nagyszerb aspiráció érlelte meg, illetve annak reakciójaként bontakozott ki. Még egy fontos mozzanat mutatkozott döntőnek: tudniillik annak a felismerése, hogy a nemzetállam törekvéseit a politika szócsövén túl a művészet által ismertethetik meg legsikeresebben a nemzetközi közösséggel, pontosabban a közösségnek azzal a számszerűen nem elhanyagolható részével, amely túlnyomórészt kívül állott a politika hétköznapi csatározásain. Ez pedig a popkultúra fogyasztói tömege volt.

A délszláv háborús összetűzés, amelyből Szlovénia győztesen került ki, nem volt minden előzmény nélküli, amelynek a művészetben is kitörőhözhatatlan nyomai maradtak. A háború előérzete nemcsak a közhangulatban volt kitapintható, hanem mindenekelőtt a művészeti szféra egy olyan sajátos gócaban, amely egy szlovén zenei-képzőművészeti csoportosulás köré szerveződött: ez volt a Laibach Kunst. Az alkotói kollektíva 1980-ban Trbovlje bányászvárosból indult hódító útjára, amelynek végére néhány New York-i fellépés tett pontot. Ekkorra már a zenekar teljes felállása kicserélődött és nevében is csak Ljubljana német elnevezése maradt, arról nem is szólva, hogy zenéje is jelentősen megváltozott. Közép-kelet-európai mércékkel mérve a Laibach ritkán tapasztalható nemzetközi sikert aratott, és az ipari fémes zene minden idők egyik legmeghatározóbb bandájaként írta be magát a történelembe, amelyben szinte minden úgy alakult, ahogyan dal-szövegeiben megjövendölte. A jóslat gyászos és derús oldalát a történelmi események egyaránt alátámasztották.

Egyes dalszövegek (például a *Testvér* vagy a *Harci ének*) kifejezetten a korai avantgárd magasztos, expresszív és patetikus hangvételében íródtak. A stílus és a hangulat fennköltségén és zoltárszerűségén túl csak napjainkban döbbenünk rá ezeknek a verseknek a látnoki erejére, sőtét jövőképre. Tizenöt-húsz évvel ezelőtt csak kevesek hittek abban, hogy a Laibach tragikus jóslatai beválnak és valósággá lesznek a Jugoszláviának nevezett geopolitikai és kulturális térségben. Miről is énekelt a Laibach?: a béke korszakának végéről (*Cari amici*), a szabadság megszüntetéséről (*Szabadság*), a testvériség-egység hamis mítoszáról (*Az állam*), a bosszúról mint új munkafeladatról (*Új feladat*), üszkös városokról és égő emberekről (*Erő*), a háborúról (*Harci ének*), vértől pirosló kezekről, éjszakai robbanásokról és félelmekről (*A Laibach védőbeszéde*), valamint az egyetlen nép mítoszáról (*Egy nemzet születése*). A gyászos jövőkép megfogalmazásával párhuzamosan az *Egy nemzet születésében* a Laibach a nemzeti elkülönülés esküjét írta meg. Az álom egy kis nemzet felmagasztosulásáról szólt. Hogy melyikéről, nem kell találgatni.

A később rebuválódott Neue Slowenische Kunst triászának egyik ágazataként működött színtársulat, a Gledališče Sester Scipion Nasice felfokozott eklekticismusba ömlesztette a Laibach költészeti-zenei és az IRWIN képzőművészeti-festészeti eklektikáját. Ez a monumentális eklektizmus a *Kereszt a Triglav csúcsa alatt* című szakrális színműben kulminált. A díszlet ikonográfiá-

ában a szlovén nemzeti kultúrtörténet néhány jellegzetes képi-tárgyi jelképe – úgymint a vallásmitológiából ismert szarvasagancs motívum, vagy a legmagasabb szlovén csúcs, maga a Triglav – mellett jelent meg a Laibach által már korábban is kiaknázott és számtalanszor felhasznált szuprematista szimbólumhármás, a háromszög, a kereszt és a kör.

A Laibach Kunst 1983-ban retroavangárdként, pontosabban „monumentális” retroavangárdként definiálta magát, ami arra utalt, hogy felvállalta a történeti avantgárd aktivista szellemiségét. A monumentális jellemvonás pedig azt jelölte, hogy nem a művészetek egyikéről volt szó, hanem a legfőbb létező Művészetéről, a nietzschei „nagy stílus” szellemi átvállalásáról. Vagyis nem egyszerű poétikáról, hanem egy mindent – az életet és a politikát egyidejűleg – átható és formáló, a legmagasabb eszményekért küzdő művészeti törekvésről. A retro-elv, vagyis a visszanyúló, a régi állapotok felé mutató és azokból inspirálódó törekvés a későbbiekben a Neue Slowenische Kunst központi szellemmeghatározó elemei közé kapcsolódott, ami sajátos kinyilatkoztatása az új értékek utáni kutatások tudatos elvetésének és a jövő kilátástalanságáról alkotott világkép feltétlen elfogadásának.

