

Irena Šentevska

Nezavisni istraživač

irenasentevska@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-0665-6208>

„S topom te bom ciljaj moja mala“: *Laibach*, *Bijelo dugme* i postjugoslovenski medijski prostor

Apstrakt: U radu se razmatra medijska recepcija prilično neočekivane saradnje između dva ključna muzička sastava poznosocijalističkog perioda u Jugoslaviji – *Bijelog dugmeta* i *Laibach*-a. Te grupe su povezivane u medijskom prostoru još osamdesetih godina, ali uvek kao stilski i kulturni antipodi: *Laibach* je identifikovan sa alternativnom muzičkom scenom i elitističkim svetom umetnosti i visoke kulture, a *Bijelo dugme* optuživano za „elektrifikaciju sela“ i uvođenje urbanih kulturnih formi u zaostale ruralne ambijente.

Rad se fokusira na promene u interpretaciji poređenja *Laibach* – *Bijelo dugme* od osamdesetih godina naovamo, posebno na medijsku recepciju nedavno objavljenog singla „S topom te bom ciljaj moja mala“. Reč je o obradi grupe *Laibach* pesme *Top* sa drugog singla *Bijelog dugmeta* objavljenog 1974. godine. Saradnja muzičara sa takvim kulturnim i mnemoničkim kapitalom ovde je shvaćena kao izuzetna prilika da se analiziraju promene u medijskoj recepciji kulturne produkcije jugoslovenskog perioda, ali i promene u samim medijima.

Ključne reči: *Laibach*, *Bijelo dugme*, recepcija, mediji, SFRJ, postjugoslovenski kulturni prostor

Uvodne napomene

U ovom radu fokusiram se na medijsku recepciju saradnje između dva ključna muzička sastava poznosocijalističkog perioda u Jugoslaviji – *Bijelog dugmeta* iz Sarajeva i *Laibach*-a iz Trbovlja/Ljubljane.¹ *Laibach* i *Bijelo dugme* povezivani su u medijskom prostoru Jugoslavije još osamdesetih godina, ali uvek kao stilski i kulturni antipodi. *Laibach* je povezivan sa evropskom alternativnom muzičkom scenom, civilnim društvom i nacionalizmom u Sloveniji, ali i

¹ O karijeri grupe *Laibach* pisala sam opširnije u Šentevska 2024a i Šentevska 2022. Njihovu ulogu „kulturnih ambasadora“ u postjugoslovenskom kontekstu razmatrala sam u Šentevska 2024b. Za sažetu hronologiju njihove karijere vid. Jerman 2020.

elitizmom sveta umetnosti i visoke kulture, dok je *Bijelo dugme* trpelo optužbe za „elektrifikaciju sela“, pastirski rok² i uvođenje urbanih (i globalnih) kulturnih formi u zaostale ruralne ambijente. *Laibach* je aktivan i veoma produktivan u kontinuitetu od osnivanja 1980. godine. Produktivni period *Bijelog dugmeta* pripada sedamdesetim i osamdesetim godinama XX veka. Ono što zaista povezuje ta dva sastava jeste činjenica da su u različitim fazama karijere u svojoj produkciji (za razliku od ogromne većine jugoslovenskih rok sastava) artikulirali refleksiju o jugoslovenskom kulturnom prostoru i političkom ustrojstvu države u kojoj su formirani te da to čine i danas.³ Njihov zajednički singl „S topom te bom ciljao moja mala“ objavljen u decembru 2024. godine posmatram kao produžetak te refleksije u aktuelnim društvenim i političkim okolnostima. Pisma je nastala na inicijativu gitariste i idejnog vođe *Bijelog dugmeta* Gorana Bregovića, i to u sklopu obeležavanja pedesetogodišnjice osnivanja čuvenog sarajevskog sastava. Neočekivanu saradnju muzičara sa takvim kulturnim i memoničkim kapitalom posmatram kao izvanrednu priliku za analizu promena u medijskoj recepciji kulturne produkcije SFRJ. Naime, u ovom radu pokušavam da redefinišem odnos između grupa *Lajbah* i *Bijelo dugme* i da taj odnos postavim u širi kulturno-politički kontekst socijalističke Jugoslavije i postjugoslovenskog kulturnog prostora.

Fokusirajući se na način na koji je u medijima predstavljena njihova saradnja, demonstriram na koji način su se (možda i više nego grupe *Laibach* i *Bijelo dugme*) promenili sami mediji. Metodološki, ovaj prilog pripada interdisciplinarnim studijama medija. U radu koristim medijske i akademske izvore koji su relevantni za istorijat tih dveju grupa i relevantne teorijske uvide iz antropologije, sociologije i muzikologije. Jedan od povoda za ovaj rad bila je štura i, prema mom mišljenju, neadekvatna medijska recepcija pesme „S topom te bom ciljao moja mala“. Ona se odrazila i na strukturu ovog rada: delovi u kojima pratim odnos i recepciju grupa *Laibach* i *Bijelo dugme* tokom decenija kada su posmatrani kao nespojivi kulturni antipodi odneo je prevagu nad analizom medijskih sadržaja iz 2024. godine. Smatram da sâm izbor izvora, i tekstualnih ilustracija medijskih diskursa i načina razmišljanja koji u medijima preovladavaju, predstavlja jedan nivo analize. Zato sam, delom i zbog ograničenosti raspoloživog

² Problematičnoj upotrebi termina pastirski (čobanski) rok u raspravama o popularnoj muzici u Jugoslaviji posvećeno je čitavo poglavlje „Who killed Bambi?: folklorizam, ‘jaranizacija’ rokenrola i diskurs belih čarapa“ u Šentevska 2023, 325–368. Vid. takođe: Šentevska 2017.

³ *Laibach* je 29. novembra 2025. održao koncert u Jajcu, u dvorani u kojoj je 1943. održano II zasjedanje AVNOJ-a, a *Bijelo dugme* je na turneji „Doživjeti stotu“ u toku 2024. i 2025. godine obišlo sve bivše jugoslovenske republike i „jugodijasporu“ u Nemačkoj, Austriji, Danskoj, Italiji, Švedskoj, Češkoj, Francuskoj, SAD i Kanadi. Turneja je nastavljena i 2026. godine.

prostora za jednu ovako ekspanzivnu temu, sklona tome da dopuštam da izvori „sami govore“. U izvesnom smislu, ovaj članak bi trebalo da pomogne istraživačima koji nemaju generacijsko „medijsko sećanje“ (Neiger *et al.* 2011) i adekvatno predznanje o grupama *Laibach* i *Bijelo dugme* da steknu uvid u njihov odnos, koji aktuelni mediji više nisu u stanju da im pruže.

Bijelo dugme, „elektrifikacija sela“ i „čobanski rok“

Ne treba se zaboraviti da je u međurepubličkoj razmjeni u nekadašnjoj Jugoslaviji diskografija bila treća izvozna grana Bosne i Hercegovine. Treća izvozna grana, pazite, u zemlji koja je imala tolike rudnike, u zemlji koja je proizvodila toliko struje, u zemlji u kojoj je bila koncentrisana metalna industrija nekadašnje Jugoslavije. ... Sam taj podatak dovoljno govori o tome koliko je, zapravo, sarajevska pop i rok škola bila značajna, bila jaka i bila uticajna na prostorima nekadašnje Jugoslavije.⁴

Niko od sarajevskih pop i rok izvođača, međutim, nije ostvario takav uticaj i komercijalni uspeh kao grupa *Bijelo dugme*.⁵

Uspion diskografije u Sarajevu nije se dogodio preko noći. Tek pedesetih godina XX veka Sarajevo je počelo da se opire reputaciji kulturne provincije, ali je u razvoju medijske infrastrukture još zadugo kaskalo za razvijenijim jugoslovenskim centrima. Diskografska kuća *Diskoton* osnovana je tek 1973. godine, a produkciju ploča osnovalo je komunalno preduzeće *Park*.⁶

Krajem 1973. godine sarajevska grupa *Jutro* (uskoro je postala poznata pod imenom *Bijelo dugme*) nastupala je kao lokalna atrakcija na relaciji Sarajevo–Zenica. Pesme sa prvog singla *Bijelog dugmeta Top / Ove ću noći naći blues* snimljene su početkom 1974. u studiju Radio Sarajeva, ali grupa nije dobila zeleno svetlo da objavi ploču za *Diskoton*. Singl s pesmama *Top* i *Ove ću noći naći blues* objavio je zagrebački *Jugoton* pod kataloškim brojem SY22567. Poklič „Topom ću te gađat moja mala“ zvučao je kao „diverzija. Zato se nije često puštao na radiju, pa je ostao na svega tridesetak hiljada prodatih kopija“ (Vesić 2014, 49). I tako je *Bijelo dugme* sa umerenim uspehom krenulo na put buduće slave „krajškom gangom presvučenom u čvrsti pop“ (Vesić 2014, 48).

⁴ Sarajevski novinar Amir Misirlić u emisiji *Sarajevdisanje: Sarajevska pop rock scena*, TV SA, 2009. Autorka emisije: Esma Velagić. Vid. takođe: Andree-Zaimović 2020.

⁵ Ana Petrov istoriju *Bijelog dugmeta* deli na sledeće faze: počeci šezdesetih godina (ono što je prethodilo osnivanju benda); period sa Željkom Bebekom (1974–1984); period sa Mladenom Vojičićem Tifom (1984–1986); period sa Alenom Islamovićem (1986–1989). U žanrovskom pogledu istoriju benda deli na faze pastirskog roka, novog talasa i „novih partizana“ (Petrov 2017, 48).

⁶ „Legenda kaže da je Asim Haverić, uposlenik Beograd diska, ovako rekao Jovi Beatoviću, direktoru: ‘Cvijeće, ljepota, muzika – pa to se baš slaže’“ (Vesić 2014, 14).

Pomenuti uticaj sarajevske pop i rok „škole“ na jugoslovensku popularnu muziku ostao je najkarakterističniji po nepresušnim idejama za inkorporaciju folk(lor)a u savremene muzičke idiome. Od grupe *Indexi*, čiji je član krajem šezdesetih godina bio i kompozitor Kornelije Kovač, do savremenih izvođača „nove sevdah generacije“ (Božo Vrećo, Amira Medunjanin, Damir Imamović i dr.), Sarajevo je bilo neiscrpan izvor muzičkih ideja o stapanju internacionalnih i lokalnih muzičkih uticaja.⁷ Među prvim sarajevskim muzičkim poslenicima koji su u pop muzici koristili folk motive bio je kompozitor Nikola Borota Radovan, producent singla *Top / Ove ću noći naći blues*. Taj sarajevski „folk-rock ideolog“⁸ među prvim je uočio talenat Gorana Bregovića i predvideo uspeh *Bijelog dugmeta* (Škarica 2005, 141). Na tragu Borotine filozofije spajanja muzičkih uticaja, i *Bijelo dugme* se u vreme kada je upoređivano sa engleskim sastavima *Sweet* ili *Slade* „najviše približilo vizijama stručnjaka UNESCO-a o budućnosti muzike u uslovima jačanja transnacionalnih kulturnih tendencija i odupiranja njima kroz izrastanje posebne vrste nove, samonikle narodne muzike“ (Trifunović 1986, 12).

Prema mišljenju Aleksandra Rakovića, rani jugoslovenski rokenrol u šezdesetim godinama spojio je „gradsku i prigradsku omladinu, starosedeoce i doseljenike, ipak ostavljajući izvan ovog ‘kulturnog kruga’ seosku omladinu“ (Raković 2011, 760). Rok grupe su koristile folklorne elemente „spontano koketirajući s muzikom koja je ih okruživala, a možda delom svesno težeći da prošire svoju publiku i na onaj deo omladine kome je narodnjački idiom bio bliži i draži i da se dodvore urednicima radio stanica i diskografskih kuća“ (Janjetović 2011, 153). Istovremeno su, takvom „nostrifikacijom“, oslobađali rok loše reputacije tuđe, zapadnjačke muzike. Rokenrol je na taj način, „bez ikakve disidentske pompe, godinama gradio most između slobodnog sveta koji je naizgled postojao negde u daljini i novonastale jugoslovenske gradskosti koja se opirala destruktivno-palanačkom miljeu“.⁹ A onda je izvesna rok grupa iz

⁷ Opširnije o tim spojevima na primeru niza izvođača (Zdravko Čolić, Jadranka Stojaković, Milić Vukašinović, Željko Bebek u solo fazi karijere, *Divlje jagode*, *Nervozni poštari*, predstavnici „novog primitivizma“, *Plavi orkestar*, *Merlin*, *Kultur Shock*, *Basheskia*, *Letu štuke*) vid. u: Šentevska 2023, 326–330.

⁸ Borota je 1970. godine pokrenuo sastav *Kamen na kamen*, u kojem je sarađivao s mladom pevačicom Nedom Ukraden i u čijem su se repertoaru bile javljale teme kao što su „nagla urbanizacija i promena mesta življenja dotadašnjih seljaka; socijalni i stambeni problemi; odnos novih gradskih stanovnika prema prirodi; ekonomska organizacija preduzeća; modernizacija i mehanizacija; tema ljubavi. Sve je to prožeto tekstualnim formulama i parolama koje sugerišu simbole vladajuće socijalističke i komunističke ideologije i instrumentata njihove propagande, kao i skraćenicama koje čine svakodnevicu savremenog života“ (Jovanović 2014, 182).

