

# Izvan kutije: radijska umjetnost kao izvedba javne sfere

*Zvuk je uvijek već<sup>1</sup> javni događaj utoliko što kreće iz jednog izvora i odmah dolazi na više destinacija. Emanira i čineći to ispunjava prostor i druge uši. (...) Slušanje je tako oblik sudjelovanja u dijeljenju zvučnog događaja. (LaBelle, 2015: xiii)*

Brandon LaBelle – jedan od, usudila bih se procijeniti, recentno najaktivnijih teoretičara i umjetnika zvuka (kao konstitutivnog elementa zajedništva) – čitav svoj istraživački opus posvetio je argumentiranju stava da zvuk nikada nije (samo) privatna stvar. I pioniri radijske teorije/umjetnosti iz prvih desetljeća 20. stoljeća – Arnheim, Brecht, Benjamin, Anders, Adorno – već su od prvih dana tada novorođenog medija koncipirali i realizirali njegov inherentni kritički potencijal u kojem su, između ostalog, vidjeli platformu za demokratizaciju društva i političku emancipaciju građana, a kao jedan od ključnih modusa razvoja medija, kao i spomenutog potencijala, zacrtali su njegovu realizaciju kroz umjetničke forme. Međutim, toliko potencijalno važnih društvenih zadaća namijenili su radiju upravo proučavajući fenomenologiju zvuka (te njegove transmisije i distribucije), koja je dakako u neraskidivom dosluhu s ljudskom fiziologijom. Zvuk, naime, čujemo uvijek i bezuvjetno (uz preduvjet da imamo zdrav i funkcionalan auditivni aparat). Fetus počinje čuti zvukove koji dolaze izvan utrobe između 22. i 24. tjedna trudnoće, a mnoge studije već navode i pretpostavku da je sluh posljednji osjet koji se gubi u procesu gašenja života.<sup>2</sup> Moglo bi se ponešto kičasto zaključiti da sa zvukom doslovno ulazimo u svijet i iz njega izlazimo. Zvuk je uvijek s nama – i kad spavamo, i kad sanjamo, i kad gledamo i/ili slušamo (još) nešto drugo. Gledati možemo samo sukcesivno, slušati možemo i sukcesivno i paralelno. Rudolf Arnheim je osjetu sluha „davao prednost“ pred ostalima zbog svega navede-

nog, ali i zbog toga što je sluh jedini osjet koji nam daje direktnu i punu informaciju o svom nematerijalnom objektu (zvuku), dok nas ostala osjetila informiraju samo o jednom aspektu materijalnosti objekta (predmeta, pojave)<sup>3</sup>.

Kao jedine dvije umjetnosti koje se oslanjaju isključivo na *imaginarij uha* izdvaja muzičku i radijsku izvedbu i pritom dodaje:

U auralnom, za razliku od vizualnoga, percepcije koje nas informiraju o promjeni su toliko brojnije od onih percepcija koje indiciraju nepromijenjeno trajanje, da auralna umjetnost može dramatične događaje prezentirati daleko ekskluzivnije od vizualne umjetnosti. (Arnheim, 1936: 22)

Jedna od najvećih zadaća radija (emitiranja/izvedbe) je, prema njemu, spajanje muzike, zvuka i govora u jedinstven materijal, s naglaskom da „ne smijemo, međutim, zaboraviti, naročito kad se bavimo umjetnošću, da sam zvuk ima mnogo direktniji i moćniji efekt od riječi“ te adekvatnim savjetom da „u umjetničkom djelu zvuk riječi, zato jer je elementaran, treba imati veću važnost od značenja“ (ibid. 27).

Vjerojatno upravo u tom snažnom afektivnom efektu zvučne (pa tako i radijske) izvedbe – u činjenici da npr. „zvuk tugovanja, direktnije nego riječ tugovanje, slušatelju prenosi tugu“ (ibid. 30) – teoretičari i umjetnici radija (i zvuka u širem smislu) vide čvrstu podlogu za njegov politički i šire društveni potencijal te svoj interes fokusiraju u tom smjeru.

Od suvremenih aktera na toj sceni najozbiljnijim i najzanimljivijim čini mi se njemački umjetničko-aktivistički kolektiv LIGNA<sup>4</sup>. Osnovali su ga 1997.

<sup>3</sup> Npr. osjet vida daje nam informaciju o slici predmeta, o njegovoj površini. U tom smislu zanimljiva je i definicija sebstva kako je vidi Steven Connor, a koju u svom tekstu „Predavanje o prostoru koji dijelimo“ prenosi LaBelle: „Sebstvo definirano kategorijom sluha umjesto vida sebstvo je koje nije zamišljeno kao točka, nego kao membrana; nije zamišljeno kao slika, nego kao kanal kroz koji glasovi, buka i glazba putuju“ (prema: Turković, 2018: 60).

<sup>4</sup> Radijska i šira zvučna umjetničko-aktivistička scena u kvantitativnom smislu unazad petnaestak godina dosta je nabujala, a tijekom pandemije koronavirusa različite hibridne forme i

<sup>1</sup> Naglasila A. J.