Az 1980-as Laibach-konvent leszögezte, hogy „A művészet és a totalitarizmus nem zárják ki egymást”, ez pedig a második világháború után érvényt szerzett törvényes állapot fordítottjának tekinthető. A Laibach az egyéni ízlés, az egyéni meggyőződés és az egyéni döntőképeség megvonaása mellett tett hitet, és ezt az elvet elsősorban magára nézve tartotta kötelezőnek: a csoport, majd a zenekar tagjai teljes névtelenségben dolgozták le az éveket, totalitárius fegyelemben alkottak, és kizárólag a kollektíva javát tartották szem előtt. Az esztendőök során kirajzolódott egy sajátos militarista formakultúra, amely a Laibach öltözetét és színpadképét, az IRWIN képeit és a Gledališče Sester Scipion Nasice koreográfiáját egyaránt meghatározta, ezt a formakultúrát pedig alapvetően a szocrealizmus és a náci művészet szimbólumrendszere hatotta át. A szlovén művészek úgy gondolták, ha Hitler és Goebbels művésznek proklamálhatta magát, akkor ők politikusoknak vallhatják magukat: „A politika a népszerű kultúra legmagasabb foka, és mi, akik a korszerű európai pop-kultúra megteremtői vagyunk, politikusoknak valljuk magunkat” (NSK, 1987).

A Neue Slowenische Kunst harcosai ezen a ponton azonosították magukat a hivatalos szlovén politikával, ráadásul a politika is felismerte a Neue Slowenische Kunst-ban rejlő lehetőségeket, melyekkel egy fiatal nemzetállam eszméit propagálta, hol közvetettebben, hol konkrétan. A Laibach és rajta túlmenően a NSK fokozatosan emelte tevékenységét a romantikus állami-nemzeti projekt szintjére, megvalósítva azt az irreális álmod, hogy az avantgárdban gyökerező posztmodern hivatalos művészetté léphetett elő. Tagjai így válhattak az állam művészkatonáivá, élvezve azt a feltétel nélküli anyagi-erkölcsi támogatást, amit egyetlen más ország hasonló ívás alkotói sem kaphattak meg. A Neue Slowenische Kunst, ezen belül pedig a Laibach a nemzet kulturális-művészeti védjegyévé vált, megelőzve olyan nemzetközi szlovén értékeket, mint a sísport vagy a Gorenje.

Vade retro satanas

A hetvenes évek végén bekövetkezett szemléletbeli váltás gyökeresen megváltoztatta a kultúra és a művészet eszmei irányultságát és nyelvi-stiláris jellegét. A hippi- és beat-korszak derűs kozmopolitizmusát egy merőben más életérzés váltotta fel. Az új korszakon a befeléfordulás tünetei, a nemzeti elkülönülés eszméi és a nemzeti-történelmi mítoszok múltba forduló, avított értékei uralkodtak el. Úgy tűnt, hogy a történelem kereke visszafelé kezd forogni. Jellemző, hogy a historizmus karcsapásai nem elszigetelten, csupán a kulturális szféra némelyikében erősödtek fel, hanem sodrásukba került az emberi létygyakorlat valamennyi szinteződése. A posztmodern szemléletváltás tehát nem csupán stilisztikai effektusként csapódott ki, hanem korszellemként, filozófiailag meghatározható szellemi-magatartásbeli kategóriaként jelent meg, egy kor életérzésének lett a fogalmi foglalata. A korszellem pálfordulása a szubkultúra szövevényes sejtalmházában is nyomot hagyott,

bár ez volt az egyetlen közeg, amely igyekezett ellenállni. A társadalmi-szociális indíttatású punk a maga szándékolt nyersségével, anarchizmuseszményével, sajátos nihilizmusával és társadalmonkívüliségével a szubkulturális beágyazottság végső lelkiismereteként szólalt meg. A kívülállás életelve egy olyan minőségben csúcspodott ki, amit egyszerűen a tudatosság őszinteségének lehet nevezni. A „második kultúra” a hivatalos ellenpárhuzamaként létrehozta saját intézményrendszerét, amelyben az önkifejezés sztereotíp válfajai mellett néhány általa gerjesztett megnyilvánulási forma is kibelebélyesedett, mint például a punk egyik írott műfajának tekinthető graffitó, avagy a magatartásformából levezethető sajátos öltözködésmód, a kívülállás bizarr expressziójával.