⁹ Te reči Dragana Ambrozića posvećene su uredniku *Džuboksa* Branku Vukojeviću i odštampane su na koricama knjige *Kako je bio rokenrol: izabrani tekstovi 1975–1991* (Vukojević 2005).

Sarajeva napravila pometnju i unela razdor u tu harmoničnu sliku. Zbog toga je Dušan Vesić, biograf i bliski saradnik *Bijelog dugmeta*, primetio da „ima ljudi koji ozbiljno veruju da su Turci osnovali Sarajevo samo zato da bi upropastili rok muziku bivše Jugoslavije“.¹⁰

Krajem 1974. godine „pet Bosanaca je sišlo sa planine i došlo u Beograd da sezonskim radom zaradi hleb nasušni“.¹¹ Prvi album *Bijelog dugmeta Kad bi' bio bijelo dugme* pojavio se u prodavnicama 18. novembra. Prema rečima „svedoka epohe“ Vesića, „[o]d tog momenta sve se promenilo. *Bijelo dugme* je došlo, stalo pred ustajale autoritete vremena i reklo: Nemate pojma. Ovo je ono što mladi žele“ (Vesić 2014, 63). Naime, „*Bijelo dugme* je uvek bilo više od same muzike. U jednom trenutku, sredinom sedamdesetih godina prošlog veka, *Bijelo dugme* je gotovo bilo način života... Od tog omota [na kojem su bile pojedinačne koncertne fotografije članova grupe], kad bi razredna na času pitala đake gde bi voleli da idu na ekskurziju, devojčice bi uglas odgovarale: ‘U Sarajevo’“ (Vesić 2014, 64). Štaviše, od prvog albuma *Bijelog dugmeta* „domaći bendovi više nisu želeli da liče na strane bendove, od tog časa domaći bendovi želeli su da liče na *Bijelo dugme*“ (Vesić 2014, 68). Opisujući prvi veliki koncert *Bijelog dugmeta* u Beogradu, održan 27. aprila 1975. u hali „Pinki“ u Zemunu, Vesić postavlja retoričko pitanje: „Da li je moguće zamisliti danas koncert posle kojeg se obožavateljke ne bi mogle rasterati drugačije nego šmrkovima?“ (Vesić 2014, 77).

Posle čuvenog koncerta kod Hajdučke česme (28. avgusta 1977) Azem Vlasi, predsednik Konferencije Saveza socijalističke omladine Jugoslavije, rekao je „da je *Bijelo dugme* ‘svojevrsan fenomen’ te da ‘zato i zaslužuju da se podrobno analiziraju i da se podrobno prouči to novo otkriće za dobar deo naše omladine’. Prvi čovek omladinske organizacije je svojim stavom dao posebnu težinu prihvatanju *Bijelog dugmeta* kao jugoslovenskog društvenog fenomena“ (Raković 2015, 132).

Kao prvorazredna koncertna atrakcija, *Bijelo dugme* je postalo i predmet sociološke studije u kojoj je utvrđeno da je njen koncert publika u Zagrebu „intenzivnije doživjela nego koncert Rolling Stonesa“ (Glavan *et al.* 1978, 43). Isti autori za njihovu pesmu *Tako ti je mala moja kad ljubi Bosanac* vezuju upečatljiv preokret u dotadašnjoj percepciji rokenrola u Jugoslaviji: „Gotovo preko noći rock glazba prestaje biti prešutno tolerirani ‘dašak zapadnog vjetra’ i postaje integralni, punopravni dio jugoslavenske masovno posredovane medijske kulture“ (Glavan *et al.* 1978, 63).

¹⁰ TV serija *Rockovnik: Strana IV: Bježi kišo s prozora: Sarajevo 1961–64*, scenario i režija Dušan Vesić, produkcija KompAni za RTS, 2004.

¹¹ Branko Vukojević, „Ispovest lenjivca“ (intervju s Goranom Bregovićem), *Džuboks* 102, 21. novembar 1980. (Vukojević 2005, 369).

Prvi „etno-rok pokušaji“ *Bijelog dugmeta* hvaljeni su na sličan način kao ukrštanje hard roka sa „zvucima ovdašnjeg muzičkog nasleđa“ (Žikić 1999, 146), koje je praktikovala, recimo, *YU grupa* u numeru *Kosovski božuri*, a kojem su bili naklonjeni i publika i rok kritičari.¹² Barem je to slučaj s prvim tekstom o *Bijelom dugmetu* objavljenom u *Džuboksu* (nekoliko meseci pre izlaska njihovog prvog albuma), u kojem sarajevski rok kritičar Ognjen Tvrković ističe originalnost i dobar ukus kompozitora i muzičkog vođe sastava Gorana Bregovića.¹³ „To posebno pokazuju kompozicije sa prve dve male ploče snimljene za Jugoton – *Top* i *Glavni junak priče* – u koje su sa dosta ukusa aplicirani motivi bosanske narodne muzike“ (Tvrković 1974, 29). *Bijelo dugme* je na samom početku karijere uspevalo da se uklopi u, rečima Vesne Mikić, „jedini ‘zvanični’ diskurs o popularnoj muzici... formiran na romantičarskim idejama o originalnosti, jedinstvenosti, inspiraciji i neizostavnom buntu koji je morao odlikovati sve prave rokere (i rokerke)“ (nav. u Sabo 2014, 463). Prema zapažanju Adriane Sabo, u koncepciji *Džuboksa*, vodećeg jugoslovenskog časopisa o popularnoj muzici,¹⁴ temama kojima se bavio i „tonu pisanja“ njegovih saradnika, uočljiva je težnja ka elitizmu često formulisana kao otvoreno gađenje prema komercijalizaciji i „negativan stav prema svemu narodnom, tradicionalnom i ‘normiranom’“. Drugim rečima, na stranicama *Džuboksa* je formiran stav o neprikosnovenom kvalitetu muzike sa zapada, implicirajući da je, čak i kada su u pitanju njeni ‘loši primerci’, ona ‘bolja’ od jugoslovenske narodne muzike, tako neshvatljivo popularne među stanovništvom ove zemlje“ (Sabo 2014, 464). Takav kritičarski sentiment ubrzo se okrenuo protiv *Bijelog dugmeta*.

Iz beogradske perspektive i sa istorijske distance, muzički novinar Ivan Ivačković smatra da su u muzici *Bijelog dugmeta* „narodno i strujno kolo bili pomešani bez dostojanstva koje je imala *YU grupa*, ali sa atraktivnošću kakva dotad nije bila viđena“ na domaćim prostorima (Ivačković 2013, 128). Aleksandar Žikić je mnogo oštrij: nije teško otkriti na koga aludira kada hvali članove beogradske grupe *S vremena na vreme* zato što su uspeali da svoj autorski koncept sprovedu „bez srozavanja u sevdah i banalnost“. Prema Žikićevom mišljenju, oni su pesmama kao što su *Čudno drvo*, *Odisej*, *Jana* ili *Tema za šargiju* na najbolji način pokazali „da nema ‘seljačkih’ instrumenata već samo seljačina među muzičarima, kao i da ‘narodno’ uopšte ne mora značiti ‘prostačko’, ili ‘banalno’“ (Žikić 1999, 159).

¹² Kada je grupu *Jutro* (preteču *Bijelog dugmeta*) 1973. napustio Ismet Nuno Arnautalić, preostali članovi nastavili su probe s Miodragom Batom Kostićem, koji je neposredno pre toga napustio *YU grupu*.

¹³ U jednom skorajšnjem intervjuu Bregović podseća da njegovo interesovanje za narodnu muziku potiče (između ostalog) iz kafane u Konjicu, u kojoj je svirao kao petnaestogodišnjak (Zaimović, Rasmussen i Beard 2020, 251).

¹⁴ Posebno u njegovom drugom periodu objavljivanja od 1974. do 1986. (prvi je trajao od 1966. do 1969. godine).

Termin „pastirski rok“ uveo je zagrebački rok novinar Dražen Vrdoljak, pišući o prvom albumu *Bijelog dugmeta* u zagrebačkom „magazinu za djevojke“ *Tina*.¹⁵ Naime, „[n]iko ni pre ni posle toga nije svirao ništa slično“ (Ivačković 2013, 126). Izvorno vrednosno neutralan, termin „pastirski rok“ ubrzo je zadobio negativnu konotaciju ulaskom u javni opticaj pogrdnog termina „čobanski rok“. Oponenti su tumačili „čobanski rok“, kako bi se to reklo u Sarajevu, kao „muziku za papke“. „Papci“ su imuni na uticaje sa Zapada, nekulturni su i provincijalni. Takva definicija otkriva da se uticaji sa Zapada generalno poistovećuju s „kulturom“ i društvenom prihvaćenošću (Esonu 2012, 19). Marina Simić pravi razliku između sociokulturne estetike koja je nelocirana i univerzalna i time suprotstavljena onoj koja se doživljava kao „jasno locirana (a to znači folklorna). Tako *urbano* i *civilizovano* postaju označitelji (ne) mesta, nelociranog prostorno, ali određenog kulturnom, društvenom i ekonomskom dinamikom koja postoji na sličan način u bilo kom delu sveta. Ova ideja dobro je poznata; Ulf Hanerc [Hannerz 1996] je naziva *kosmopolitizmom*“ (Simić 2006, 113). Ivana Spasić ističe da se u socijalističkoj Jugoslaviji razvila specifična, složena tvorevina koju ta autorka naziva „SFRJ-ovski kosmopolitizam“. Njegovo zvanično ime je „otvorenost prema svetu“, ali je to bila „samo naizgled jedna stvar, jedna kulturna pojava, jedan sklop vrednosti. U stvari je sadržavao više slojeva...: socijalistički internacionalizam; okrenutost Zapadu u potrošnji i životnom stilu; nesvrstanost; upućenost u visoku kulturu svih naroda kao univerzalnu baštinu čovečanstva; sudelovanje u zapadnoj masovnoj kulturi; antirasizam, antikolonijalizam; antistaljinizam i tako dalje“ (Spasić 2013, 216). Očigledno je da su se u polemikama o „čobanskom roku“ njegovim konzumentima spočitavali neza interesovanost za uticaje Zapada „u potrošnji i životnom stilu“ i „sudelovanje u zapadnoj masovnoj kulturi“.

U tim polemikama iskristalisala su se i dva suprotstavljena gledišta na ulogu *Bijelog dugmeta* u razvoju jugoslovenske rok muzike: simbolički spoj pašnjaka i stadionskog roka, po jednim, obezbedio je toj muzici „moć i uticaj koji inače nikad ne bi stekla... a po drugima, koji su ovakav spoj smatrali protivprirodnim bludom, ‘dugmići’ ne ostaju upamćeni kao heroji jugoslovenskog roka“ (Ivačković 2013, 110) već kao oni koji su najzaslužniji za njegovu propast. Polemika o „čobanskom roku“ proizilazi iz nesaglasja o tome koliko je dozvoljeno odstupiti od obrazaca koje su postavili vodeći britanski i američki izvođači a da domaća rok muzika ne sklizne u „kvazirokenrol“. *Bijelo dugme* je u toj polemici bilo na udaru onih koji kvalitet domaće rok muzike prepoznaju pre svega u „kvalitetnoj adaptaciji stranih uzora lokalnom kontekstu“ (Sabo 2014, 467). Tako i Robert Nemeček, uticajni medijski poslanik i nekadašnji član grupe *Pop*

¹⁵ Dražen Vrdoljak, „Pastirski rock za svakodnevnu upotrebu“, *Tina*, 25. decembar 1974. (Glavan i Vrdoljak 1981, 39)

mašina, „potpuno otvoreno“ iskazuje svoj zaključak da „Goran Bregović nikad nije bio roker“.¹⁶ Zbog toga se u toj polemici i sâm pastirski/čobanski rok može posmatrati „pre kao vrednosni sistem i kulturni simbol, nego kao muzički žanr“ (Žikić i Ristivojević 2013, 102)

Sâm Bregović je objasnio svoj pristup ovom problemu: „Mi ne možemo preko noći preskočiti svoga tatu ili dedu koji su išli za konjima i orali i zato uv[ij]ek govorim da smo mi seljačka d[j]eca... Mislim da je najvažnije da smo primakli narodnu muziku jednoj generaciji koja se narodne muzike... neću reći gadila... ali nije je vol[j]ela.“¹⁷

Odiyum prema čobanskom roku posebno je došao do izražaja s pojavom Novog talasa, kada je „bila najveća jeres svirati rok a oslanjati se na narodnjake. Čak je i *Bijelo dugme* u tom trenutku imalo album *Bitanga i princeza* sa svega jednom narodnjačkom figurom u pesmi *Na zadnjem sjedištu moga auta*“ (Vesić 2020, 99). Međutim, Darko Glavan je izneo zanimljivo zapažanje o „narodnjačkim“ karakteristikama panka i Novog talasa „za razliku od, recimo, Bregovićevih pothvata u kojima je vrlo lako uočljiva granica između autora i publike. Dakle, osnovna razlika je u tome što je u vrijeme prvih uspjeha *Bijelog dugmeta* narod samo slušao, dok je nakon punkerskih i novovalnih diverzija počeo i svirati i pjevati“ (Glavan 1983, 16).

U simboličkoj geografiji „čobanskog roka“ Sarajevo je zadobilo status mitskog izvora „kvazirokenrola“, krajnje tačke na „gradijentu omalovažavanja“ (Živković 2012, 59) u proceni toga šta je „pravi“ rokenrol. Rečima Aleksandra Žikića „[i]z Sarajeva je... stigao talas čija je rokenrol oblada skrivala eksplozivno punjenje vešto tempiranog prostakluka“ (Žikić 1999, 175), kojim je otpočela opšta i nezadrživa „jaranizacija jugoslovenskog rokenrola“ (Žikić 1999, 178).