<sup>2</sup> Tvrdnju da je sluh osjet koji se gubi zadnji „brani“ i prof. dr. Bojan Ivančević sa Zavoda za elektroakustiku FER-a u Zagrebu, u emisiji Ljubice Letinić „Izumitelj Vito i esej o tonskom snimanju“ (iz ciklusa *Audio.doc*), emitiranoj na Trećem programu Hrvatskog radija 28. siječnja 2015.

godine Ole Frahm, Michael Hüners i Torsten Michaelsen, okupljeni oko *community* radija<sup>5</sup> Freies Sender Kombinat u Hamburgu. Početkom 2000-ih svojim radovima/akcijama stekli su veliku vidljivost diljem Njemačke, a polovicom 2000-ih kolektiv je svoj radijski *background* sve češće investirao i prelijevao u internacionalni kontekst performansa (pa i teatra), ali i u kontekst tzv. vizualnih/medijskih umjetnosti.

LIGNA je u suvremenom radiofonijskom, ali i izvedbeno-teatarskom kontekstu poznata po kreiranju privremenih *radijskih situacija* unutar kojih se prema svojoj publici odnosi kao prema kolektivu (pro)izvođača, u suradnji s kojima (pro)izvode nepredvidljive i nekontrolabilne efekte u visokoreguliranim javnim prostorima, ili privatnim prostorima koji na neki način građanima otimaju njihov javni prostor (gentrificirane četvrti, željezničke stanice i shopping centri). *Lignaši* – kako ću ih skupno zvati u nastavku – bave se izvedbenim problemima i situacijama na relaciji radio-teatar-grad, oslanjajući se eksplicitno na uvide koje su nam o radiju, umjetnosti i politici ostavili prvenstveno Brecht, Benjamin i Adorno. Zanima ih, dakle, prije svega radio kao javna umjetnost/izvedba (nasuprot sentimentu radija kao privatnog i intimnog iskustva – koje je obično u prvom planu, kad se popularno govori, to jest piše o radiju), odnosno kako radio može intervenirati u javni (gotovo uvijek) kontrolirani prostor.

Walter Benjamin je u radiju vidio priliku za redistribuiranje sredstava estetske produkcije, diseminacije i potrošnje. Kao i druge umjetnosti koje se zasnivaju na reprodukciji – film, fotografija itd. – radijska izvedba gubi na auratičnosti samom činjenicom da nije locirana na jednom mjestu, odnosno po defaultu vlastite realizacije kroz disperziju ne može postati *kultna*<sup>6</sup>. Zbog toga medij radija

---

žanrovi (poput npr. zvučnih urbanih instalacija i audio-šetnji) postali su, moglo bi se reći, zadnji krik mode, no riječ je uglavnom o radovima koji medij radija/zvuka koriste kao čisti supstitut (za kazalište, koncert, tj. fizički prisutne izvođače), a one koji izlaze iz tog okvira, tj. istražuju umjetničke potencijale i zakonitosti samog medija, nalazimo u tragovima.

<sup>5</sup> Čak ni u hrvatskim zakonodavnim dokumentima za anglosaksonski pojam *community radio* nije pronađeno adekvatno i dosljedno rješenje u hrvatskom prijevodu. Neke od varijanti koje se koriste su „neprofitni radio“ i „radio u zajednici“, no u praktičnoj upotrebi je jedini zaživio upravo originalni pojam, na-prosto zato što najvjernije izražava osnovnu ideju takvog radija – a to je zajedničko stvaranje, u zajednici, ali i za zajednicu. Stoga njega i rabim u ovom tekstu. Također, iz sličnih razloga, dalje u tekstu rabim pojmove *ghetto blaster*, *creative commons* itd.

<sup>6</sup> Pojam kulturnog ovdje ne koristim u socijalno-uvriježenom smislu „obožavanja“ nekog artefakta od strane zajednice „odabranih“ i „upućenih“, već kako ga Benjamin rabi u tekstu „Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije“: prije tehnologije koja omogućava reprodukciju, umjetničko djelo je samom činjenicom da ga je bilo moguće vidjeti samo na jednom mjestu (npr. u špilji, crkvi itd.) po definiciji bilo *kultno* (od lat. *occultus*: skriveno, tajno, nedostupno većini).

ima potencijal za razvoj u smjeru sekularizacije i demokratizacije sebe i društva, koji međutim isto tako lako može skliznuti u smjeru konstruiranja i održavanja totalitarnog mišljenja (usp. Benjamin, 1986: 125–151). Zagovarao je budućnost radija kao medija za dvosmjernu komunikaciju, skupa s Bertoltom Brechtom koji je, prisjetimo se, 1932. pisao da bi radio bio „najfiniji mogući komunikacijski aparat u javnom životu (...) kada bi znao kako primati jednako kao i prenositi, kako dati slušatelju da govori kao i da čuje, kako ga dovesti u odnos umjesto da ga izolira“ (Brecht, 2003: 30).