A fennálló társadalmi és kulturális körülményeket ostromozó szubkultúra egyik európai központja a nyolcvanas években a ljubljana Egyetemista Kultúrközpont volt. Jól átmondott képző-, film- és videóművészeti, valamint színházi és zenei produkciójának köszönhetően ez az intézmény határozottan megfogalmazott ideológiai és vizuális identitásával tűnt ki. A másságban önmagukat kereső fiatalok a különben nemkívánatos témákat is napirendre tűzték. Így például a szexualitásnak a pornográfiában és a homoszexualitásban megnyilvánuló deviáns jelenségeit és a társadalmi elnyomásnak a hivatalos kultúrában lappangó militáns tüneteit. Ezek a témák egyebek mellett a Laibach és a Borghesia együttesek szerzői plakátjain is megjelentek. Az előbbiét a náci és a totalitárius művészet szimbólumainak átértékelése, illetve újraalkalmazása, az utóbbiét pedig a szadomazochizmus fetiszmusának ikonográfiai tételezése jellemezte. A Laibach első felállásának tagjai formatervezői szakon végeztek, s jelentős művészettörténeti tudásuk lehetővé tette, hogy már a zenekar indulásakor határozottan körvonalazott grafikai-vizuális ikonográfiával teljesítsék ki zenei-színi programjukat.

A ljubljana Egyetemista Kultúrközpont porondján a nyolcvanas években a new wave vezetők együtteseinek látogatást, köztük a The Siouxsie And Banshees, a The Fall, a Discharge, a Virgin Prunes, az Anti Nowhere League. Ugyanakkor a szlovén punk és újhullám csak úgy nyüzsgött a debütáns zenekaroktól. Az Otroci szocializma (A szocializmus gyermekei), az O!Kult, a Via Ofenziva, a Čao pičke (Szia, picsák), a Laibach, a Last Few Days, a Keller, a Borghesia, a Mrtvi kanal (Halott csatorna), a Grč (Görcs), az Abbildungen Variete, az U.B.R., a Stres D.A. és az Odpadki civilizacije (A civilizáció hulladékai) bandák kirajzási terepe kivétel nélkül az Egyetemista Kultúrközpont volt, amely később az együttesek hanganyagát kazettasorozatban dobta piacra. A punk és a new wave zenekarok teljesítményét hitelesen megformált fanzinkiadás egészítette ki. Két zenekar, a Laibach és a Borghesia nemzetközi hírnévre tett szert. A Borghesia önálló produkcióként, míg a Laibach kezdetben jórészt a Neue Slowenische Kunst ösztönzési társulatának égisze alatt. A Laibach alapítói nem tősgyökeres ljubljanaiak voltak, hanem egy kisvárosból, Trbovljéből származtak. Szinte magától vetődik fel a kérdés, hogyan válhatott egy közép-kelet-európai és ráadásul vidéki zenekarból Európa egyik vezető iparimétál bandájává, méghozzá nem is a zenekar elkésztett hajtásává, hanem egyik stílusmeghatározójává? (Nem árt emlékeztetni, hogy a Laibach egyidős a berlini Einstürzende Neubauten zenekarral, az angol Test Department-nél pedig öregebb is egy évvel.) A genius loci, vagyis a hely szelleme ezúttal meghatározónak bizonyult.

Trbovlje városának már a nyolcszázad évek közepén szervezett munkásosztálya volt, főleg bányászok és fémmunkások. A helyi cementgyár, a fémfeldolgozó üzem, a villanyerőmű és a szénbánya képe a Neue Slowenische Kunst nem egy képzőművészeti alkotásának alapmotívuma. Az sem mellékes, hogy 1958-ban Trbovljében szervezték meg a kommunista Jugoszlávia első munkássztrájkját, melynek nyomán leomlott a szocializmus konfliktusmentességének a mítosza. A szocrealista idolátria kellékei – úgymint a sarló és a kalapács – ma is visszaköszönnek a NSK képzőművészeti nagyüzemének, az IRWIN-nek a képein. A Sarló szimbóluma a Laibach *Aranykor* című dalszövegében éled újjá, míg a Kalapácsot a zenekar tagjainak linómetszetein felbukkanó munkásalak markolja. A szocialista realizmus szimbólumai azonban elenyészőek a náci művészeti és katonai jelképrendszer elemeinek gyakoriságához képest. A Laibach kiváló érzékkel érez rá a posztmodern korhangulat, a nagy eklektika történelmies tendenciájára, ideológiai támaszát azonban

a totalitarizmus ellenpólusáról, a nemzetszocializmus örökségéből meríti, tudatosan vállalva a jugoszláv öngazgatású szocializmus társadalmi-politikai szerveivel való nyílt összetűzést.