Narativ o jaranizaciji jugoslovenskog rokenrola najbliže se može povezati sa „diskursom belih čarapa“, o kome govori Stef Jansen (Jansen 2005). Prema Jansenovom mišljenju, kada je u pitanju srpsko društvo, relativni konsenzus o nazadnom karakteru ruralnog nije se „odrazio u saglasnosti gde treba povući liniju podele između urbanog i ruralnog. Upravo je pomanjkanje te izvesnosti konstruisano kao simptom nerazvijenosti... Otuda je, prema logici Burdijeove distinkcije, malo ljudi s izvesnošću moglo da dokaže sopstvenu udaljenost od seoskog blata“ (Jansen 2005, 162). Srpska kultura je relativno homogena jer i „urbana elita ima veoma skorašnje korene u seljaštvu“ (Simić 1973, 27). U skladu s tom opservacijom, i Ivana Spasić smatra da je sukob između „blata“ i „asfalta“ centralna dihotomija srpske kulture. *Asfalt* konotira urbanost po rođenju i poreklu te generacijsku distancu od poljoprivrednih zanimanja. *Asfalt* ne

¹⁶ *Rockovnik, Strana XIV: Kad bi' bio bijelo dugme: Jugoslovenska rock scena 1974–75*, 2005.

¹⁷ Nav. iz *Džuboksa* u: Misirlić 2005, 35.

podrazumeva samo pohvalu gradu i prećutno omalovažavanje sela: ta stilska figura sugerise da „asfalt“ i „blato“ ne treba da se mešaju (Spasić 2006, 221).

Iz današnje perspektive deluje da se osnovni greh *Bijelog dugmeta* i „čobanskog roka“ sastojao u tome što su pomešali „asfalt“ i „blato“ i „krivim sras-tanjem“ električne gitare i harmonike“ (Ivačković 2013, 312) uneli promene u strukturi rok publike koje je deo rok kritičara i muzičara doživljavao kao neoprostivu transgresiju nepisanih pravila o tome šta rok muzika jeste i šta treba da predstavlja u jugoslovenskom društvu.

Laibach i nova nacionalna kultura Slovenije

Grupa *Laibach* je osnovana 1. juna 1980. godine u malom slovenačkom industrijskom gradu Trbovlju. Premda je ideja o osnivanju grupe postojala ranije, taj datum je izabran kao njen simbolički početak. Prvi jun je u to vreme bio najvažniji gradski praznik, kada je Opština Trbovlje obeležavala sukob radnika iz Crvenih revira (okruga) sa pripadnicima Orjune (Organizacija jugoslovenskih nacionalista u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca), koji se dogodio 1924. godine. Orjuna je organizovala jedan od najvećih političkih skupova od svog osnivanja, marš koji je trebalo da se izvede u Crvenim okruzima Zasavlja (Trbovlje, Zagorje i Hrastnik), proleterskom komunističkom uporištu tog vremena, ali su ga u krvavom obračunu zaustavili naoružani radnici i rudari (Laibach 2021).

Prema rečima Teodora Lorenčiča, nekadašnjeg saradnika grupe *Laibach*, premda su njeni članovi po stilu podsećali na Musolinijeve *skvadraste*, Orjuna je u suštini podstakla stvaranje antifašističke organizacije T.I.G.R., pa u jednom paradoksalnom smislu postoje izvesne sličnosti između Orjune i grupe *Laibach* (Lorenčič 2021, 21–22). *Laibach* objašnjava: „Sukob sa Orjunom bio je posebno zanimljiv za *Laibach* zato što se grupa tokom formiranja u izvesnom smislu identifikovala i sa jednom i sa drugom stranom. Po definiciji, Orjuna je bila pro-jugoslovenska i unitaristička, nacionalistička i anti-komunistička, ali i anti-fašistička organizacija, koja je kasnije doprinela stvaranju druge pobunjeničke organizacije, T.I.G.R. [Trst-Istra-Gorica-Rijeka] (puni naziv Revolucionarna organizacija Julijske krajine T.I.G.R.), militantne antifašističke i pobunjeničke organizacije... Ova organizacija se smatra jednim od prvih organizovanih anti-fašističkih pokreta otpora u Evropi. Pa ipak, Orjuna je preuzela i neke fašističke elemente – nosili su sopstvene uniforme i njihov paravojni izgled otvoreno je podsećao na italijanske fašiste. Ovaj dualizam Orjune i njen sukob sa pro-komunističkim radnicima u Trbovlju bio je izuzetno interesantan i podsticajan za početne preokupacije grupe *Laibach*. Ovaj datum – 1. jun – i sukob između pro-jugoslovenske Orjune i radnika iz Trbovlja – koji su u principu bili zaposlenici vlasnika nemačkih i austrijskih fabrika – jasno reprezentuje paradoks koji je *Laibach* internalizovao kada je stvoren“ (Laibach 2021).

Kao polazište za svoj rad *Laibach* je usvojio principe industrijske proizvodnje i totalitarizma, kolektivismu i anonimnosti sopstvenih članova, fokusirajući se na identifikaciju s ideologijom (ili na prekomernu identifikaciju s ideologijom, o čemu je raspravljao Slavoj Žižek, dugogodišnji podržavalac i povremeni kritičar grupe) (Žižek 2015). Industrijska estetika grupe uvek je isticala njene korene i pozivala se na radničku i revolucionarnu tradiciju Trbovlja.

Dvadeset šestog septembra 1980. Članovi *Laibach*-a su crno-belim posterima u Trbovlju najavili svoj prvi javni nastup u Delavskom domu (Radnički kulturni centar), u sklopu izložbe *Alternativna slovenačka kultura* (D.Š. 1980). Posteru su uklonjeni, a izložba i koncert, planirani za sutradan, otkazani su zbog „pogrešne i neodgovorne“ upotrebe simbola (crni krst) na posterima i umetničkim delima grupe *Laibach* (Megla 1995, 35)

Kako je primetio Aleš Erjavec (2003, 143), ta situacija „izazvala je snažno negodovanje lokalne socijalističke omladinske organizacije i običnih građana, i postala povod za opširnu debatu [u Sloveniji] o umetničkoj slobodi, nasilju, fašizmu, o zakonu i poretku“. Tokom prve tri godine postojanja grupe njeni članovi su naizmenično odlazili na odsluženje vojnog roka u Jugoslovenskoj narodnoj armiji i uporedo izvodili svoje prve umetničke akcije u Ljubljani, Beogradu i Zagrebu.

Opremljeni uniformama JNA i u punom borbenom sastavu, članovi *Laibach*-a su tokom 1983. godine testirali granice tolerancije umetničkih sloboda u tadašnjoj Jugoslaviji. U aprilu su najavili svoj nastup na 12. bijenalu savremene muzike (Muzički biennale Zagreb) plakatom na kome je bio prikazan nacistički *Reichsparteitage* skup u Nirnbergu. Tu su izveli petosatni performans *Mi kuje-mo bodočnost*, koji su prisilno okončali milicija, vojska i organizatori koncerta, jer je tokom koncerta došlo do preklapanja projekcija sa govorom maršala Tita i pornografskih prizora sa Super 8 filmske trake. „Razumljivo, usledio je skandal“ (Jeklič i Soban 2015, 46). U tekstu koji je objavila ljubljanska *Mladina* *Laibach* je objasnio svoj umetnički postupak, ali je istakao i da u svom radu nikada ne pribegava „komentarisanju konkretnih političkih događaja“ (*Laibach* 1983a, 29).

Kontroverza grupe *Laibach* dostigla je vrhunac nakon njihovog gostovanja u emisiji *TV Tednik* na ljubljanskoj televiziji, u kojoj ih je intervjuisao voditelj Jure Pengov. Dvadeset trećeg jula 1983. umesto „običnog“ intervjua članovi *Laibach*-a su u ljubljanskoj Galeriji ŠKUC izveli brižljivo pripremljen performans sa unapred pripremljenim odgovorima na novinarska pitanja. Nakon što je u osnovi predstavio *Laibach* kao grupu militantnih neonacista, voditelj emisije je pozvao javnost da stane na put tim skandaloznim idejama u srcu Ljubljane. Nakon tog „incidenta“ u Ljubljani, usledila je zvanična zabrana gradskog komiteta Socijalističkog saveza radnog naroda grupi *Laibach* da javno nastupa pod

tim imenom.¹⁸ *Laibach* je reagovao još jednom izjavom objavljenom u *Mladini*, u kojoj tvrdi da njihove aktivnosti kritički razotkrivaju „fašističke tendencije u savremenom društvu“ i da je, shodno tome, *Laibach* izrazito „antifašistički orijentisana“ grupa (Laibach 1983b, 17). Naime, mimo referenci na umetnost Trećeg rajha, važna uporišna tačka *Laibach*-a bilo je (i ostalo) partizansko nasleđe iz Drugog svetskog rata, iako su među najžešćim kritičarima grupe bili upravo partizanski borci.

Kako zapaža Branislav Jakovljević, „[p]oput britanskih pankera iz prve generacije koji su u svoju estetiku ružnoće inkorporirali nacističke simbole, *Laibach* je prvobitno doživljavan kao pretnja... Ako je njihov izgled bio naprosto uvredljiv, princip anonimnosti bio je preteći“ (Jakovljević 2019, 309; Hudelist 1986, 51). Svojim nepopustljivim stavom i imidžom *Laibach* je izazivao ne-lagodu širom Jugoslavije. Međutim, samo su se u Sloveniji osude fokusirale na ime grupe jer je to ime izazivalo veoma uznemirujuće asocijacije, posebno za one koji su tada još uvek imali živa sećanja na stradanja pod nacističkom okupacijom. U socijalističkoj Ljubljani reč *Laibach* je bila tabuizirana, to ime se nije smelo izgovarati jer je bilo ukaljano povezanošću sa nacističkim terorom i kolaboracijom sa okupatorom u Drugom svetskom ratu. Debata o imenu grupe i njegovom korišćenju vratila je prokazanu reč u konstantan javni optičaj. *Laibach* je tako iniciralo neke od prvih ozbiljnih diskusija u Sloveniji o (sistematskoj) germanizaciji i kolaboraciji s nacistima, koje su prethodile generalnoj promeni optike na istorijska zbivanja u Drugom svetskom ratu nakon raspada Jugoslavije.

Laibach je dovodio u pitanje posleratni slovenački identitet i samopercepciju naroda kao degermanizovanog i oslobođenog strane dominacije zahvaljujući Osvobodilnoj fronti i jugoslovenskim partizanima. Neki učesnici debate o imenu grupe *Laibach* primetili su da su oštre osude partizanskih veterana ukazivale na generacijski sukob u kojem su članovi *Laibach*-a targetirani kao novi „neprijatelj“. Naime, dizanje glasa protiv te grupe simbolički je opravdavalo privilegije koje su stari partizani akumulirali zbog svoje presudne uloge u Drugom svetskom ratu. Ta debata je tako posmatrana kao deo šireg sukoba između novih društvenih i kulturnih pokreta u Sloveniji i branitelja ideološkog statusa kvo (Mastnak 2015).

¹⁸ Zabrana je ostala na snazi sve do februara 1987. godine, ali nije striktno sprovedena. Ubrzo nakon što je doneta, *Laibach* je pod svojim imenom učestvovao na video-festivalu u Cankarjevom domu.

Samo ime grupe ostalo je jedno od najprovokativnijih obeležja njene refleksije nemačkog uticaja na slovenačku kulturu i jezik. Premda se pojavilo još sredinom XII veka kao prvobitno ime slovenačke prestonice, ime *Laibach* je bilo u upotrebi tokom Austrougarske monarhije. Vraćeno je u optičaj 1943. godine, tokom nacističke okupacije Slovenije, i zbog toga je bilo krajnje nepopularno u socijalističkom periodu.

Pod zabranom u Sloveniji, *Laibach* je odlučio da gradi internacionalnu karijeru. U novembru 1983. krenuli su na svoju prvu turneju pod naslovom „Okupirana Evropa“, koja je s prekidima trajala do 1985. godine, a obuhvatala je obe strane hladnoratovski podeljenog kontinenta (Lorenčič 2021). *Laibach* je ignorisao ideološke podele dramatizujući vojnu i kulturnu kolonizaciju Evrope i testirao toleranciju publike gde god bi se pojavio.

Tokom 1984. godine *Laibach* je sa grupom vizuelnih umetnika *Irwin* (osnovanom 1983) i pozorišnom trupom *Gledališče Sester Scipion Nasice* (aktivnom 1983–1987) formirao umetnički kolektiv *Neue Slowenische Kunst* (NSK).¹⁹ Kao i ime grupe *Laibach*, naziv *Neue Slowenische Kunst* reflektovao je traumu viševjekovne nemačke političke i kulturne hegemonije nad malom slovenačkom nacijom, taj „strukturni paradoks unutar slovenačkog identiteta, kojim su *Laibach* dosledno manipulisali“ (Monroe 2005, 17). NSK je, između ostalog, sebe predstavljao kao umetnički pokret koji dovodi u pitanje marginalnu poziciju malih nacija na svetskoj kulturnoj mapi i samosvestan „napad na uspostavljeni kulturni monopol Zapada“ (NSK 1991, 6). Prvo kolektivno delo NSK-a bilo je posebno izdanje časopisa *Problemi*,²⁰ kroz koji je i *Laibach* dobio prestižnu intelektualnu platformu za afirmaciju svog rada (NSK 1985).