Radio u svom mainstream, institucionaliziranom formatu (kako u javnom, tako i u privatnom sektoru) i danas je ostao dominantno jednosmjernan medij koji „opskrbljuje slušatelje“ sadržajem, a „ne organizira svoje slušatelje kao opskrbljivače“ (kako je to slikovito opisao Brecht)<sup>7</sup>, no Lignaši su tražili i pronašli načine da usprkos tome pomoću radija „javnim prigodama daju istinski javni karakter“ (ibid.). Taj svojevrsni heureka-moment opisuju ovako:

Radio se zapravo nije transformirao, on jest aparat distribucije. Ta spoznaja imala je za nas nekoliko posljedica. Izuzetno nas je počela zanimati organizacija recepcijske situacije. „Postoji li dobra recepcija?“ – činilo nam se najvažnijim pitanjem u vezi s budućnosti radijske umjetnosti, dok je u praksi većina radijske umjetnosti, pa čak i političke radijske produkcije, koncentrirana na studio i produkcijsku situaciju. (Juniku, 2006: 79)

Odlučili su, dakle, koristiti radijski medij, takav kakav danas postoji, ali tako da koriste njegove specifične alate, a to je prema njima disperzivnost radijskog glasa koja je, smatraju, najpodcjenjenija karakteristika radija – nasuprot autoritarnosti koja se uglavnom zlo/upotrebljava. Naime, radijski glas – po definiciji i tehničkoj zadatosti radija – iz radijske kutije radijalno se širi u prostor, a tom disperzijom stvara se neka nova vrsta javnog prostora koji se onda dalje disperzira po čitavom gradu. Stoga u fokus svog interesa Lignaši stavljaju pitanje kako se sve taj novi tip javnog prostora može koristiti. Kao i Benjamin, zanima ih i druga specifična karakteristika radijskoga glasa, koja proizlazi iz prve: akuzmatičnost.<sup>8</sup> Ona im je, naime, i povod fascinaciji i

---

<sup>7</sup> Sporadičnih pokušaja je, dakako, bilo a povremeno ih i mjestimice još uvijek ima – u obama sektorima, i u trećem, neprofitnom (radioamaterizam, piratski radio, *community* radio itd.) – no paradigma ipak ostaje nepromijenjena. Značajni pomaci dogodili su se pojavom digitaliziranih radio-stanica, *podcasta* i drugih hibridnih žanrova nastalih na valu novih tehnologija i društvenih mreža, ali taj spektar ima malo što zajedničko s izvornim formatom radija i konceptom javne sfere.

<sup>8</sup> U jednom intervjuu povodom izlaska knjige *Radio Benjamin*, urednica Lecia Rosenthal kaže: „Svakako je bio svjestan odnosa novog medija s mjestom, i s time kako je on dozvolio svojevrsnu jaku i moguće opasnu intimnost s glasom bez mjesta, glasom koji premošćuje i nadilazi proporciju ljudskog tijela da bi

razlog za zabrinutost. Intrigira ih činjenica da radijskome glasu ne vidimo izvor, čujemo ga kao da dolazi niotkuda. Upravo zato što dolazi iz dislociranog, nedefiniranog, nejasnog izvora, taj glas je rastjelovljen, bezličan (doslovno, glas bez lica). Istraživanje tog fenomena dovelo ih je do nekih aspekata tzv. *loše recepcije* kojima se – naslanjajući se na Benjaminove uvide da se radijsko djelo uvijek distribuira, a nikad ne razmjenjuje, te da je radijski glas zbog svojstva akuzmatičnosti autoritaran – bavio, također 1920-ih i 1930-ih, njemački filozof Günther Anders (prije egzila 1933. poznat kao Stern). U svom tekstu iz 1930. „Spuk und Radio“ („Sablast i radio“) radijsku recepciju okarakterizirao je kao „začarano iskustvo“. A taj je tekst Lignašima bio važan izvor istraživačke inspiracije:

U njemu se referira na situaciju u kojoj se glas emitira u isto vrijeme na nekoliko radioaparata. Svaki glas tvrdi da je originalan, iako je zapravo samo *doppelgänger* bez porijekla. To nepostojeće porijeklo je na neki način sablasno. Ali ono je, kao što je Adorno istaknuo u svojoj radijskoj teoriji, jedna od velikih prednosti radija. Mehanička reprodukcija glasa uništava autentičnost i original te tako omogućava novu umjetnost i novo društvo. Napisao je to suočavajući se s nacional-socijalizmom u Njemačkoj, prije nego što je znao za Auschwitz. (Juniku, 2006: 83)

Članovi Ligne tako su Andersov osjećaj na kojem temelji *lošu recepciju* uz Adornovu pomoć pretvorili u još jedan temelj za *dobru recepciju*, odnosno u materijal za svoje teorijsko-umjetničko-aktivističko djelovanje.<sup>9</sup> I sam Anders je taj negativni dojam „sablarnosti i nelagode“ što ih proizvodi radijski glas, mnogo kasnije, u studiji o životu u doba treće industrijske revolucije iz 1980, zamijenio pozitivnim pojmom *shizo-utopije* – kojim definira suvremeno stanje čovjeka:

Zato što radio može biti instaliran svugdje, u kući, u autu, ili na javnom mjestu, na neki način predstavlja zajednički nazivnik koji je sposoban da neutralizira razlike među mjestima na kojima provodimo vrijeme. A kako smo uz pomoć radio aparata uvijek negdje drugdje, dakle nikad kod kuće, mi smo također uz njihovu pomoć uvijek i svugdje kod kuće. (Babich, 2019: 64)

---

dosegnuo publiku na daljinu. Kao što piše u 'Hladnom srcu', 'u tom bezmjesnom mjestu, zvanom Zemlja Glasa, ništa ne ostaje osim glasa'.“ (Richardson-Dawes, 2015).