Laibach Kunst – totalitarizmus

1983-ban, amikor a Neue Slowenische Kunst szervezeti formája még nem létezik, a Laibach retroavangárdnak, illetve monumentális retroavangárdnak vallja magát, ami arra utal, hogy megtartani igyekszik a történeti avantgárd aktivista szellemiségét. A retroavangárd monumentalizmusa azt hivatott kifejezni, hogy nem közönséges művészetről, az irányzatok egyikéről van szó, hanem a legfőbb létező Művészetről, a nietzschei nagy stílus szellemi kivételéről. Vagyis nem egyszerű poétikáról, hanem egy a mindent, az életet és a politikát is átható és formáló, a legfennköltebb ideálok mellett kardot törő művészetéről. A retro-elv, vagyis a hátranyúló, a régi állapotok felé mutató és azokból ihletést merő törekvés a későbbiekben a Neue Slowenische Kunst jelenségkörének központi szellemformáló elemeihez csatlakozik, ami egyfajta kinyilatkoztatása az új értékek utáni igények tudatos megszakításának és a jövő perspektívájának kilátástalanságáról alkotott világkép feltétlen elfogadásának. Joseph Schilling amerikai kubista festő elméleti projekciójára hivatkoznak, aki a húszas években megjelentetett *The Mathematical Basis of Art* című dolgozatában az egyetemes művészet evolúcióját öt periódusra osztotta, hatodikként pedig egy hangsúlyozottan eklektikus, illetve összesztétikus fejlődési szakaszt jelölt meg, melyet a történelmi művek felidézése s az egyes különálló homogén rendszerek integrálódása jellemez. A Laibach Kunst a mozgás és a keresés időszakának bevégeztét, a stilisztikai és esztétikai találmányok végét jelöli, hangzik a visszafordulás elvét érvényesítő tétel, ami a korábbi művészeti tapasztalatok gátlástalan metanyelvi időszerűsítésének a jelszava egyben: az egyedi stílus elveszti érvénytállóságát, az eklekticizmus feltörése pedig beharangozza az eredeti, autentikus értékek halálát. A visszanyúló alkotói tájékozódás extrémebb megnyilvánulásaiban nemcsak hogy alkalmazza más művészetek és művek nyelvi repertoárját, stíluskészletét, hanem a kifejezésbeli mozzanatok kölcsönzésén túl hajlamos egész motívumegységek átvételére, beépítésére, sőt a múlt egy-egy művét teljességében is kisajátítja. A kisajátítás területe a Neue Slowenische Kunst esetében túlnyomórészt a náci művészet és a szocialista realizmus, kisebb mértékben pedig az akadémiai realizmus, amit a szlovén nemzeti kultúrszféra és az októberi forradalom szovjet művészetpropagandájának képi szimbólumai egészítenek ki.

A Laibach az avantgárd és a transzavantgárd (posztmodern) eszmék összevonására törekszik, mert míg elfogadja a művészeti visszatekintés stratégiáját, vagyis a retro-elv révén jellegzetes posztmodern manőverre szánja rá magát, addig az avantgárd bizonyos eszméihez is hű kíván maradni, amikor az intézményesítés kezdeti lehetőségét elvetve illegális szervezetként alakul meg. Az illegális felvállalásával a Laibach lényegében a totalitárius alapokon nyugvó párt- és vallási szervezetek történelmi példáját követi.

Laibach Kunst – nemzeti és nemzeties

A csoport belső hierarchiáját egyaránt az irányelvnek az ideológia és az egyed viszonyát tükröző meghatározó szerepe szabja meg. A csoporttagok teljes névtelenségben, szubjektivista hajlamaikról és céljaikról lemondva, totalitárius fegyelemben alkotnak; az egyén háttérbe szorul, csak a köz érdekei léteznek. Így a korszerű ipari termelés szélsőséges pozíciójával azonosulni képes egyed önműködően Laibach-taggá válik. A nyolcvanas évek derekán azonban már a Laibach számára is világos, hogy az illegális, vagyis a rendszerbeli intézményekkel szembeni elutasító stratégia nem valósítható meg abszolút értelemben egy olyan politikai rendszerben, amelyben a munkásosztály

élcsapata van hatalmon. Mégpedig azért nem, mert az uralkodó rendszer nem ismeri el a rajta kívüli intézményes formák létjogosultságát. Az illegálitás maximális foka ezek szerint csak színlelt törvényenkívüliség, avagy annak illúziója.