Šestog februara 1986. godine u Cankarjevom domu je izvedena premijera visokobudžetne pozorišne predstave *Krštenje pod Triglavom* (*Krst pod Triglavom*) u režiji Dragana Živadinova, osnivača trupe *Gledališče Sester Scipion Nasice*. Predstava je nastala u saradnji različitih ogranaka NSK-a, među kojima je *Laibach* bio zadužen za muziku, i izazvala je veliku pažnju širom Jugoslavije. Uz učešće sedamdeset glumaca i plesača (uključujući i deset nemačkih ovčara), *Krštenje pod Triglavom* bila je najveća slovenačka pozorišna produkcija do tada. Slobodno zasnovana na istoimenom delu Franca Prešerna, a zamišljena kao apstraktna dramatizacija korena slovenačkog nacionalnog identiteta, ta predstava se fokusirala na nemačko pokršćavanje paganskih Slovenaca po njihovom dolasku na Balkan u IX veku. Predstava je predstavljala i ključan korak u normalizaciji statusa grupe *Laibach* u Sloveniji.

Štaviše, na Dan mladosti (25. maja) 1986. slovenačka omladinska organizacija ZSMS (Zveza socialistične mladine Slovenije) i omladinski časopis *Mladina* dodelili su NSK-u godišnju nagradu Zlatna ptica za kulturno stva-

¹⁹ Taj naziv je aludirao na „Junge slovenische Kunst“, naslov posebnog izdanja nemačkog avangardnog časopisa *Der Sturm* iz 1929. posvećen mladim slovenačkim umetnicima.

²⁰ Pokrenut početkom šezdesetih godina i povezan sa ljubljanskim Društvom za teorijsku psihoanalizu, časopis *Problemi* je okupljao vodeće slovenačke intelektualce, među kojima su Slavoj Žižek, Taras Kermauner (1930–2008) i Tomaž Mastnak posebno produktivno sarađivali s grupom *Laibach*.

ralaštvo. Aleksej Monro ističe da je ta nagrada ukazivala na to da razmere NSK produkcija više nisu mogle biti ignorisane, ali i na „uspon onih [unutar ZSMS-a] koji su bili naklonjeni alternativnoj agendi“ (Monroe 2005, 40). Naime, osamdesetih godina uloga ZSMS-a jednako je „reflektovala potragu za novim izvorima legitimacije nakon Titove smrti, koliko i šizofreni stav unutar državnih institucija, raspetih između onoga što su njihovi oponenti karakterisali kao ‘staljinističku’ tradiciju, i inovacija koje su se zasnivale kako na idealizmu samoupravljanja, tako i na zapadnjačkim teorijama civilnog društva“ (Monroe 2005, 39–40). Osamdesetih godina ZSMS je zastupala sve radikalniju društvenu i kulturnu politiku u poređenju sa svojim pandanima, omladinskim organizacijama u drugim socijalističkim republikama, zastupajući i braneći „alternativu“ kao emancipatorski koncept. Slovenačko omladinsko rukovodstvo videlo je njene manifestacije, čak i one ekstremne kao *Laibach*, kao inherentno progresivne, zbog njihovog učešća u demokratizaciji Jugoslavije i njenog društvenog sistema.

Ljubica Spaskovska ukazuje na veliki zaokret u domenu slovenačke omladinske organizacije nakon 12. kongresa ZSMS održanog u Krškem u aprilu 1986. godine, koji se podudarao sa promenom u vođstvu Partije i novim liberalnim strujanjima (Spaskovska 2017, 73). Agenda tog kongresa je obuhvatala i zahtev za legalizaciju imena i aktivnosti grupe *Laibach*. Najvatreniji pobornici zabrane i dalje su bili partizanski prvoborci koji su u svojim pismima dnevnim novinama obrazlagali štetnost delovanja grupe.

U tom periodu članovi *Laibach*-a su boravili u Londonu i već je bilo jasno da zabrana donosi više štete slovenačkim vlastima nego samoj grupi. Nakon objavljivanja komercijalno uspešnog albuma *Opus Dei* za uglednu londonsku diskografsku kuću *Mute Records*, status grupe *Laibach* je postao normalizovan do te mere da su se njeni članovi pojavili i na četvrtom mestu liste najbolje obučanih Jugoslovena u zagrebačkom magazinu *Start* (Megla 1995, 36).

U februaru 1987. godine *Laibach* je održao svoj prvi (legalni) koncert u Ljubljani nakon zabrane iz 1983, u dvorani Pionirski dom. U septembru te godine *Laibach* je nastupio pred više od tri hiljade posetilaca u Celju, na poziv Univerzitetske konferencije ZSMS-a. Dva dana ranije Moderna galerija u Ljubljani organizovala je simpozijum posvećen *Neue Slowenische Kunst*. Neprekidno prisustvo grupe *Laibach* u javnosti širom Jugoslavije bilo je povezano i sa učešćem njenog vodećeg člana Dejana Kneza i drugih saradnika u tzv. plakatnoj aferi (Strlič 2009). Tada je dizajnerski ogranak NSK-a, grupa Novi kolektivizam, ponudila konkursno rešenje za Dan mladosti 1987. godine, zasnovano na slici nacističkog umetnika Riharda Klajna (i pobedila na konkursu). Kada je „prevara“ otkrivena, usledio je skandal koji je uzdrmao same temelje socijalističke Jugoslavije u poslednjim godinama njenog postojanja (Stepančič 2015).

Goran Bregović kao „poslednji Jugosloven“ i članovi *Laibach*-a kao „post-Jugosloveni“

Dvanaestog decembra 1984. godine *Bijelo dugme* je objavilo svoj sedmi studijski album koji nije imao naslov, a na njegovom omotu nalazila se slika Uroša Predića *Kosovka devojka*.²¹ „Pričalo se po Sarajevu da je album trebalo da se zove *Još uvijek nas ima*, što je, s jedne strane, moglo da se protumači kao odgovor na pitanje šta će se dogoditi s *Dugmetom* posle Bebekovog odlaska – ali je, s druge strane, moglo da izazove određene asocijacije političke prirode... Politički razlozi *Bijelog dugmeta* bili su odmah jasno određeni himnom [*Hej Slaveni*]“, kojom je otvoren taj prvi album „posle Bebeke i Jugotona“, objavljen u Sarajevu (Vesić 2014, 237) u izdanju *Diskotona*. Prema zapažanju Dušana Vesića, u tom periodu Goran Bregović je bio impresioniran grupom *Laibach* i „*Hej Slaveni* u uzbuđljivom izvođenju *Ladarica*“²² upravo je mogao biti odgovor *Laibach*-u – jedna jednako militantna energija, ali s više melodije. Mada se *Laibach* posle prikazao na turneji *Bijelog dugmeta* kroz stilizovane vojničke uniforme²³ ispod ogromne crvene zvezde i stisnute pesnice Kamarada,²⁴ Bregović je uputio jasnu poruku Slovincima: ako budete razbijali Jugoslaviju, ja ću je braniti. Po Bregoviću, domovina se branila pre svega himnama“ (Vesić 2014, 237). U jednom skorašnjem intervjuu Bregović je podsetio da je na prvim koncertima *Bijelog dugmeta* Mladen Vojičić Tifa nastupao u beloj maršalskoj uniformi, a u drugom delu koncerta bio bi obučen kao *kapo* (zatvorski funkcioner) iz nacističkog koncentracionog logora. „Znači, mi smo uvek imali te male znake“ (Zaimović, Rasmussen i Beard 2020, 251).

Doduše, ni u jeku „dugmemanije“ sredinom sedamdesetih godina članovi *Bijelog dugmeta* nisu se ustručavali da iskažu lojalnost osnovnim postulatima društvenog i političkog uređenja tadašnje Jugoslavije. U januaru 1975. godine Željko Bebek i Goran Bregović izjavili su u *Džuboksu* da su članovi Saveza komunista (Raković 2015, 110). U leto 1976. su „otišli da kopaju na radnoj akciji ‘Kozara 76’, što je bio vešt Bregovićev odgovor na sve kritike o prozapadnoj orijentaciji. Bregović, Bebek i Racić²⁵ vratili su se sa radne akcije okićeni udarničkim značkama“ (Janjatović 2007, 32). Jedna od zapaženijih epizoda u istoriji

²¹ To je jedini album koji je sa bendom kao glavni vokal snimio Mladen Vojičić Tifa.

²² Ženski vokalni ansambl koji su 1966. godine u Zagrebu osnovali Božo i Zlatko Potočnik, sa članicama Ansambla narodnih plesova i pjesama Hrvatske „Lado“.

²³ Sâm Bregović je na turneji nosio stilizovanu crnu vojničku uniformu. Vid. Vesić 2014, 261. *Laibach* su u tom periodu (još uvek) nosili stilizovane uniforme Jugoslovenske narodne armije.

²⁴ Privatna disko kuća koju su 1984. pokrenuli Goran Bregović i Zdravko Čolić.

²⁵ Ljubiša Racić, bas gitarista.

grupe bio je i nastup *Bijelog dugmeta* pred predsjednikom Titom, premda za rok muzičare po pravilu nije bilo mesta na njegovim privatnijim zabavama.²⁶

Bijelo dugme je 1986. sa novim pevačem Alenom Islamovićem objavilo album *Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo*. „Bregović je bio zamislio ploču na kojoj bi se ‘svi državni neprijatelji našli na jednom mestu’. Jedan komunista-revolucionar-disident, jedan srpski i jedan hrvatski nacionalista ‘naučili bi da žive zajedno, jedan pored drugog’“ (Vesić 2014, 267). Bregović je zamislio da Koča Popović otpeva revolucionarnu pesmu *Padaj silo i nepravdo* (inspirisanu Hvarskom bunom protiv mletačkog plemstva iz 1510. godine). Vice Vukov, hrvatski pevač zabavne muzike, tada u nemilosti zbog učešća u Hrvatskom proljeću i etiketiran kao desničar i nacionalista, trebalo je da otpeva pesmu *Ružica si bila, sada više nisi*. Na omotu ploče trebalo je da se nalazi slika *Dve godine garancije* srpskog slikara Miće Popovića. Koča Popović se povukao iz javnosti nakon 1972. godine kada je pružio podršku „srpskim liberalima“ i „razišao se s Titom“, Vukov je u to vreme bio izopšten iz medija, a Mića Popović je bio „nepoželjan zbog učešća u pisanju Memoranduma Srpske akademije nauka i umetnosti, koji je ukazivao na ‘težak položaj srpskog naroda u Jugoslaviji’“ (Vesić 2014, 267).

Ideja nije realizovana zbog pritisaka koji su dolazili sa različitih strana. Raku Marića, menadžera *Bijelog dugmeta*, policija je saslušavala na sarajevskom aerodromu kada se vratio iz Zagreba nakon sastanka sa Vukovim, a Bregovića je u Beogradu direktor *Diskotona* molio da odustane od tog poduhvata. Sâm Koča Popović mu je rekao: „Sine, isuviše si mlad da praviš sebi tolike probleme“ (Vesić 2014, 267). „Na kraju, od celog koncepta ostao je samo [Svetozar Vukmanović] Tempo da peva *Padaj silo i nepravdo* sa siročićima Doma za nezbrinutu decu ‘Ljubica Ivezić’ u Sarajevu“ (Vesić 2014, 268). Pri njihovom susretu u Reževićima u Crnoj Gori Bregović mu je pročitao pesmu *Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo*. Impresioniran, Tempo je prokomentarisao: „Pa, to je oda Jugoslaviji“ (Vesić 2014, 268). Tu muzičku saradnju komentarisao je i londonski *Guardian*, a tom prilikom Vukmanović je opisan kao „verovatno najživopisniji istočnoevropski komunista koji nikad nije bio izbačen iz partije“ (Vesić 2014, 272). Istakavši da je *Bijelo dugme* u prošlosti objavilo „mnoge politički provokativne pesme“, isti izveštač navodi da je nakon albanske pobune na Kosovu 1981. godine grupa „izdala pesmu na albanskom jeziku, koja je javno odbačena od strane dominantnog srpskog nacionalizma“²⁷ (Vesić 2014, 273).

²⁶ Ipak, njihov nastup pred Titom u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu prilikom dočeka Nove 1976. godine prekinut je „posle prvih taktova koji su se ‘nadležnim drugovima’ učinili preglasnim“ (Janjetović 2011, 152).

²⁷ Pesma *Kosovska* sa albuma *Uspavanka za Radmilu M* iz 1983. godine. Autori teksta su Agron Beriša, Špend Ahmeti, Zija Beriša i Goran Bregović.