<sup>9</sup> O glasu kao temeljno akuzmatskom fenomenu, kroz laca-novsku prizmu, pisao je zanimljivo i Mladen Dolar, što je Branda-na LaBelle inspiriralo na promišljanje kako da se ta potencijalno sablasna karakteristika izvrne u prednost, to jest u nevidljivo ali moćno djelovanje: „Ja sam svoj glas, no istovremeno on mene napušta, ostavlja pozadi. Postoji, dakle, jedan razmak, jedan procjep, a taj procjep, poput onog između označitelja i označenog, je upravo mjesto gdje Judith Butler vidi mogućnost djelovanja. Zato mislim da smo bliži nevidljivosti nego što nam se čini, dok je ovaj procjep nešto što neprekidno nanovo izvodi-mo“ (prema: Parežanin, 2018).

Mogli bismo zapravo reći da i LIGNA na tragu ovog naoko paradoksa svoje slušatelje (koji su ujedno i suradnici) svojim umjetničkim akcijama „tjera“ van iz kuće – u (privatnim interesom često zauzet i/ili oduzet) javni prostor, e da bi se u njemu kolektivno ponašali, a potom i osjećali – kao kod kuće (pri čemu je kuća ovdje označitelj za pravo na slobodno i neograničeno korištenje prostora).

Osnovni model pomoću kojeg koriste progresivne kapacitete radija „na strani recepcije“ (disperzivnost i akuzmatičnost) Lignaši su preuzeli od Adorna, a to je *radijska situacija*. Definirati ju je vrlo jednostavno – kažu, radi se o „načinu na koji radio uspostavlja situaciju“. Ali re-etabrirati, misliti i re-aktivirati ideju radijske situacije nije jednostavno. Naime, kažu, „nije baš lako naći način za uspostavljanje stvarno dobre situacije za koju možemo reći 'tu se sad stvarno nešto događa'.“ Prva izvedbena forma radijske situacije koju su početkom 2000-ih osmislili, mogli bismo čak reći konstituirali kao žanr, bio je *radio balet*.

Smiješno je da smo ga na početku nazivali „maoističkim radijskim baletom“. (...) Odustali smo kasnije od tog naziva jer smo odlučili da nećemo raditi slet, odnosno naša ideja disperziranog pokreta je posve drugačija od te tradicionalne ideje mnoštva ljudi koji se kreću na isti način. Međutim, taj dio naziva, „radijski balet“, je ostao. Istina, tu ne morate plesati, već se samo radi o svakodnevnim gestama, ali u svakom slučaju naslov je bio vrlo atraktivan i mnogo ljudi ga je prihvatilo. (Juniku, 2006: 77)

Koncipirali su ga, dakle, kao disperzirane akustične proteste, odnosno radijske izvedbene situacije koje se ne mogu kontrolirati a koje proizvode neki tip političkog djelovanja.

Prvi problem povodom kojeg su htjeli politički aktivirati građane bila je gentrificacija četvrti St Pauli u Hamburgu, koja je za posljedicu imala prisilno iseljavanje beskućnika iz prostora koje su nastanili. Drugi problem – kojim su se bavili više godina – bio je početak privatizacije centralnih željezničkih stanica u velikim gradovima u Njemačkoj, to jest posljedice koje su se iz tog procesa kristalizirale: privatiziranjem nekad javnih prostora (davanjem koncesije za upravljanje privatnim poduzetnicima), u pravnu regulativu uvedena su i nepoželjna ponašanja – npr. ne smije se više spavati, sjediti na podu, prositi... Svako brže ili sporije hodaње, svako dulje zadržavanje ispred izloga prodavaonica (koje su vrtoglavo nabujale) postalo je suspektno itd. To su, dakako, bile očekivane posljedice – privatni poduzetnici, kao novi upravitelji, *de facto* su željezničkim stanicama kompletno promijenili funkciju, pretvorivši ih u shopping centre koji usput služe kao (privatni) pasaži od ulice do perona. Lignaši su, dakle, naumili začudnom izvedbenom radijskom situacijom ukazati, to jest doslovno pokazati posljedice recentne političke odluke da se građanima oduzme važan dio gradskog javnog prostora. I

odlučili krenuti od Hamburga – grada u kojem i sami žive i rade.

Preko radija na kojem su radili (Freies Sender Kombinat), pozvali su slušatelje da se u određeno vrijeme okupe na centralnoj željezničkoj stanici te da sa sobom ponesu manje tranzistore. Kad su se slušatelji/sudionici pojavili, putem radijskoga etera davali su im upute kako da se ponašaju, što da čine, govore itd. – to jest, *koreografirali* su ih. Radnje na koje ih je *spooky* radijski glas navodio bile su, očekivano, one koje su novouvedenim zakonom zabranjene (ležanje, sjedenje, dulje zadržavanje pred izlogom, geste prošenja) te one koje su u javnim prostorima u najmanju ruku neuobičajene (stajanje na jednoj nozi, čas kolektivno čas raspršeno plesanje, mahanje crvenim zastavama itd.).