A Laibach azért látja bele a mindenkori művészet képét a náci művészetbe, mert annak jutott ki elsőként a feladat, hogy az uralkodó ideológia nevében érzékileg hasson a kisember-lekületére és – végtére is – tudatára. Ezzel egyidejűleg felteszi a kérdést, vajon nem ezt teszi-e manapság egy másik ideológia is, a tömegfigyelés szintjére süllyesztve, a kereskedelem és az olcsó látványosságok rendszerébe integrálva a művészetet? A Laibach a náci ideológia katonáira és a szocialista realizmus emberi lelkek mérnökeire úgy tekint, mint a történelem első posztmodern művészeire, vagyis gazdasági és ideológiai árut termelő munkásokra. Úgy véli, ők az elődei a ma funkcionáló álmogyárok és utópiaüzemek hatalmas hadseregeinek, amelyek a korszerű médiumok gondolatfeleltető, figyelemelvonó s mindent az esztétikai tünemény szintjén adagoló kreációinak a megalkotói. A tömegmédiumok esztétikai kínálata egy korszerű formába csomagolt giccs, melyet történetesen nem a náci vagy a szocrealista, hanem egy vagy több másik ideológia, így például a pénz ideológiájának a nevében erőltetnek az emberekre.

A Neue Slowenische Kunst protagonistáinak számára, úgy tűnik, azért érdekes a náciizmus és a szocrealizmus giccsművészete, mert olyan társadalmakról van szó, melyekben az ellentéteket mesterségesen oldották fel, ennélfogva ideológiai állapotuk statikus, nyugalmi formájában érhető tetten. A szlovén művészek eklekticizmusa befogad magába minden eszmét, stílust és hangulati beütést, azt a látszatot kelte, hogy ők ötlötték ki azokat. Befogadó mechanizmusuk természetűen köti össze a különféle hatásokat, amivel részben a klasszikus, állandó értékekre alapozódó, monumentálisan mozdulatlan nemzetszocialista és szocrealista ideológia szerepét játsszák el. A nazi-kunst és a szocrealizmus emellett egy olyan korszakot jelöl, melyet a modernizmuson belüli posztmodern kornak nevezhetnénk, s melyet a művészet ideológiává való átváltozása, az esztétikum politizálódása jellemez. A Neue Slowenische Kunst ezektől az ideológiáktól a nyelvi frazeológia mellett átveszi a legitim kisajátítás, az eltulajdonítás képességét, s a semmiből teremtés mítoszát elvetve szabadon rendelkezik a neki megfelelő művek, műidézetek kontextuális átrendezésével, valamint újraértelmezésével. Abból a közösségi feltételezésből kiindulva, hogy a világban már semmilyen új tapasztalat sem szerezhető, semmi új fel nem fedezhető, s hogy az eredeti többé nem eredeti, az IRWIN ikonográfiájának stilisztikai összetevőit ugyancsak a történelmi tények és a kultúr hagyomány motívumainak újraértelmezése határozza meg. A haldokló világban nem az előretekintés, hanem a visszapillantás ad reményt.

A Laibach Kunst ikonográfiáját már 1984-ben erős szocrealista beütések és a szlovén nemzeti-nemzeties kultúrhatás jellemzi. Ezek az ismérvek a későbbiekben is megmaradnak, ám az IRWIN-nel való egyesülést követően némileg módosulnak, mivel az IRWIN a szlovén műlt traumatikus tapasztalatainak folyamatosság-biztosításában látja a jövő lehetséges kifejtését, végső célkitűzéseiben pedig a szlovén kultúra monumentális-spektakuláris reaffirmációjáért száll síkra, ami újabb belső ellentmondást vet fel: a helyi motívumok posztmodern foglalatla konvergálni kényszerül az egyetemes ikonográfia avantgárd szimbólumaival, többek között a Malevics-keresztel. Így a trbovljei szénbányát ábrázoló szocrealista rajzok egyikének előterében látható magvető emberalak származhat a szlovén Grohar 1907-beli képéről, de ugyanakkor Millet *Aratójára* is asszociálhat. Nem az önmagában vett eklektika a problematikus, hanem az, hogy ez a különleges eklekticizmus különféle művészettörténeti korszakok ellentétes mintáiból táplálkozik, s ez csak fokozza azt a bizonytalanságérzést, amely a Neue Slowenische Kunst művészeti helyzetének meghatározását illeti. Az IRWIN festményei másrészt a szocrealista giccsel csak ritkán és persze tudatosan ritkán meghaladó alkotások, ám ezek a táblaképek kivétel nélkül magas professzionális színvonalon vannak. S hogy miért pont a szocrealista giccs az alapképlet? Azért, mert magába szív minden idegen hatást, mert mint alacsony művészet nem rendelkezik saját történelemmel és felelősséggel, hanem a posztmodernhez hasonlóan az örökkévalóságba próbálja kivetíteni a pillanat referenciáját.