Pesmu *Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo* obeležio je i moto preuzet iz pesme Branka Miljkovića *Poeziju će svi pisati*: „Ko ne sluša pjesmu, slušaće oluju“ (Petrov 2020, 114). Na omotu tog albuma na kraju se našao prizor „kineskog socrealističkog baleta s uniformisanim plesačicama ispod zastava. Nastupio je, dakle, treći postmodernistički koncept *Bijelog dugmeta*, nazvan u javnosti po-drugljivo ‘agitpop’... ili *new partizans*²⁸ – što je bila parafraza prethodnog sarajevskog postmodernističkog koncepta *new primitives*. Sprovela su ga u jesen 1986. tri sarajevska benda: *Bijelo dugme* na albumu *Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo*, *Plavi orkestar* na ploči *Smrt fašizmu!* i *Merlin* na albumu *Teško meni sa tobom, a još teže bez tebe*. Ne zna se tačno ko je tu šta prvi počeo.²⁹ U isto vreme *Laibach* se vraćao posle zabrane, pa je postmodernizam u stvari prvi otvorio transverzalu Sarajevo–Ljubljana. To su bila prva umetnička preispitivanja za Jugoslaviju ili protiv nje“ (Vesić 2014, 268). Dušan Vesić taj album *Bijelog dugmeta* vidi kao tamnu sliku „one ‘mikulićevske’³⁰ Jugoslavije, epilog sarajevske Olimpijade i legendarnih afera ‘Neum’³¹ i ‘Agrokomerc’³²“ (Vesić 2014, 270).

Bijelo dugme je promovisalo taj album turnejom koja je počela krajem januara 1987. godine koncertom u makedonskom gradu Gostivaru. Sedmog februara u okviru turneje održan je veliki koncert u najvećoj hali Beogradskog sajma. U taj koncert uživo se uključio i Dnevnik Televizije Beograd koji je vodio Goran Milić. „To je bio svojevrsni presedan: nikad se dotad Dnevnik nije interesovao za *rock* koncerte“ (Vesić 2014, 276). Tada je dvadeset hiljada posetilaca koncerta „praćeno samo [klavijaturistom] Lazom Ristovskim i jezivom mikrofonijom“ opevalo refren: „Jugoslavijo na noge, pjevaj nek’ te čuju, ko ne sluša pjesmu, slušaće oluju“. Odnokud se u parteru našla ogromna jugoslovenska zastava“ (Vesić 2014, 277).

²⁸ Vesić objašnjava: konceptom *novih partizana* „*Bijelo dugme* je konačno zaokružilo svoje tri političke faze. Najpre je bila faza bez politike (‘rock’n’roll i ništa drugo’), zatim faza otpora prema politici (‘kako biti heroj u ova šugava vremena’) i na kraju faza političkog angažmana (‘ko ne sluša pjesmu, slušat će oluju’) – u kojoj je Bregović u stvari pozivao Jugoslaviju da peva protiv politike“ (Vesić 2014, 324).

²⁹ Opširnije o fenomenu *novih partizana* vid. Mišina 2013, 191–223; Goran Bregović i *Bijelo dugme* (194–209); *Plavi orkestar* (209–207); *Merlin* (217–221). Videti takođe Mišina 2010.

³⁰ Branko Mikulić (1928–1994), bosansko-hercegovački ekonomista i političar, bio je na čelu Savezne vlade SFRJ od 1986. do 1989. godine.

³¹ Afera „Neum“ (1988–1989) bila je politički skandal povezan sa dodelom kredita državnim službenicima SR BiH kojima su građene vikendice u primorskom mestu Neumu.

³² Afera „Agrokomerc“ bila je bankarski skandal koji je izbio 1987. godine i doveo do povećane stope inflacije u Jugoslaviji. Glavni akter skandala bio je Fikret Abdić, direktor poljoprivrednog giganta *Agrokomerc* iz Velike Kladuše.

Godine 1988. *Bijelo dugme* je objavilo svoj poslednji studijski album *Ćiribiribela*. Taj album već je uveliko obeležila politička kriza u Jugoslaviji i, kao i prethodni, pacifistički angažman Gorana Bregovića. Na omotu albuma nalazila se slika „Nojeva barka“ američkog narodnog umetnika i sveštenika iz Društva prijatelja (kveker) Edvarda Hiksa (Edward Hicks) iz 1846. godine, koja je lako mogla biti prepoznata kao delo nekog od jugoslovenskih slikara „naivaca“. Naslovna pesma *Ćiribiribela*, uz učešće pevača iz klape „Trogir“, koristi motive popularne tradicionalne dalmatinske pesme *Ćiribiribela Mare moja*. Ovde lirski subjekt „ide u marine“ (mornare), dok u verziji *Bijelog dugmeta* Alen Islamović peva: „Ako se sutra zarati, moja mala, šta ćemo ja i ti? Vrata zaključati, prozore zatvoriti, spustiti zavjese, ostaćemo kući i ljubiti se.“ Album je obeležio jedan od najvećih hitova Gorana Bregovića *Đurđevdan* (u romskoj verziji iz filma Emira Kusturice *Dom za vešanje* pod naslovom *Ederlezi*), ali pravi multietnički muzički kolaž predstavljala je pesma *Lijepa naša*, zasnovana na provokativnoj kombinaciji hrvatske himne *Lijepa naša (Hrvatska domovina)* i srpske rodoljubive pesme *Tamo daleko*.

Turneja „Ćiribiribela“ počela je krajem januara 1989. koncertom u Sremskoj Mitrovici. Na tom koncertu „[o]dmah je bilo jasno da ništa neće biti kao ranije... Odjednom, iz dubine hale čulo se: ‘Srbija! Srbija!’... Dan kasnije, u Iloku, bilo je isto: ‘Hrvatska! Hrvatska!’ To je bila nova emocija na koncertima *Bijelog dugmeta*. Niko nije bio spreman na nju“ (Vesić 2014, 291). Nakon uspešnih koncerata na Beogradskom sajmu i u sarajevskoj Zetri „[s]vi su, međutim, brinuli šta će se dogoditi kad turneja pređe u Hrvatsku. Na tom delu turneje, pesme koje su bile deo jugoslovenskog koncepta ponegde su izviždane. U nekim gradovima na binu više nisu leteli komadi ženskog donjeg rublja nego razni tvrdi predmeti“ (Vesić 2014, 291). Na koncertu u Splitu „ispraćeni su gromoglasnim zvižducima i kišom metalnih novčića“ (Vesić 2014, 292). Najviše problema izazivale su pesme *Lijepa naša* i *Đurđevdan*, a „tokom izvođenja ovog multinacionalnog miksa, Islamović je u pojedinim gradovima od letećih projektila besnih posetilaca morao da se krije iza zvučnika“ (Janjatović 2007, 35).

Turneja je završena pre vremena zbog bolesti vokalnog soliste koji se povukao na lečenje u rodni Bihać. *Bijelo dugme* je obustavilo dalje muzičke aktivnosti. U razgovoru za zagrebački *Večernji list* u maju 1990. godine Bregović je prokomentarisao tu situaciju na sledeći način: „Dok se Jugoslavija ponovo ne sredi, dok se ne dogovorimo želimo je ili ne, *Bijelo dugme* nema što raditi. Nema više jugoslovenske atrakcije, rock’n’roll benda. Imaš ili srpski ili hrvatski (bend). Ja sam radio velike narodne priredbe, nešto između fudbala i narodne muzike, a to je sad rizičnije od side“ (Vesić 2014, 292). Povrh toga, Bregović se dugo „osećao lično uvređenim što je lista Ante Markovića za koju se zalagao u predizbornoj kampanji u Bosni 1990. dobila neprirodno mali postotak“ (Vesić 2014, 302).

Što se tiče grupe *Laibach*, poređenja između njih i *Bijelog dugmeta* vršena su još osamdesetih godina. Najbolje upamćeno, ali slabo elaborirano poređenje objavljeno je u februaru 1987. godine u zagrebačkom magazinu *Start*. Povod za taj članak bilo je istovremeno odvijanje jugoslovenskih turneja oba sastava, i to neposredno nakon ukidanja zabrane nastupanja grupe *Laibach* pod tim imenom u Ljubljani i Sloveniji. U članku se *Laibach* i *Bijelo dugme* nazivaju najkontroverznijim jugoslovenskim sastavima, „još jednom zaoštravajući, i u publici i u kritici, pitanje svojih poetika i svjetonazora“ (Sabalić 1987, 55). Novinarka *Starta* Ines Sabalić (kasnije dugogodišnja dopisnica iz Brisela, specijalizovana za EU i međunarodnu politiku) dočarava tu situaciju na sledeći način: „Još 31. siječnja... krenule su u Gostivaru, u Makedoniji, u ofenzivu bijele jedinice... Crni udaraju taktikom Blitzkriega u smjeru istok-zapad-sjeverozapad, te su 8. i 9. veljače u Beogradu (SKC)... Ni *Laibach* ni *Bijelo dugme* nisu znali da će biti smješteni u međusobni kontekst... – dva benda koji gaje zanimanje za državu, crni i bijeli, *bad guys*, *good guys*...“ (Sabalić 1987, 55). U toj podeli, uloga „dobrih momaka“ bez obrazloženja pripala je „dugmićima“. Zanimljivo je kako je Goran Bregović prema tom izveštaju reagovao na koncept reportaže: on se „okrenuo, pogledao i reagirao kao razmaženo dijete: ‘S *Laibachom*? Onda neću. Neću!’, a zatim ozbiljno: ‘Zezaš se, ej, ne misliš stvarno?’... Kako smo svi intenzivno komunicirali s njim posljednjih nekoliko mjeseci, barem jednostrano, preko njegovih intervjuova u domaćoj štampi, znamo da mu je majka Srpkinja, a otac Hrvat... da on voli ovu zemlju...“. Kako primećuje izvestiteljka *Starta*. „[b]ez ‘ove zemlje’ ne može ni *Laibach*. Sjećam se jedne njihove izjave: ‘Mi smo najozbiljnija državna umjetnost, ali država nas ne zna iskoristiti.’ Izgleda mi, dok sam stiješnjena između crnih i bijelih, da ovdje nitko ne može bez ‘ove zemlje’“ (Sabalić 1987, 56).

Kao ikonografska dodirna tačka između dva muzička sastava može se protumačiti i scenografski motiv sa koncerta *Bijelog dugmeta* opisan u ovom tekstu: „crvena zvijezda (crno/crveno, odnosno anarhizam – sumnjam da je bilo namjerno) iz koje je jednom nogom iskoračio radnik prema glavi [bubnjara] Ipe Ivandića, dok je jednom rukom držao visoko baklju koja je probila gornji krak zvijezde, a drugom, slobodnom rukom, pridržavao mladu i veselu kolhoznicu...“³³ Crni *Laibach* u Moskvi se slikao pod istim znakom *Mosfilmja* pod kojim nastupa *Bijelo dugme*. Naravno, još je moguće naći paralela u njihovu operiranju znakovima koje im nudi država“, zaključuje Ines Sabalić, ali ne navodi koje su to paralele. „Dugmići su zaista bijeli, oni su zaista dobri dečki, a *Laibachovci* su zaista crni, i nalaze se pokraj dobra i zla“, zaključuje ona uz prilično neubedljivu argumentaciju. *Laibach* promišlja državu kao estetski princip, a „Bi-

³³ Ta kompozicija, koja postoji i na zaštitnom znaku sovjetskog filmskog preduzeća *Mosfilm*, potiče sa skulpture Vere Muhine i Borisa Jofana „Radnik i kolhoznica“, izvedene za sovjetski paviljon na Svetskoj izložbi u Parizu 1937.

jele jedinice“ nemaju s državom nikakve „ozbiljne namjere“ izuzev unovčivog patriotizma. Prema toj analizi, na to se svodi osnovna razlika između njihovih pristupa državi, u vreme kada su *Laibach* promovisali svoj do tada najkomercijalniji album *Opus Dei*, a *Bijelo dugme* svoj pretposlednji studijski album *Pljuni i zapjevaj moja Jugoslavijo* (Sabalić 1987, 59).

Uprkos uspešnim muzičkim izdanjima, brojnim koncertima širom Evrope i rutinskom medijskom izveštavanju, reputacija grupe *Laibach* u Jugoslaviji ostala je kontroverzna do samog kraja njenog postojanja. Prve koncerte u Sarajevu *Laibach* je održao tek u aprilu 1989, i tada pod pritiskom na organizatore da ih otkažu. Nastavljali su da provociraju publiku širom Jugoslavije na refleksiju o aktuelnim zbivanjima u zemlji. Na gorepomenutoj turneji započeli su koncert u Domu sportova u Zagrebu zvucima gusala, a nešto kasnije, kao uvod u koncert, Petar Mlakar se obratio publici u Studenskom kulturnom centru u Beogradu parafrizirajući Slobodana Miloševića. *Laibach* se nisu vratili u Beograd sve do novembra 1997. godine.

Godine 1991, uporedo sa osamostaljivanjem Slovenije izlaskom iz jugoslovenske federacije, i članovi NSK-a odlučili su da proglase nezavisnost formirajući NSK Državu. Ta virtuelna, utopijska država, tokom ratnih zbivanja širom bivše Jugoslavije devedesetih godina XX veka izdavala je pasoše, vize i poštanske marke, imala je vlastiti vizuelni identitet i državne simbole, otvarala je ambasade i konzulate širom sveta i po broju državljana daleko je premašila Vatikan. Članovi grupe *Laibach* među prvim su imali njen pasoš.

Premda je njihova karijera odavno postala internacionalna, članovi *Laibach*-a su devedesetih pomno pratili zbivanja povezana sa kolapsom Jugoslavije i zbivanjima u njenim bivšim republikama. Na primer, promovišući svoj prvi koncert u Grčkoj, u Odeonu Heroda Atika na padinama atinskog Akropolja, u jednom TV intervjuu u septembru 1992. izrazili su podršku bivšoj jugoslovenskoj republici Makedoniji (koju Grčka nije priznavala pod tim imenom) i njenom predsedniku Kiru Gligorovu. U tom periodu takođe su odbili predlog ruskog političara Vladimira Žirinovskog da organizuje njihovu turneju po Rusiji i srpskog paravojnog komandanta Dragoslava Bokana da komponuju himnu za njegovu formaciju „Beli orlovi“.