Ljudi su bili posvuda, izvodili radio-balet koji se sastojao od vrlo jednostavnih gesti i vrlo jednostavnih kršenja pravila. A ono što smo pretpostavili pokazalo se ispravnim: da ono što bi inače, u pojedinačnoj izvedbi, rezultiralo izbacivanjem iz zgrade, kada to čini 200 ili 400 ljudi, nije više moguće regulirati. Dakle, doista možete promijeniti prostor, za vrijeme trajanja performansa, što rezultira nekom novom „normalnošću“. (Ibid. 61)

Na valu uspjeha hamburškog *radio baleta*, nastavili su izvoditi slične koreografirane proteste u drugim velikim njemačkim gradovima, uvijek u suradnji s nekim od lokalnih *slobodnih radija*<sup>10</sup>. Kao što im je na nivou radijskoga glasa ključan princip disperzije, tako je i osnovni princip fizičke izvedbe – fizička disperzija slušatelja/sudionika. Dakle, nije poanta u simuliranju npr. masovnosti sleta (osim na samom kraju izvedbe, koja bi obično završila masovnom scenom neke zabranjene radnje – kad bi ih se skupilo i po par stotina), već u tome da se što veći broj ljudi što šire rasprši unutar prostora na koji se zahtijeva pravo, a time se širi i efekt začudnosti – koji je, pak, dovoljno disperziran da zaštitarskim službama treba neko dulje vrijeme da ga primijete, pa da se zbune, pa da se eventualno aktiviraju, ostajući pritom i dalje zbunjeni – jer u pravilu ni jedna zaštitarska služba nije spremna sankcionirati iznenadno, a kapilarno organizirano djelovanje.

Kao što se iz opisanog vidi, radijske situacije kako ih koncipira i realizira LIGNA u formi *radio baleta* imaju dosta sličnosti s teatrom, ili bar nekim njegovim novijim hibridnim žanrovima. Diskurzivirajući vlastiti opus, međutim, ne vole upotrebljavati pojam teatra jer nastoje izbjeći ideju reprezentacije

<sup>10</sup> U njemačkom govornom području uz pojam *community radio* često se koristi i pojam *Freies Radio*. No, stanice koje ga rabe to ne čine naprosto koristeći se slobodnim prijevodom u poetske svrhe, nego time iskazuju na čemu je u njihovoj programskoj koncepciji naglasak: na financijskoj „slobodi“, odnosno neovisnosti od državnih/gradskih subvencija. I takvih je stanica u Njemačkoj mnogo više nego onih kojima je naglasak na zajednici kao bazi unutar koje se kreira program.

„i sva ta pitanja oko buržujskih pojmova 'glumac' i 'publika'“. Zanima ih zapravo moment kad publika postaje akter i smatraju da upravo na tom primarnom interesu grade prepoznatljivu performativnu estetiku. A njezin važan aspekt je parodiranje svakodnevnih, vrlo običnih gesti.

Parodija je u tome što se geste ponavljaju. I to je neka vrsta „ozbiljne“ parodije jer nije riječ o ismijavanju pokreta. (...) One su zabavne i smiješne, a bave se ozbiljnim temama – primjerice, beskućnici koji su isključeni iz određenih javnih prostora ozbiljan su problem, ali ako se njime bavite isključivo na ozbiljan način, to vas vrlo brzo deprimira. A mislim da našim radovima također pokušavamo izaći iz one vrste depresije u koju upadate kad izbliza pogledate naša društva i njihove mehanizme isključivanja. (Ibid. 77)

Zahvaljujući zagrebačkom Urban festivalu – koji je bio jedna od najvažnijih manifestacija nezavisne kulturne scene 2000-ih i djelovao u festivalskoj formi od 2001. do 2015.)<sup>11</sup> – LIGNA je u nekoliko navrata realizirala koprodukcije u Zagrebu i Rijeci – što je, inače, njihov *modus operandi*. Naime, oni svojim projektima ne gostuju na klasičan način, nego ideje i umjetničke probleme istražuju i realiziraju isključivo u lokalnim kontekstima. Primjerice, u sklopu niza protestnih akcija inicijative Pravo na grad, kreirali su radio-baletnu izvedbu *Trojanski kolektiv*, rad koncipiran i realiziran u siječnju 2014, neposredno nakon otvorenja shopping centra Cvjetni, na Cvjetnom trgu u Zagrebu. Za razliku od originalnog formata radio baleta, ovaj nije vođen radijskim programom uživo (jer u Zagrebu tada nije postojao ni jedan *community* radio, a od postojećih javnih i privatnih radio stanica ni jedna u takav rizik nije pristala ući), nego je tekst koji su Lignaši napisali nakon istraživačkog rada na terenu unaprijed snimljen, a sudionici su ga zaprimali putem audio-sustava sličnog onome za simultano prevođenje. Snimka, međutim, nije bila u cijelosti prefabricirana s unaprijed izračunatim vremenom potrebnim za kretanje, već su je autori (smješteni za pultom, na jednom skrovitom mjestu s dobrim pogledom) moderirali uživo, prateći dinamiku izvedbe.