Ennek következtében merevedhetnek ki a nemzeti kultúrvívmányok is örök értékeként, a giccsben összpontosuló idegen hatások determinációjának önellentmondásos függvényében. Úgyes manőverezéssel, a politika és a művészet közötti senkiföldjén egyensúlyozva kíván egyszerre mindkettő és egyik sem lenni, úgy, hogy a felelősséget mindig átháríthassa a másikra: elméletükkel a művészetet a politika szolgálólányának szintjére süllyeszti, gyakorlatukkal pedig a politikát teszik a művészet szolgálójává.

Laibach Kunst – Nazi Kunst

„A művészet és a totalitarizmus nem zárják ki egymást”, áll az 1980-as Laibach-konvent egyik alaptételében, ami nem más, mint a második világháború után érvényt szerzett törvényes állapot meghatározásának negatív parafrázisa és egybeni antitézise, miszerint a művészet feltételezi az egyediségre és különbözőségekre való jogot, az ittlevőségben és a valóságban fogant szabadság jogát; a totalitárius rendszerek viszont engedelmességet és kiegyenlítődést követelnek a valóságon felül álló dogma nevében. A művészet és a totalitarizmus ezért kizárják egymást, mivel a totalitárius rendszerek megszüntetik az értékteremtő és forradalmi súlyú egyéni szabadságot. A Laibach Kunst ezzel szemben nyíltan kimondja, hogy létét és elhivatottságát a mindenkor totalitarizmus doktrínájának ígézetében az egyéni ízlés, az egyéni meggyőződés és az egyéni megítélés tudatos elvetésének, valamint az ideológia önkéntes és természetserű elfogadásának elvére helyezi.

A hasonló paradigmák sorából mindenképpen figyelmet érdemel még kettő. Míg az első az Adolf Hitler-Laibach Kunst ars poetica tengelyen, a másik a Joseph Goebbels-Neue Slowenische Kunst gondolati feszítávon található: „Én művész vagyok, nem pedig politikus. Majd ha a lengyel kérdés megoldást nyer, életemet művészként kívánom bevégezni” (A. Hitler, 1939) – „A politika a legnagyobb, mindent átfogó művészet, és mi, akik a korszerű német politika megalkotói vagyunk, művészeknek tartjuk magunkat” (J. Goebbels, 1933) – „A politika a népszerű kultúra legmagasabb foka, és mi, akik a korszerű európai pop-kultúra megteremtői vagyunk, politikusoknak valljuk magunkat” (Neue Slowenische Kunst, 1987). A tézisek és antitézisek vonulatából kiragadott néhány idézett példa is elégségesnek látszik ahhoz, hogy az ideillő benjamin megkülönböztetés, tudniillik a politika esztetizációja, illetve az esztétikum politizációja kérdéskörének mentén eljussunk Susan Sontagnak ahhoz a megállapításához, miszerint a nemzetszocializmus korszakában a művészet és a politika viszonyában nem is annyira a művészet alárendelt szerepe a szembeötlő, ez ugyanis minden bal- és jobboldali diktatúra jellemzője, hanem az, hogy a politika átveszi és előszeretettel alkalmazza a művészet frazeológiáját, a művészet területére helyezve át a politikai cselekvés mozgásirányát.