Međutim, najupečatljiviji nastup u bivšoj jugoslovenskoj republici devedesetih godina *Laibach* je imao u Sarajevu, u poslednjim danima opsade od jedinica Vojske Republike Srpske (koja je trajala od aprila 1992. do februara 1996. godine). Dvadesetog i dvadeset prvog novembra 1995. Narodno pozorište u Sarajevu bilo je proglašeno teritorijom NSK Države, a *Laibach* je obe večeri držao koncert. Tokom tog programa, članovi NSK-a izdavali su obične i diplomatske pasoše, od kojih su neki kasnije korišćeni za ilegalno napuštanje opkoljenog i opustošenog grada. Istog meseca vođeni su mirovni pregovori o Bosni i Hercegovini u vojnoj bazi u blizini Dejtona u Ohaju. Prvi koncert *Laibach* je održao dok je finalizovan Dejtonski mirovni sporazum, a dokument je potpisan sat pre početka drugog koncerta (McGrady 2001, 16).

S topom te bom ciljaj moja mala

Nakon burnih ratnih zbivanja koja su pratila raspad Jugoslavije uslovi za ponovno okupljanje *Bijelog dugmeta* stekli su se tek 2004. godine, kada je grupa obeležavala tridesetogodišnjicu svog osnivanja. Bila su predviđena tri koncerta, na Koševu u Sarajevu, na Maksimiru u Zagrebu i na beogradskom Hipodromu, koja su realizovana 2005. godine, uz učešće sva tri pevača *Bijelog dugmeta* (Željko Bebek, Mladen Vojičić Tifa i Alen Islamović) i veliku pažnju medija u svim republikama nekadašnje Jugoslavije.

Pokušaj okupljanja *Bijelog dugmeta* 2014. godine da bi grupa proslavila 40. „rođendan“ nije uspeo zbog velikih troškova produkcije. Međutim, Goran Bregović je sa svojim *Orkestrom za svadbe i sahrane* i pevačima Vojičićem i Islamovićem krenuo na svetsku turneju „Ko ne poludi taj nije normalan“, koja je trajala nekoliko godina.

U decembru 2024. godine mediji su širom „regiona“ objavili da *Bijelo dugme* (ponovo bez Željka Bebeka) kreće na novu slavljeničku turneju pod naslovom „Doživjeti stotu“, kojom obeležava 50. rođendan. Najavljeno je objavljivanje deset singlova sa obradama pesama *Bijelog dugmeta*, „a prvi je sa kultnom slovenačkom grupom *Laibach*“ (Slobodna Dalmacija 2024). *Laibach* je oko mesec dana radio na pesmi i prevedena je na slovenački. Angažovali su riječkog muzičara Olju Dešića, Neru Mamić i Damira Jurčića kao prateće vokale i vajara Vasju Ulriha iz Maribora kao glavni vokal u pesmi (Baumgarten 2024).

Mimo poštovanja koje je Goran Bregović iskazivao za grupu *Laibach*, jedan od razloga za tu saradnju je činjenica da je *Laibach*, u skladu sa svojom postmodernističkom poetikom transponovanom u svet popularne muzike, stekao veliko iskustvo u „preradi“ pesama tako različitih izvođača, kao što su *Beatles*, *Rolling Stones*, *Queen*, *Opus*, *Europe*, *Pink Floyd*, *D.A.F. (Deutsch Amerikanische Freundschaft)* ili Leonard Koen, i kompozicija koje uključuju Bahove fuge, *Marš na Drinu* i ceo album (*Volk* iz 2006) „prerađenih“ nacionalnih himni.³⁴ U tom slučaju nije bilo velikih intervencija na tekstu pesme, koji je gotovo doslovce preveden na slovenački. Rekontekstualizacija je izvedena muzičkim prevođenjem Bregovićeve šaljive erotske metafore („Topom ću te gađat moja mala vidim li te da si s drugim stala“³⁵) u prepoznatljiv lajbahovski militantni aranžman u kome se naglašavaju ritmovi pogodni za marširanje, duvački instrumenti pre-

³⁴ O umetničkoj praksi stvaranja „novih originala“, to jest rekontekstualizaciji pesama na kojima *Laibach* interveniše (u koje spada i pesma *S topom...*) vid. opširnije analize i zapažanja u: Monroe 2005, 62–63 i 226–233; Goddard 2006, 46–49; Kopanski 2022, 102–127. Verzija pesme *S topom...* na nemačkom jeziku (*Die Kanone*) i njena recepcija na nemačkom govornom području i globalno zahtevala bi poseban članak.

³⁵ Na slovenačkom: *S topom te bom ciljaj moja mala, če te vidim da si se s kom drugim igrala.*

uzeti iz vojnih orkestara i operaska horska pratnja. To je naglašeno i u muzičkom spotu koji je (za razliku od uobičajene prakse u kojoj „nove originalne pesme“ zadobijaju i novu, originalnu vizuelnu interpretaciju grupe *Laibach*) izveden montažom inserata iz postojećih spotova (njihovoj publici dobro poznatih), kojima se pred kraj spota pridružuju koncertni snimci i grafika *Bijelog dugmeta*.

„Ideja suradnje *Laibacha* i *Dugmeta* možda zvuči ludo, no ishod je genijalan“, pisao je u zagrebačkom *Jutarnjem listu* novinar Aleksandar Dragaš. Taj komentator smatra da je tu reč „o zaista ‘top’ suradnji“ dva muzička sastava za koja se godinama pretpostavljalo da stoje na „dijametralno suprotnim pozicijama“. S jedne strane, *Bijelo dugme* je bilo prvi bend koji je pokazao da rok muzika u socijalističkoj Jugoslaviji može da postane lukrativan kapitalistički biznis. S druge strane, *Laibach*, avangardistički kolektiv, razbijao je svaki obrazac popularne muzike. *Bijelo dugme* je posmatrano kao simbol (jugo)unitarizma, a *Laibach* kao slovenački secesionistički industrijski kolektiv. *Bijelo dugme* je bilo zabava za mase, a *Laibach* nikada nije bio široko popularan u Jugoslaviji, ali je izgradio zavidnu internacionalnu karijeru. Što je, shodno svemu rečenom, i jedina dodirna tačka između Gorana Bregovića i grupe *Laibach*. Dragaš, međutim, smatra da rezultat njihove saradnje, pesma „S topom te bom ciljaj moja mala“, zvuči iznenađujuće moderno.

Tko god je pratio rad *Bijelog dugmeta* zna da je taj ‘pastirski rock drmeš’ aluzija na seks i osvetu, animalnim rječnikom rečeno, napaljenog mušjaka ako odabranu ženu vidi ili zatekne s nekim drugim muškakom. Taj neće prezati ni od toga da si kupi top ili tenk i granatama gađa suparnika, samo da postane njen. No dok je ‘Top’ tako zvučao u originalnoj izvedbi *Dugmeta*, prerada *Laibacha* zvuči potpuno drugačije, pa i jako politički.

Moguća je tako aluzija na sada već staru zavadu jugoslavenskih naroda i narodnosti, prema kojoj je, eto, Srbija odlučila i topom i tenkom gađati Sloveniju, ubrzo i Hrvatsku, jer ih je vidjela ‘s drugima’. Jednako tako, moguća je i današnja aluzija prema kojoj ‘S topom te bom ciljaj moja mala’ u *Laibachovoj* militarističkoj izvedbi zvuči i poput industrialmetal pjesme o raskidu ljubavi između Rusije i Ukrajine. U stilu, Ukrajina bi legla u krevet s NATO paktom, a Rusiji se to ne sviđa pa gađa ‘svoju malu’ i iz topova i iz tenkova... (Dragaš 2024).³⁶

Dragaš nastavlja svoju analizu: „Moguće je da bi goreopisana aluzija bila još upečatljivija da ju je *Laibach* iznio na njemačkom umjesto na slovenskom. Možda bih tada pomislio i da se Njemačka uz *Laibachovu* preradu starog hita *Bijelog dugmeta* sprema na ‘The Final Countdown’ s Rusijom“ (Dragaš 2024). Potaknut tim tekstom ili ne, *Laibach* je u julu 2025. objavio verziju pesme na nemačkom jeziku pod naslovom *Die Kanone*.

³⁶ *Laibach* bi bio vrlo zadovoljan ovom interpretacijom jer oni percipiraju „odjeke i reagovanja“ na svoje radove, i one više i one manje provokativne, kao svojevrsan kreativni proces. Usudila bih se da tvrdim da je za njih mnoštvo različitih, a posebno dijametralno suprotnih tumačenja njihovih radova merilo njihovog uspeha.

Ovaj tekst objavljen u Zagrebu predstavlja redak (ako ne i jedini) pokušaj da se pesmi „S topom...“ pokloni širi medijski prostor i analitička pažnja. Naime, komentara (a pogotovo analiza) te neočekivane muzičke saradnje u „tradicionalnim“ medijima jedva da je bilo (u ovom tekstu su navedeni najinteresantniji izuzeci od tog „pravila“), a na internet portalima oni se uglavnom svode na šture informacije (pretrpane reklamama) koje su fokusirane na komercijalni učinak turneje „Doživjeti stotu“. Neočekivana saradnja grupa *Laibach* i *Bijelo dugme* tako je na veoma očigledan način pokazala da, i pored proliferacije („inflacije“) različitih izvora informisanja, mediji rapidno gube informativnu i analitičku funkciju. Nebrojene šture informacije na različitim portalima služile su prevashodno kao marketinško pomagalo u prodaji ulaznica za koncerte *Bijelog dugmeta*. U njima je bombastičnost naslova po pravilu u obrnutoj razmeri sa dužinom teksta, kao na primer u tekstu od pet rečenica na portalu *Telegraf.rs*, čiji naslov glasi „Senzacija: *Laibach* i *Bijelo dugme* zajedno napravili pesmu, poslušajte je“ (V. Đ. 2024) (Spot pesme je u celosti dostupan u nastavku teksta.)

Prilično je indikativna i „recenzija“ na srpskom portalu *MPM (Music Pocket Magazine)* objavljena u oktobru 2025. (skoro deset meseci nakon objavljivanja pesme) koja se sastoji od jedanaest rečenica + jedan citat sa Fejsbuka³⁷ i jedan citat sa Instagrama³⁸. Ovde se pominje da je pesma objavljena „pre dva meseca“ i da je izazvala „pravu buru emocija među fanovima regiona“ te pokrenula „talas diskusija na mrežama i među kritičarima“. Ovde ću navesti tri poslednje rečenice, odnosno zaključak:

„Njihova saradnja podseća na to da muzika nije zatvorena u vreme i prostor, već da živi u dijalogu između generacija. Ovo nije pesma koju ćete pustiti uz kafanski sto – ovo je pesma koja traži slušanje, ponavljanje, pa čak i raspravu. Kritički gledano, ona možda neće imati komercijalni domet kao nekadašnji hitovi *Dugmeta*, ali u estetskom i umetničkom smislu, ona već ima status eksperimenta koji pomera granice“ (MPM 2025). Zanimljivo je da ovaj portal ističe da oznakom „MPM Original“ označava autorsku produkciju svoje redakcije, tekstove koji nastaju „kroz istraživanje, intervju, analize, terenski rad i kreativnu obradu tema iz muzike, filma, kulture i savremenog društva“. Recenzija pesme „S topom te bom ciljao moja mala“ ne nosi oznaku „MPM Original“.

YouTube i društvene mreže ostavljaju rutinski prostor za šture razmene mišljenja i afektivne komentare. Čini se da u ovom slučaju *YouTube* reakcije na spot „S topom te bom ciljao moja mala“ daju potpuniju sliku o recepciji saradnje između ta dva muzička sastava od celokupnog učinka profesionalnih novinara. One su

³⁷ „Na Facebooku, jedan fan je napisao: ‘Kao da slušam istoriju Jugoslavije u jednoj pesmi. Teško, monumentalno, a opet toplo i poznato.’“

³⁸ „Na Instagramu, drugi komentar kaže: ‘Nije mi leglo na prvo slušanje, ali sada posle više puta imam osećaj da ovo može postati kulna stvar.’“

izražavale nevericu,³⁹ ambivalentno odobravanje,⁴⁰ otvoreno odobravanje,⁴¹ oduševljenje,⁴² uzdržanost,⁴³ nesviđanje,⁴⁴ izrazito nesviđanje⁴⁵ i sveprisutnu ironiju.⁴⁶ Prvobitnu verziju na slovenačkom (razumljivo) više su komentarisali poznavaoци ex-jugoslovenske muzičke scene, dok je verzija na nemačkom provocirala više komentara o internacionalnim i savremenim temama, kao što su (ponovno) naružavanje Nemačke i prelazak *Folksvagena* iz automobilske u vojnu industriju.