Sam tekst izvedbe tematizirao je povijest nastanka shopping centara u Sjedinjenim Američkim Državama, montažno suprotstavljajući spomenutu narativnu liniju motivima iz Benjaminovih eseja o pasažima europskih metropola, a u svojim didaskalijama, tj. napucima za izvođače, referirao se izravno na arhitekturu i dinamiku shopping centra Cvjetni,

<sup>11</sup> Organizator Urban festivala bila je Lokalna baza za osvježavanje kulture (BLOK), udruga koja je i danas vrlo aktivna. Vežući uz sebe kustoski kolektiv Baza, posljednjih nekoliko godina organizirala je privremene radijske, tematski usko definirane projekte, uglavnom na području zagrebačke općine Trešnjevka.

kao i čitav upitno legalni kontekst njegove izgradnje. Auditivni dio ovog rada u montiranoj finaliziranoj verziji autori od tada besplatno ustupaju na slušanje, uz odobrenje za neograničeno korištenje svima koji iskažu interes za njegovo performativno dovršavanje, to jest rekonstruiranje izvedbe na originalnoj lokaciji. Time Lignaši manifestno iskazuju svoj stav o intelektualnom vlasništvu i autorskim pravima, kao i o odnosu prema umjetnosti shvaćenoj kao javno dobro.

Nekoliko godina prije radio baleta *Trojanski kolektiv*, Lignaši su za zagrebački kontekst osmislili još jednu formu *radijske situacije*, koju bismo mogli nazvati izvođenjem piratskog radio-emitiranja. U rujnu 2006. Urban festival tematski se bavio politikama prostora pa su u novozagrebačkom naselju Travno, na „teritoriju“ zgrade zvane Mamutica, pokrenuli i izveli privremenu piratsku radio-stanicu koja je emitirala četiri popodneva po četiri sata programa. Park koji je pripadao toj zgradi i naselju bio je upravo tih mjeseci jedna od neuralgičnih točaka grada – naime, dio građana bunio se protiv izgradnje crkve na dijelu zelene površine koju oni svakodnevno koriste za šetnju, igranje, druženje, boćanje itd. U suradnji s lokalnom građanskom inicijativom koja je zagovarala pravo stanovnika naselja na taj javni prostor i Udrugom za razvoj neprofitnih medija Nemeza, dogovoreno je s jednom od stanarki Mamutice da se u njenom stanu na 13. katu ilegalno postavi odašiljač i formira improvizirani studio te da se u predviđena četiri popodneva privremenim programom „okupira“ tadašnja frekvencija Radija 101 (100.3 MhZ), ali samo u radijusu od par stotina metara. Time je konstituiran *community* radio koji je pokrivao otprilike 5000 stanovnika (4000 stanara u samoj Mamutici i 1000 u par okolnih manjih zgrada).

Mamutica se sastoji od dvije velike paralelne zgrade između kojih je vrlo dugačak plato – duž čijih se stranica nalaze trgovine, kafići, slastičarnica i još nekoliko drugih lokala, među ostalim i Kulturni centar Travno – što se autorima dopalo kao idealna scena na kojoj se, s jedne strane, uživo emitirao govorni program (iz stana se emitirao muzički *creative commons*<sup>12</sup> i drugi unaprijed snimljen program – npr. priče za laku noć), a s druge, odigravao performativni dio radijskog programa. Naime, iako je ovaj put naglasak bio na činjenici privremenog okupiranja frekvencije jednog tad još vrlo popularnog gradskog radija (a zbog davanja prednosti prije svega kvartovskom problemu) paralelno s odvijanjem studijskog programa suradnici projekta su, skupa sa zainteresiranim stanovnicima, po platu i

obližnjoj livadi/parku šetali noseći na leđima velike *ghetto blastere* (prijenosne radio-kasetofone, op. ur.) iz kojih se čuo program koji se upravo emitirao u tajnom studiju.

Imamo potrebu izlaziti van jer u tim situacijama možemo uspostaviti radio. Na *Radiju Mamutica* to je bilo neophodno jer bili smo sigurni da će ljudima, prije nego što počnu slušati program u svojim kućama, trebati neko vrijeme da nas percipiraju. Zato smo se morali izložiti. (Ibid. 65)

Vikend prije početka emitiranja za sve zainteresirane stanovnike organizirana je radijska radionica na kojoj su naučili osnove tehnike radijskoga snimanja – pri čemu je većina onih koji su se odazvali bila djeca u dobi između 7 i 14 godina. Oni su bili aktivni pomagači u realiziranju programa – prije svega za vrijeme šetnji, kad su inicirali i u eter izravno slali razgovore sa susjedima na platu i u parku, snimali priče za laku noć itd. Govorni program svaki dan fokusirao se na jednu centralnu temu – pa je, između ostalog, jedan dan u improviziranom otvorenom studiju na platu vođena diskusija s raznim akterima angažiranim u *slučaju* izgradnje crkve. Jedan od „razgovora dana“ vodio se, pak, s Damirom Bartolom Indošem i Vilijem Matulom: Indoš je, naime, kao član Kugla glumišta 1977. na toj istoj livadi pored Mamutice, u tada još doista novom novozagrebačkom stambenom naselju, sudjelovao u Kuglinom događanju *Doček proljeća*, a tih mjeseci je upravo s Matulom pripremao predstavu koja je tematizirala ulogu radija u anarhističkim pokretima.