A fasiszta és a fasizmus alternatíváinak tekinthető többi totalitárius rendszer a dogma diktátumán túl egyfajta korlátlan szuverenitás nevében végezte cselekedeteit. A művészet és a kultúra helyzete az olaszországi és a németországi fasizmus közös töről fakadó ideológiai gyakorlatában sem volt azonos, illetve egyformán radikalizáló. Hitler a *Mein Kampf*-ban már 1925-ben felvázolta a rendeletek, előírások és folyamatos ideológiai ellenőrzések formájában megnyilvánuló művészeti modell, továbbá a propagandapszichológia alaptéziseit. Ez utóbbit azért is, mert a művészetnek szánta az ideológia népszerűsítésének kulcsfontosságú szerepét, hangoztatva, hogy az állampropaganda annál hatékonyabb, minél inkább a tömegek érzelmeit veszi célba. Hitler tehát nem vetette el a művészetet, csupán esztétikáját és modernista hagyományát tartotta alkalmatlannak, s különösen annak elvontabb, absztrakciós nyelvi megnyilvánulásait üldözte. Miközben erőteljes stílusbeli és tematikai megszorításokat alkalmazott, a nemzetszocialista ideológia a művészetet a giccs szintjére süllyesztette, vagyis meghatározott lélek- és szellemformáló szerepet ruházott rá a tömegek manipulálásának folyamatában.

A húszas-harmincas évek dadaizmusának és expresszionizmusának progresszív, felszabadító

hatású németországi pályája egyszeriben megszakadt, kettétört, s Berlin rövid idő alatt elvesztette Európa legerősebb művelődési-művészeti központjának útmutató szerepét. Ennek a modernista időszaknak a művészei pedig már tudták, mi a giccs, ezért nem ítélték el egyértelműen: olyasvalaminek tartották, ami szükségszerű kísérője a művészetnek, s az életnek is elkerülhetetlen tartozéka. De nyomatékosan aláhúzták, hogy az a fajta giccs, amelyik a művészet rangjára pályázik, közönseges hazugság, mert a művészet elkorcsosodását segíti elő: a régi minták alapján létrehozott epigonisztikus dolgok giccsek tekinthetők, mert meghamisítják egy kor stílusát és akarátát. A náci korszak meghatározó művészeivel szembeni történelmi-kritikai bánásmód nem egészen egységes. A rezsimhű Kolbe, Klimsch, Scheibe és más szobrászok neve ma is ott szerepel a modern német művészet reprezentánsai között, méghozzá a valamikori üldözöttek, Barlach, Belling, Marck és mások társaságában. Az 1945 után készült művészettörténeti áttekintések azonban egyöntetűen mellőzik a legodaadóbb, az ideológiát leginkább kiszolgáló, fasiszta szemléletű szobrászokat, mint például Arne Beckert és Joseph Thorakot, mivel az ő próbálkozásaikból kiveszett a művészi érzékenység legparányibb atomja is.

Az értékítéletek kiegyensúlyozottságának sugallmazása arra figyelmeztet, hogy a Harmadik Birodalom nem-művészeti produkciójában is vannak árnyalati eltérések, vagyis a sok élettelen utánzat és giccs mellett akad közöttük szakmai szempontból valamivel korrektebb, az akadémiai realizmus hagyományát követő mű. Hogy léteznek semmirevaló munkák, de egy fokkal sikerültebbek is, szinte nem is fontos, ha tudjuk, hogy a náci művészetnek nincs pozitív értelemben vett olyan sajátos stílusa, kifejezésmódja, amely az újdonság, a nyelvi innováció szándékával lépne fel.

A szélsőjobboldali totalitarizmus tekintélyelvű gigantomániájával párhuzamosan üti fel a fejét a másik póluson – a művészet egyéni megélésének a síkján – egy másfajta esztétikai formarend, tudniillik a személyiség nélküli, cselekvésképtelen kisember lelki igényeit kiszolgáló szentimentális-nosztalgikus Heimatstil, a romantika, a biedermeier és a naturalizmus kifejezési effektusait összeömlesztő „korlátozott idill” művészete. Ideológiai alapját tekintve azonban a kisember pseudo-művészete nem sokban különbözik a centralisztikus birodalmi művészet faji egységen alapuló koncepciójától, hiszen a helyi, tájjellegű-nemzeties favorizálásán túlmenően készséggel építi magába a Blut-und-Boden (Vér és Föld) fajelméletének szociálpolitikai irányelveit. Nyilvánvaló, hogy a náci művészet elsősorban nem a hagyományos esztétikai kritériumok hiányában megy át a politikai giccs területére, hanem mindenekelőtt annak etikai tulajdonságai folytán, akárcsak az államdekorációs koncepció másik ágán található szocrealizmus vagy az ötvenes évek amerikai absztrakt expresszionizmusa, melyet azért részesítettek állami támogatásban, hogy a sajátos amerikai materializmus-felfogás szellemében semlegesítse az európai szürrealizmust, illetve hogy lezárja a racionális valóságtól való menekvés lehetőségeit. A nemzetszocialista, szocrealista és akadémikus művészet a modern kor művészetének értékalakító hagyományából való kirekesztettsége dacára is egyfajta mérete a modernista törekvéseknek, hiszen egy azonos fejlődési folyamat részeként ellanyagként veszi körül a progressziót.