Članovi *Laibach*-a su u jednom intervjuu iz 2025. godine za beogradski *Danas* izjavili da ih je na saradnju sa Goranom Bregovićem i *Bijelim dugmetom*, između ostalog, motivisalo mišljenje da bi ta saradnja mogla da im naštetiti. Ovakó su objasnili zašto su, naprotiv, bili počastvovani pozivom koji je potekao od Gorana Bregovića: „Mnogi imaju loše mišljenje o Bregoviću i *Bijelom dugmetu*, ali mi nismo među njima. To je izvanredna priča o nekom vremenu i prostoru, a projekat ove grupe smatramo prvoklasnim pop-kulturnim bosanskim i jugoslovenskim konceptualnim modernizmom, ili – ako želite – modernističkim kon-

³⁹ @coralichusnija369: čuj ovo, jebote... Laibach i Bijelo Dugme, ahahahahahahaha...; @sanela5936: Kad Laibach kaze “moja mala”!! Za nepovjerovati!; @gregorferbezar: Umetna inteligenca ???, @mayabeebee: Tudi moja prva misel...

⁴⁰ @radovanradovan7999: Jezivo ❤️; @hammercycle: kupicu si zvucni top; @METALIKBRAT: jedini način da me neko natera da slušam bjelo dugme ili bilo šta od čobanskog roka; @a.g.n.w.4932: “Vem, da BIL bom tvoj” ... Haha, ta ljubka slovnična napaka pogovorne slovenščine... @Adi-sp3bi: Mala Jugoslavija; @1974markoni: Krug je zatvoren.

⁴¹ @viktorgonev55: На прв такт-два, песната заличува на пародија, но како се одвива, се изградува во забавен и духовит, нов неоодлив хит на Лајбах. Секоја им чест ним и на Бијело Дугме.

⁴² @eduardorivera4343: I’m Blown away like these guys have done to me before; @serges9552: Молодцы! Старый, добрый Laibach...; @vlajster: Ovoj genijalnosti nema kraja!; @harisberberovic5956: Perfektna izvedba bolja od originala.

⁴³ @GUFFOTRISTE: ne morem se načudit tem bedastim komentarjem navdušenja nad temi jajci laibach se dejansko zajebava.

⁴⁴ @odzakavdo3865: kud plovi ovaj svijet ako im se ova obrada sviđa bez obzira što je lajbah otpjevao ovo je po meni k...c I nikad neće biti bolje odpjevano od originalne Bebekove verzije, ja ne kontam da ima ovoliko pozitivnih komentara na ovu lošu obradu i da im se upravo ovo sviđa.. haos pa imaju li ovi današnji ljudi sluh, osjećaj, filing za muziku...; @jecajSudbine: šit

⁴⁵ @bojanavidekanic6209: Laibach, as usual in its liberal reactionary way, and on top of it all they have lost all ideas. Bljak...; @DinoB-x1z: Smeće I Opcinjenost nacizmom cvjeta

⁴⁶ @CMPT_CBETY: divna pjesma koju su prvi put u teškim borbama otpjevali srpski vojnici na Kajmakčalanu, u kojoj su se borili za povratak na teritoriju Srbije. To je lijepa pjesma, nikoga ne vrijeđa i govori o vojnicima koji se vraćaju iz rata a ne vojnicima koji idu u rat.

ceptualizmom. Goran Bregović je jedna od retkih ličnosti u bivšoj Jugoslaviji koja ima nešto harizme i mudrosti Josipa Broza Tita – i to je pametno dokazao i na međunarodnoj sceni. Njegova najveća ideološka greška bilo je povlačenje iz Bosne tokom opsade Sarajeva, ali je i Tito morao tokom rata da se povuče iz Bosne, prvo u Bari i nakon toga na Vis. Zato nam je svakako velika čast da nas je on pozvao na tu saradnju. Bregoviću se jednostavno ne kaže ‘ne’, ako nisi baš [Željko] Bebek“ (Ćuk 2025).

U intervjuu koji je objavljen u jednom japanskom zborniku, detaljnije su objasnili svoj odnos prema *Bijelom dugmetu*.

Bijelo dugme je bilo nezaobilazan fenomen u Jugoslaviji. Oni nisu bili deo alternativne scene, ali su definisali mejnstrim svog vremena – muzički, kulturno i simbolički. U sedamdesetim i osamdesetim godinama XX veka oni su predstavljali specifičnu sintezu roka, folk motiva, masovne privlačnosti i jugoslovenske popularne mitologije. Po našem mišljenju, to ih nije činilo irrelevantnim; naprotiv, to ih je činilo strukturno zanimljivim.

Laibach se nikada nije pozicionirao kao prosta opozicija mejnstrimu. Nas je uvek više zanimalo kako politika, ideologija i kolektivne emocije dejstvuju kroz popularne forme. *Bijelo dugme* je funkcionisalo kao neka vrsta mekog ideološkog aparata: oni su prevodili rok pobunu u nešto široko prihvatljivo, emocionalno ujedinjujuće i s nacionalnim odjekom u jugoslovenskim okvirima. Upravo zbog toga su kasnije postali tako snažan objekat nostalgije.

U ono vreme nismo reagovali na njihovu muziku u emotivnom smislu isto kao njihova publika, niti smo imali iste estetske ili ideološke pozicije. Ali smo ih pažljivo posmatrali. Oni su demonstrirali kako rok muzika može biti ritualizovana, kako folklor može biti modernizovan, i kako se može postići masovna identifikacija sa otvorenim političkim porukama. *U tom smislu, oni nisu bili suprotost u odnosu na Laibach, već jedan paralelni fenomen koji deluje u drugačijem registru.* Naša odluka da reinterpretilamo njihovu pesmu ‘Top’ decenijama kasnije nije čin ironije ili provokacije usmeren na *Bijelo dugme*. To je nastavak našeg dugo primenjivanog metoda: uzeli smo jedan već moćan kulturni artefakt i rekontekstualizovali ga tako da izbiju na videlo njegovi latentni ideološki, emocionalni i istorijski slojevi. Sâma nostalgija je oblik ideologije, i pesme poput ove nose u sebi mnogo više od melodije – one prenose sećanja, projekcije i nerazrešeno kolektivno iskustvo. U svakom slučaju – preradili smo pesmu na eksplicitni zahtev njenog autora, Gorana Bregovića. Isprva nismo imali posebnog entuzijazma za ovu ideju, ali kasnije smo se predomislili i na kraju uradili dve verzije... [na slovenačkom i nemačkom], od kojih svaka ima sopstveni, specifični konceptualni fokus i karakter (Hatano 2026, kurziv I. Š.).

Sa svoje strane, Goran Bregović se putem Fejsbuka obratio javnosti ne bi li objasnio „Zašto baš *Laibach* i zašto baš pjesma ‘Top’?“

Mislio sam da bi bilo dobro da za 50. rođendan *Bijelo dugme* napravi par saradnji sa nekima koje smo cijenili sve ove godine. I onda smo krenuli od sjevera. I ako ne volite muziku *Laibacha* ne možete da ih ne cijenite. To je nešto najrespektabilnije što je dalo vrijeme komunizma. Taj ustrajni napor da nam kažu

stvari koje ne volimo da čujemo. Oni su se pojavili nešto iza nas, nekoliko godina. Interesantno, 'Top' je bio prvi singl *Bijelog dugmeta*, prva pjesma koju je *Bijelo dugme* izdalo i kao da je već tad, 74-te bila aranžirana za *Laibach*. Ovaj aranžman je isti kao i '74, samo je drugim sredstvima izveden.⁴⁷

Zaključak

Način na koji su mediji izveštavali (ili nisu) o saradnji Gorana Bregovića i grupe *Laibach* nameće utisak da medijska recepcija te pesme nije ni izdaleka srazmerna popularnosti (i nepopularnosti) dva najznačajnija muzička sastava socijalističke Jugoslavije. U poređenju sa nekim drugim poduhvatima grupe *Laibach*, kao što je npr. gostovanje u Severnoj Koreji 2015. (Šentevska 2020), analitičkih članaka bilo je izrazito malo, kao da je taj neočekivani spoj zatekao novinare nespremljene, a njihove pretpostavljene bez značajnijeg interesovanja. *Laibach* i *Bijelo dugme* se najčešće opisuju kao muzički i kulturni antipodi, ali bez dubljih obrazloženja i zalaženja u kontekst koji ih je činio toliko različitim i, sve do sada, nepojivim izvođačima.

Kao što smo videli na primeru teksta Aleksandra Dragaša u *Jutarnjem listu*, čak i u onim „više analitičkim“ tekstovima dominantno je pomeranje na teren dnevnopolitičkih zbivanja. Čak i ovaj tekst, nedvosmisleno afirmativan u odnosu na rezultat saradnje Bregovića i grupe *Laibach*, odražava pritiske pod kojima novinari deluju u aktuelnom medijskom okruženju. S jedne strane, pritisak rokova čini svoje. Tako i Dragaš (između ostalog) pogrešno vidi logo grupe *Laibach* u spotu kao ironijski prikaz grba SFRJ i pogrešno imenuje glavnog pevača (Milan Fras, umesto Vasja Ulrih). S druge strane, raspoloživi prostor posvećen temama iz popularne muzike (kulture) odražava da mediji imaju sasvim druge prioritete i da bez ekonomske prinude prodaje ulaznica za koncerte taj prostor više ne bi ni postojao van specijalizovanih muzičkih medija usmerenih na tržišne niše. Tako i Dragaš *Laibach* i *Bijelo dugme* naziva protagonistima „dvaju posve različitih svjetonazora tadašnje jugoslavenske rock scene“, ali se, izgleda, prostor za objašnjavanje tih razlika i tih svetonazora, kako u njegovom tekstu, tako i aktuelnim medijima „regiona“ nepovratno izgubio.

U ovom smislu je i medijska recepcija pesme „S topom te bom ciljao moja mala“ ogledalo aktuelne fragmentacije, politizacije i konzumerizacije medija u kojima svaki iskorak od očekivanog, čak i kada ga učine umetnici najvišeg profila, biva „kažnjen“ slabijim odjekom u javnosti u odnosu na uhodane procedure njihove komunikacije s medijima i već formiranom i profilisanom publikom.

Moj doprinos refleksiji o ovim problemima je pokušaj da objasnim kontekst u kome je postalo samorazumljivo da se *Laibach* i *Bijelo dugme* doživljavaju

⁴⁷ *Bijelo dugme*, Facebook, 29. decembar 2024, <https://www.facebook.com/watch/?v=3778916572361079>

kao nespojivi kulturni antipodi, iako podrobnija analiza pokazuje da njihova saradnja počiva na mnogo solidnijim temeljima nego što su to u mogućnosti da rasvetle aktuelni mediji. Uz pomoć građe koju sam ovde koristila zalažem se za prevazilaženje šturih, pojednostavljenih i stereotipnih tumačenja odnosa između grupa *Laibach* i *Bijelo dugme*, a njihovu saradnju tumačim kao refleksiju dubljih kulturnih veza koje su nadživele politički slom i dezintegraciju Jugoslavije.

Izjava

Potvrđujem da je podneti članak '*S topom te bom ciljaj moja mala: Laibach, Bijelo dugme i post-jugoslovenski medijski prostor*' rezultat mog originalnog i nezavisnog akademskog rada, zasnovanog na sopstvenom intelektualnom naporu, analizi i interpretaciji.

Tokom pripreme ovog rukopisa nisam koristila ni jednu AI alatku.

Referece

- Andree-Zaimović, Vesna. 2020. „The Sarajevo Pop-Rock Scene: Music from the Yugoslav Crossroads“. U *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*, uredile Danijela Š. Beard i Ljerka V. Rasmussen, 36–48. New York and London: Routledge.
- Andree-Zaimović Vesna, Ljerka V. Rasmussen i Danijela Š. Beard, 2020. „‘What Would You Give to Be in My Place?’: A Conversation with Goran Bregović“. U *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*, uredile Danijela Š. Beard i Ljerka V. Rasmussen, 248–254. New York and London: Routledge.
- Baumgarten, Chris. 2024. „Du sagst nicht Nein zu Goran Bregović“. *Balkan Stories*, 19. decembar 2024, <https://balkanstories.net/2024/12/19/du-sagst-nicht-nein-zu-goran-bregovic/>
- Ćuk, Aleksandra. 2025. „Lajbah za Danas o situaciji u Srbiji, studentima, Goranu Bregoviću, 8. martu i ljubavi: ‘Sretno Srbijo, duboki poklon!’“. *Danas*, 15. februar, <https://www.danas.rs/kultura/lajbah-intervju-studenti-8-mart-koncert/>
- Dragaš, Aleksandar. 2024. „Ideja suradnje Laibacha i Dugmeta možda zvuči ludo, no ishod je genijalan“. *Jutarnji list*, 23. decembar, <https://www.laibach.org/wp-content/uploads/2025/01/pdf-laibach-jutarnji-list-dragas.pdf>
- D.Š. (Darko Štrajn). 1980. „Črno-Beli Šok v Trbovljah“. *Mladina* 47, 20. novembar, 14–15.
- Erjavec, Aleš. 2003. „Neue Slowenische Kunst – New Slovenian Art: Slovenia, Yugoslavia, Self-Management, and the 1980s“. U *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, uredio Aleš Erjavec, 135–174. Berkeley: University of California Press.
- Esonu, Uchechi. 2012. „The ‘Narod’ in Narodnjaci: Perceptions of Turbo Folk in Contemporary Sarajevo“. *Independent Study Project (ISP) Collection* 1318: 1–40, https://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/1318
- Glavan, Darko, 1983. „Na koncertu lekcije iz sociologije“. U *Drugom stranom: Almanah novog talasa u SFRJ*, uredio David Albahari, 14–19. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije.