Kada smo prolazili ovim platom, doista su mnogi ljudi izašli na prozore i balkone te slušali program. I to je, po meni, doista bio veliki trenutak. (...) Doista smo postavili situaciju. (...) Kada tu na plato stavimo radio (...) to nije kazališna gesta. To je samo radio. Ali u isto vrijeme, naravno, „radijska pozornica“ postaje šira. (...) I, naravno, kada ušetate s ovim velikim zvučnicima, postajete na neki način performer, htjeli to ili ne. (Ibid. 71)

Višednevna izvedba projekta *Radio Mamutica* bila je inherentno otvoren proces u kojem nije bilo važno samo radijsko emitiranje, već su jednako tako bile važne situacije koje se generiraju iz *live* izvedbe. Ali pritom – kao i u slučaju radio baleta – poanta nije na reprezentaciji, već na kreiranju novog konteksta unutar kojeg se dovode u pitanje kriteriji očekivanog ili „normalnog“ svakodnevnog ponašanja na javnom mjestu. A uz to što su atipični za svrstavanje u estetičkim kategorijama, Lignaši su i nekonvencionalni politički aktivisti – o čemu govori i njihova zaključna auto-poetska refleksija.

Uglavnom tražimo naše slušatelje da interveniraju u razne prostore čineći nešto što možda ne bi činili da ih mi to ne tražimo, a naročito to ne bi učinili s radio prijemnikom u ruci. Sama ta činjenica znači da se već

<sup>12</sup> *Creative Commons* javna je licenca za autorska prava koja omogućuju slobodnu distribuciju autorskih djela. CC licenca se koristi kad autor vlastitom voljom daje svoj autorski sadržaj drugima da ga dijele, koriste i nadograđuju.

događa neki performans. (...) Po nama je „normalnost“ repetitivna raznolikost određenih performativnih činova i ono što nas zanima jest može li to biti promijenjeno ili subvertirano ukoliko izvodite nešto drugo. (...) Nas ne zanima tradicionalni, didaktički način „moramo im reći putem radija ovo ili ono je krivo, kontrolirani prostori su veliki problem jer se određeni ljudi izbacuju iz njega, a potom potaknuti mijenjanje ponašanja sukladno tome.“ Ono što mi činimo je mnogo efektivnije – odmah predložimo ljudima koje vrste performansa su moguće. Naša ideja je, dakle, da prvo izvodimo, a onda možda kasnije mislimo o tome. (Ibid. 75–77)

Rekla bih da se umjetničko djelovanje Lignaša sastaje s radijskom i s teatarskom izvedbom upravo na onom mjestu koje Benjamin vidi kao sjecište uloge radija (iskorištenog u svom punom kapacitetu) i Brechtovog epskog teatra, a to je konfrontiranje s konvencionalnim teatrom i radijem tako što „kulturu (znanja) zamjenjuju vježbanjem (prosudivanjem), a distrakciju grupiranjima“ (prema: Rosenthal, 2014: 365–366). Oni također ispravljaju sada već stoljetnu „kritičnu pogrešku radijske institucije da perpetuiraju fundamentalnu separaciju između izvođača i publike“, o kojoj Benjamin 1930. ili 1931. piše u tekstu *Reflections on Radio* – zbog čega „glupi pojam 'prezentacije' dominira“, u okrilju kojega ne postoji odnos između radija i publike. „Svako dijete prepoznaje da je u interesu radija da dovede pred mikrofonski svakoga i u svakoj prilici, tako da publika svjedoči intervjuima i konverzacijama u kojima svatko može imati riječ“ – s tom rečenicom i otvara gore spomenuti, za života neobjavljeni tekst (ibid. 363). Možda je to jedno od objašnjenja zašto su u sukreiranju programa na *Radiju Mamutica* najradije i najslobodnije sudjelovala djeca.

Lignine radijske situacije vidim kao jednu od mogućih realizacija koncepta *akustičke solidarnosti* koji kroz svoj cjelokupni istraživački opus nadograđuje Brandon LaBelle. Potekavši iz teorijsko-umjetničkog miljea, on je, naime, svoj primarni interes našao u polju *socijalne akustike* koju definira kao akustiku koja

u širem smislu govori o zvuku, slušanju i društvenom životu te načinima na koje nam oni omogućuju i oblikuju razumijevanje zajednice, što ona može biti i kako ju možemo zamišljati, osobito u odnosu na suvremenu zbilju. (Parežanin, 2020)

Kontinuirana inspiracija za mišljenje političkog za njega je koncept *diobe osjetilnog* Jacquesa Rancièrea, kao i pojmovi *svjetotvornosti* i *djelovanja* kako ih definira i razlaže Hannah Arendt. Drugim riječima, zanima ga „kako da nastavimo onkraj Rancièreove ideje ili kako da ju čak zakompliciramo“ uvodeći akustičko u tu diobu te kako zvuku/glasu, čija je glavna karakteristika nevidljivost, u političkoj zajednici osigurati – vidljivu snagu. U knjizi *Sonic Agency* traži odgovore na ta pitanja kroz akustičke figure *nevidljivog, onog što smo prečuli, putujućeg* i

*slabog*. Zanima ga na koje načine akustika može generirati različite vrste politika i djelovanja.