Was ist Kunst?

A Laibach, bár használja a rezsimhű művészetek jelképrendszerét és poétikai frazeológiáját – ami tulajdonképpen egyenlő a militarizmus kifejezőkészségével –, ezt az instrumentáriumot a fennálló szocialista-bolszevista rendszer ellenében veti be, hogy rámutathasson annak ideológiai eredetére, totalitarista múltjára. Bármekkora ellentmondásnak tűnik, a posztmodern bizonyos aspektusait kultiváló zenekar határozottan elítéli a rendszerhű jugoszláv posztmodernizmust – főként annak transzavantgárd piktúráját –, rámutatva, hogy bár a posztmodern meg tudott szabadulni számos idejét múlt dologtól, egyet, az ideológia akadályát képtelen volt leküzdeni. Mindez arra vall, hogy a Laibach a totalitárius ideológiák fogalmi rendszerét kizárólag metanyelvi szinten vette igénybe,

annak érdekében, hogy leleplezhesse a társadalom és az uralkodó osztály hamis mitológiáját.

Az ugyancsak a kérdéskör tisztázásán fáradozó IRWIN művészcsoporthoz ismételt feltehető a kérdés: mi a művészet? Válaszadási kísérletében megfogalmazódik egy fontos felismerés, hogy tudniillik nincs kreatív emberi megnyilvánulás ideológiai tartalom nélkül, kezdve az öltözködéstől, a társasági viselkedésen át a művészeti alkotómunkáig: „Olyan időben élünk, amikor mindennek ideológiai vetülete van, s nincs rá mód, hogy ezt elkerüljük.” A kritikai észrevételek szavá teszik, hogy a Neue Slowenische Kunst a nyelv ereje helyett az erő nyelvét demonstrálta, hogy náci vizuális jelképeket alkalmazott, fasiszta vezetők szavait idézte, s német szó szerkezeteket konstruált saját identitásának meghatározása céljából. Ezeknek az elemeknek a funkcionálását részben azon a programon belül kell szemlélnünk, amelyben leíratott, hogy a NSK tudatosan apellál a társadalom önvédelmi rendszerére, ami úgy is felfogható, hogy a jelenség léte csupán addig biztosított, amíg nem ütközik társadalmi ellenállásba, amíg meg nem semmisíti a társadalmi-politikai szervezetek megtorló reakciója. Mások úgy vélik: bár igaz, hogy totalitárius ideológiák szimbólumrendszerére hivatkozott, mégsem állítható, hogy valamiféle megoldásként kínálta fel őket. Egy bizonyos: a modern művészet és a totalitárius rendszerek konfliktusos viszonyát eredeti, provokatív módon próbálta értelmezni, s a letűnt korok stílusában a sok holt dolog között a még élő, lappangó tartalmak után kutatott, figyelmeztetve, hogy léteznek még negatívumok körülöttünk és bennünk. A Laibach retrogárd gesztusa tehát visszanyúl a náci vezetők beszédkészletéhez és önjellemző kijelentéseihez, Hitler és Goebbels mondanivalóját azonban annak ellentétében másítja meg. Ha a náciizmus atyjai művészeknek képzelhették magukat, a Laibach tagjai miért ne nevezhetnék magukat politikusoknak?

Irodalom

- IRWIN: Gruppenkunstwerke (katalógusszöveg),
Kassel: Projektgruppe Stoffwechsel, 1987
HORVÁT PINTARIĆ, Vera: Od kiča do vječnosti. Zagreb: CDD, 1979
BENJAMIN, Valter: Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije. Beograd: Nolit, 1974
KRAMPFEN, E.: Der Kitsch. Hamburg: Weltburg Verlag, 1925
HEGYI Lóránd: Avantgarde és transzavantgarde. Budapest: Magvető, 1986
KRŠIĆ, Dejan: Die Entartete Kunst. Zagreb: Quorum 1987/6-7.
WRUSS, Tomislav: Naš dolg je poplačan. Uo.
HRIBAR, Tine: Postmodernizam, transzavantgarda i retrogardizam. Uo.
KOŠČEVIĆ, Želimir: IRWIN. Új Symposion 1987/5-6.