- Glavan, Darko i Dražen Vrdoljak. 1981. *Ništa mudro: Bijelo dugme: autorizirana biografija*. Zagreb: Polet rock.
- Glavan, Darko et al. 1978. *Pop glazba i kultura mladih 1: Sondažno istraživanje publike rock-koncerta*. Zagreb: Naklada Centra društvenih djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske.
- Goddard, Michael. 2006. „We are time: Retro-avant-gardism and machinic repetition“. *Angelaki* 11(1): 45–53.
- Hannerz, Ulf. 1996. *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London: Routledge.
- Hatano, Kou. *Darkwave Guidebook*. Tokyo: Publib. U štampi.
- Hudelst, Darko. 1986. „Pokret sa jelenskim rogovima“. *Start*, 19. april, 49–53, 80–81.
- Ivačković, Ivan. 2013. *Kako smo propevali: Jugoslavija i njena muzika*. Beograd: Laguna.
- Jansen, Stef. 2005. „Who's Afraid of White Socks? Towards a critical understanding of post-Yugoslav urban self-perceptions“. *Ethnologia Balcanica* 9: 151–167.
- Janjatović, Petar. 2007. *Ex Yu Rock enciklopedija*. Drugo dopunjeno izdanje. Beograd: Čigoja štampa.
- Janjetović, Zoran. 2011. *Od 'Internationale' do komercijale: Popularna kultura u Jugoslaviji 1945–1991*. Beograd: Institut za noviju istoriju Srbije.
- Jeklič, Nina i Tamara Soban, ur. 2015. *NSK from Kapital to Capital: Neue Slowenische Kunst – an Event of the Final Decade of Yugoslavia: Exhibition guide*. Ljubljana: Moderna galerija.
- Jerman, Gregor, ur. 2020. *Laibach – 4 dekade / 4 decades*. Trbovlje: Zasavski muzej.
- Jakovljević, Branislav. 2019. *Umetnost odluke: Performans i samoupravljanje u Jugoslaviji 1945–91*. Beograd: Orion Art.
- Jovanović, Jelena. 2014. „Folklorni motivi u ranim kompozicijama Nikole Borote Radovana“. *Muzikologija* 16(1): 173–192.
- Kopanski, Reinhard. 2022. *Bezugnahmen auf den Nationalsozialismus in der populären Musik: Lesarten zu Laibach, Death in June, Feindflug, Rammstein und Marduk*. Münster – New York: Waxmann.
- Laibach. 2021. Intervju s autorkom, imejl, 15. novembar.
- Laibach. 1983a. „Prejeli smo“. *Mladina* 41, 12. maj, 28–29.
- Laibach. 1983b. „Laibach ali eskalacija fašizma na Ljubljanski televiziji“. *Mladina* 25–26, 30. jun, 17.
- Lorenčič, Teodor. 2021. *Laibach: 40 Years of Eternity*. Beograd: Službeni glasnik.
- Mastnak, Tomaž. 2015 (2014). „Civil Society and Fascism“. U *NSK from Kapital to Capital: Neue Slowenische Kunst – An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, uredili Zdenka Badovinac, Eda Čufer i Anthony Gardner, 280–289. Ljubljana i Cambridge, MA: Moderna Galerija i The MIT Press.
- McGrady, Conor. 2001. „Raising the volume: Laibach: art, ideology and war“. *Fortnight* 398: 15–17.
- Megla, Maja. 1995. „Kdo je kdaj: Laibach“. *Mladina* 44, 30. oktobar, 35–37.
- Misirlić, Amir. 2005. *Bijelo dugme*. Beograd: Sinex.
- Mišina, Dalibor. 2013. *Shake, Rattle and Roll: Yugoslav Rock Music and the Poetics of Social Critique*. Farnham: Ashgate.
- Mišina, Dalibor. 2010. „‘Spit and Sing, My Yugoslavia’: New Partisans, social critique and Bosnian poetics of the patriotic“. *Nationalities Papers* 38(2): 265–289.

- Monroe, Alexei. 2005. *Interrogation Machine: Laibach and NSK*. Cambridge, MA: MIT Press.
- MPM, 2025. „Recenzija: Laibach & Bijelo Dugme – S topom te bom ciljaj moja mala“. *MPM (Music Pocket Magazine)*, 4. oktobar. <https://musicpocketmagazin.rs/recenzija-laibach-bijelo-dugme-s-topom-te-bom-ciljal-moja-mala/>
- Neiger, Motti i Oren Meyers, Eyal Zandberg, ur. 2011. *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- NSK. 1991. *Neue Slowenische Kunst*. Los Angeles: Amok Books.
- NSK. 1985. „Neue Slowenische Kunst 1985“. *Problemi* 6. Ljubljana: NSK/Problemi.
- Petrov, Ana. 2020. „Bijelo Dugme: The Politics of Remembrance within the Post-Yugoslav Popular Music Scene“. U *Made in Yugoslavia: Studies in Popular Music*, uredile Danijela Š. Beard i Ljerka V. Rasmussen, 111–120. New York – London: Routledge.
- Petrov, Ana. 2017. „In Search of ‘Authentic’ Yugoslav Rock: The Life and Afterlife of Bijelo Dugme“. *AM Journal* 13: 43–59.
- Raković, Aleksandar. 2015. „Bijelo dugme Concert in Hajdučka česma in Belgrade (1977): Social Event of the Utmost Importance and Recognition of a Unique Phenomenon“. *Tokovi istorije* 3: 107–133.
- Raković, Aleksandar. 2011. „Bit moda, rokenrol i generacijski sukob u Jugoslaviji 1965–1967“. *Etnoantropološki problemi* 6(3): 745–762. <https://doi.org/10.21301/eap.v6i3.12>
- Ristivojević, Marija i Bojan Žikić. 2013. „Predstave o rokenrolu kao urbanom kulturnom nasleđu“. U *Urbani kulturni identiteti i religioznost u savremenom kontekstu*, uredio Danijel Sinani. Etnološka biblioteka, Knjiga 73, 101–117. Beograd: Srpski genealoški centar i Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Sabalić, Ines. 1987. „Laibach vs. Dugme“. *Start* 472, 21. februar, 54–59.
- Sabo, Adriana. 2014. „Muzički magazin Džuboks kao medijator jugoslovenske popularne muzike“. U *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije: zbornik radova sa naučnog skupa (BARTF 2014, Niš, 10-11. oktobar 2014)*, uredile Danijela Stojanović i Danijela Zdravić Mihailović, 457–469. Niš: Fakultet umetnosti.
- Simic, Andrei. 1973. *The Peasant Urbanites: A Study of Rural-Urban Mobility in Serbia*. New York – London: Seminar Press.
- Simić, Marina. 2006. „EXIT u Evropu: Popularna muzika i politike identiteta u savremenoj Srbiji“. *Kultura* 116–117: 98–122.
- Slobodna Dalmacija. 2024. „Dvije kultne grupe, Bijelo dugme i Laibach, objavile zajedničku pjesmu i videospot: ‘S topom te bom ciljaj, moja mala’“, 18. decembar. <https://slobodnadalmacija.hr/mozaik/scena/showbiz/dvije-kultne-grupe-bijelo-dugme-i-laibach-objavile-zajednicku-pjesmu-i-videospot-s-topom-te-bom-ciljal-moja-mala-1441146>
- Spasić, Ivana. 2013. *Kultura na delu: Društvena transformacija Srbije iz burdijeovske perspektive*. Beograd: Fabrika knjiga.
- Spasić, Ivana. 2006. „ASFALT: The Construction of Urbanity in Everyday Discourse in Serbia“. *Ethnologia Balcanica* 10: 211–227.
- Spaskovska, Ljubica. 2017. *The last Yugoslav generation: The rethinking of youth politics and cultures in late socialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Stepančić, Lilijana. 2015 (1994). „The Poster Scandal: New Collectivism and the 1987 Youth Day“. U *NSK from Kapital to Capital: Neue Slowenische Kunst – An Event*

- of the Final Decade of Yugoslavia, uredili Zdenka Badovinac, Eda Čufer i Anthony Gardner, 213–221. Ljubljana – Cambridge, MA: Moderna Galerija – The MIT Press.
- Strlič, Nataša, ur. 2009. *Plakatna afera 1987*. Ljubljana: Muzej novejšje zgodovine Slovenije.
- Šentevska, Irena. 2024a. „How Do You Solve a Problem Like Korea?: Laibach and the poetics of politics“. U *The Routledge Handbook of Popular Music and Politics of the Balkans*, uredila Catherine Baker, 327–345. London – New York: Routledge.
- Šentevska, Irena. 2024b. „How Do You Solve a Problem Like Bosnia?: Laibach as Cultural Ambassadors in the post-Yugoslav context“. *Annales, Series Historia et Sociologia* 34(2): 145–158. <https://doi.org/10.19233/ASHS.2024.10>
- Šentevska, Irena. 2023. *Raspevani Beograd: urbani identitet i muzički video*. Beograd: Clio.
- Šentevska, Irena. 2022. „A long march on the mainstream: chronicle of Laibach's artistic career“. *Journal of Contemporary Central and Eastern Europe* 30(2): 183–200 (The Political Economy of Popular Music in Central and Eastern Europe 1965–2020)
- Šentevska, Irena. 2020. „Laibach in North Korea: a journey to the East (from the Slovene perspective)“. *Prague Papers on the History of International Relations* 1, 86–101.
- Šentevska, Irena. 2017. „The ‘Jaranization’ of Yugoslav Rock and Roll before 1974: Use of Folklore in the Early Stages of the Development of the Yugoslav Rock Scene“. U *Sounds of Attraction: Yugoslav and Post-Yugoslav Popular Music*, uredili Miha Kozorog i Rajko Muršič, 167–193. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.
- Škarica, Siniša. 2005. *Kad je rock bio mlad: Priča s istočne strane (1956–1970)*. Zagreb: V.B.Z.
- Trifunović, Ljuba. 1986. „Potkulture u Jugoslaviji: na razmeđu kontrakulture i kulture“. *Potkulture* 2: 7–13.
- Tvrtković, Ognjen. 1974. „Predstavljamo vam... pop grupu Bijelo dugme“. *Džuboks* 1, 1. jul 1974, 29.
- V. Đ. 2024. „Senzacija: Laibach i Bijelo dugme zajedno napravili pesmu, poslušajte je“. *Telegraf*, 18. decembar. <https://www.telegraf.rs/pop-i-kultura/muzika/4022346-senzacija-laibach-i-bijelo-dugme-zajedno-napravili-pesmu-poslusajte-je>
- Vesić, Dušan. 2020. *Bunt dece socijalizma: Priča o novom talasu*. Beograd: Laguna.
- Vesić, Dušan. 2014. *Bijelo dugme: Šta bi dao da si na mom mjestu. Definitivna biografija najveće jugoslovenske grupe*. Beograd: Laguna.
- Vukojević, Branko. 2005. *Kako je bio rokenrol: izabrani tekstovi 1975–1991*, priredili Goranka Matić, Momčilo Rajin, Dragan Kremer i Predrag Popović. Beograd: Društvo ljubitelja popularne kulture.
- Žikić, Aleksandar. 1999. *Fatalni ringšpil: Hronika beogradskog rokenrola 1959–1979*. Beograd: Geopoetika.
- Živković, Marko. 2012. *Srpski sanovnik: Nacionalni imaginarijum u vreme Miloševića*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Žižek, Slavoj. 2015 (1993). „Why Are Laibach and NSK not Fascists?“. U *NSK from Kapital to Capital: Neue Slowenische Kunst – An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, uredili Zdenka Badovinac, Eda Čufer i Anthony Gardner, 202–204. Ljubljana – Cambridge, MA: Moderna Galerija – The MIT Press.

Irena ŠentevskaIndependent Researcher
irenasentevska@gmail.com

*S Topom Te Bom Ciljal Moja Mala:
Laibach, Bijelo Dugme and Post-Yugoslav Media Space*

This paper discusses the media reception of the rather unexpected collaboration between two major music acts of the late-socialist period in Yugoslavia: Bijelo Dugme from Sarajevo and Laibach from Trbovlje/Ljubljana. These bands have been associated since the 1980s, but always as stylistic and cultural antipodes: Laibach were identified with the alternative music scene and elitist world of art and high culture, while Bijelo Dugme, a mainstream rock act, were accused of “electrifying the villages” and introducing urban (and global) cultural forms into supposedly backward rural environments. What truly connects them is the fact that, at various stages of their careers, both bands articulated reflections on the cultural space and political system of the state in which they were formed, and that they continue to do so long after its demise.

The focus here is on the stereotypical associations between Laibach and Bijelo Dugme from the 1980s onwards, including the media reception of the recently released single *S Topom Te Bom Ciljal Moja Mala* – Laibach’s cover version of the song *Top* (originally released as Bijelo Dugme’s second single in 1974). The way in which the regional media covered this collaboration provides a telling demonstration of how the media have changed in the meantime – indeed, it serves as a mirror of their current fragmentation, politicization and consumerization. The aim of this paper is to challenge the longstanding perception of the relationship between the two music acts and to place it within the broader cultural and political context of socialist Yugoslavia and the post-Yugoslav cultural space. This collaboration between Laibach and Bijelo Dugme is discussed as a reflection of deeper cultural ties that have outlasted the political collapse and disintegration of their country of origin. A closer analysis shows that this act of mutual respect rests on much more solid foundations than contemporary media are capable of explaining to their audiences, regardless of their previous experiences with these two notable music acts.

Keywords: Laibach, Bijelo Dugme, reception, media, SFRY, post-Yugoslav cultural space

Primljeno / Received: 14.01.2026.

Prihvaćeno / Accepted for publication: 12.05.2026.