Dakako, u okviru Arendtine konstrukcije prostora pojavljivanja, ali i općenito govoreći, postoji snažna predodžba da je učiniti nešto ili nekoga vidljivim ključno za hvatanje ukoštac s političkom borbom. Htio sam razmišljati onkraj toga – možda akustički prostor i akustička paradigma, zvuk i slušanje kao nevidljiva građa otvaraju druge pravce i kompliciraju ovu predodžbu o istovjetnosti vidljivosti i političkog djelovanja. (Ibid.)

U tom naumu prizvao je u pomoć koncepte *buke* Jacquesa Attalija i *nereda* Richarda Sennetta. Obojica autora, naime, vide *prekid statusa quo* (tišine, tj. reda) kao inherentno nasilnu i/ili anarhističku, ali progresivnu gestu koja može biti vrlo produktivno oruđe kojim bi se obogatilo društveni život: „Buka je u tom smislu snaga marginalnih i drugačijih, neobičan zvuk iz neobičnog tijela koje prijete društvenom poretku“, ali kroz taj zvučni intenzitet „mobiliziraju se marginalnosti i ekspresivnost novih jezika stupa na snagu“ (LaBelle, 2018: 69).

Za Brandona LaBellea zvuk je uvijek i bezuvjetno *događaj*, ali i perspektiva misli – što ga čini inherentno političnim. A prihvaćanje drugih zvukova – pa makar to bio žamor ekipe koja nas nervira na koncertu – temeljni je uvjet za bivanje u zajednici. Završit ću ovaj tekst prisvajajući misao kojom je zaključio *Predavanje o prostoru koji dije- limo* (prema: Turković, 2018: 61):

Sugerirao bih da slušati uvijek znači prislušivati: znači živjeti u sklopu mnogostrukosti perspektiva, doživljavati buku i suočavati se sa strancima (i *stranošću*) čiji bi nas smijeh mogao iznenaditi.

## LITERATURA

Arnheim, Rudolf. 1936. *Radio*. London: Faber & Faber.

Babich, Babette. 2019. „Radio ghosts: Phenomenology's phantoms and digital autism“, u: *Thesis Eleven*, vol. 153, br. 1, SAGE Journals, str. str. 57–74.

Benjamin, Walter. 1986. *Estetički ogledi*, prev. S. Knežević, Zagreb: Školska knjiga.

Brecht, Bertolt. 2003. „The radio as an apparatus of communication“, u: *New media: theories and practices of digitextuality*, ur: Anna Everett, John T. Caldwell, New York i London: Routledge, str. 29–31.

Juniku, Agata. 2006. „Kako uspostaviti situacije u kojima radio ima utjecaj na prsto u kojemu se emitira?“, razgovor s grupom LIGNA, u: *Urban Festival 2006: Politike prostora*, Zagreb: BLOK, str. 54–85.

LaBelle, Brandon. 2015. *Background noise, perspective on sound art*, London: Bloomsbury.

LaBelle, Brandon. 2018. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*, London: Goldsmiths Press.

Parežanin, Lujó. 2020. „'Akustičko kao putokaz prema solidarnosti', razgovor s Brandonom LaBelleom“, *Kulturpunkt.hr*, objavljeno 11. ožujka 2020. Dostupno na: <https://www.kulturpunkt.hr/content/akusticko-kaoputokaz-prema-solidarnosti>, pristup: 15. listopada 2022.

Richardson-Dawes, Kester John. 2015. „A two-way medium: Radio Benjamin editor Lecia Rosenthal speaks to Kester John Richardson-Dawes“. *VersoBooks.com*, 1. rujna. Dostupno na: <https://www.versobooks.com/blogs/2222-a-two-way-medium-radio-benjamin-editor-lecia-rosenthal-speaks-to-kester-john-richardson-dawes>, pristup: 21. listopada 2022.

Rosenthal, Lecia (ur.) 2014. *Radio Benjamin*. London, New York: Verso.

Turković, Evelina (ur.) 2018. *Slika od zvuka*. Zagreb: Durieux.

## SUMMARY

### OUT OF THE BOX: RADIO ART AS PERFORMING THE PUBLIC SPHERE

In this research I argue that performing certain forms of radio art in a public space could be the constitutive element in building the public sphere, as in the example of the concept and art techniques of German radio-activist art collective LIGNA. Fol-

lowing Adorno's concept of *radio situation* and Brecht's ideal of radio as the apparatus of two-way communication, they created an original genre of *radio ballet* by which they directly (re)act to problematic political decisions which encourage interventions of corporate sector in the public sphere, thus eliminating the very idea of the public (privatization of railway stations, gentrification of socially excluded neighborhoods, usurpation of public areas, etc.). The LIGNA collective has influenced some of the recently well established authors of the European performing scene while in the past fifteen years it has created several projects in collaboration with Croatian activist associations which has encouraged development and spreading of the radio art spectrum. Highly dedicated to reanimating the legacy of pioneers of theoretical reflection on radio (Adorno, Brecht, Arnheim, Anders, Benjamin), with their art works they create almost a catalogue of history of the radio theory, which has made a significant contribution to this chronically neglected research field. In this text I also suggest a certain parallelism between practical engagement of LIGNA and the research of Brandon LaBelle, who sees the great political potential of the sound in art as well as in everyday practice upon which he builds his concept of acoustic solidarity.

Key words: *radio situation*, LIGNA, *radio ballet*, performance, community, public space, political action