

РЕПОЕЗИЈА / RAPORTRY¹

У оквиру традиционалног поимања поезије, неизоставно се говори о њеном односу према музици. У антици, стари Грци жанр песништва су називали *ta mele*, што се у преводу јавља као „песма за певање“ (Н. Фрај),² а током раздобља ренесансе, поезија се готово по правилу повезивала са лиром и лаутом. У свом чувеном есеју, *Филозофија композиције*, Едгар Алан По истиче важност музике у песништву, која својом снагом надокнађује одсуство прецизности. Стиче се утисак да уколико се песма пева, музика преузима њену ритмичку организацију: темпо и ритам музичке деонице постају оквир за артикулисање песничког садржаја. Историјски гледано, поезија је везана за ритмичке покрете у плесу и за певање, али се она ипак ослободила „окова музичке мелодије и специфичног ритма певања“³, и уместо стиха који се пева издвојио се стих који се изговара, говори. За разлику од композитора који поседује стабилну мелодију, песников говорни апарат поседује само тонске распоне, висине и интервале. Наравно, још је Аристотел говорио да сам језик поседује средства којима песник може да се служи како би остварио музикални израз. У питању су варијације гласовног тембра, говорни темпо, начин интонирања и вођење тона у зависности од атмосфере текста или жеље постизања одређеног ефекта.⁴ Другим речима, песнички текст поседује одређен систем мелодизације и све је у његовом (не)адекватном интерпретирању.

Приликом моделовања речи, аутор треба да послуша њихов звук. Рефлексија о речи је рефлексија о звуку који аутор производи. Он конституише слику звука који се

¹ Овај текст је умногоме проширена и допуњена верзија истименог рада представљеног на Скупу младих слависта у Загребу 7–9. новембра 2008. године, одржаног уз подршку Одсека за западно-славенске језике и књижевности на Филозофском факултету у Загребу. Истовремено, он је резултат ауторовог вишегодишњег истраживања и бављења жанром реп музике, односно поезијом.

² Нортроп Фрај, *Анаџомија кришке*, превела Горана Раичевић, „Нолит–Орфеус“, Београд–Нови Сад, 2007, 328.

³ Видети: Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, „Нолит“, Београд, 1975. Номинално, ова студија се превасходно бави теоријом тзв. руских формалиста који су међу првима покушали да темељно проуче природу песничке употребе језика у свим његовим видовима.

⁴ „Декламација се односи на коришћење гласа, како се њиме ваља користити у односу на свако осећање, то јест кад треба гласно, кад тихо, а кад средње говорити; даље, како се користи интонацијом, то јест кад треба говорити високим, кад дубоким, кад средњим тоном, и, напослетку, каквим се ритмом послужити у погледу сваког осећања. Уистину постоје три кључне тачке на које се [овде] обраћа пажња: распон гласа [μεγέθος, снага, јачина гласа] хармонија [интонација] и ритам. Готово се може тврдити да у драмским надметањима побеђују они који се у наведеном одликују, а да сада на сцени имају већу моћ глумци него песници, што је случај и у политичким надметањима, због изопачености уређења.“ (Аристотел, *Реторика*, 3. књига, са старохеленског превео Марко Вишић, Независна издања 40, Београд, 1987, стр. 200).

доводи у везу са сликом предмета. Ово асоцијативно повезивање двају слика одвија се аутоматски, и то представља услов за настанак језика. Али, да би се успоставила дистанца од говорног апарата који ствара акустику неопходан је рецепијент/слушалац који ће бити у могућности да репродукује звучну поруку/садржај. Спољна форма речи је њен гласовни аспект, а унутрашња форма речи представља „однос садржаја мисли према свести“.⁵ С тим у вези, требало би направити разлику између високе и популарне културе, књижевноуметнички верификоване песме (*poem*) и поетског сурогата – музичке песме (*song*): модерног сонга који има динамички нагласак из музике, без важности нагласка који би обележио доминацију поезије над музиком. Поводом *народне џесме*, Фридрих Ниче у свом делу *Рођење трагедије* говори да „мелодија рађа песничтво из себе, и то увек изнова; ништа друго неће да нам казује облик строфа народне песме (...) У песничком стварању народне песме језик видимо у најјачој напрегнутости тежње да подражава музику; зато с Архилохом настаје нов свет поезије који у најдубљој својој основи противречи хомерском. Тиме смо означили једини могући однос између поезије и музике, речи и звука; реч, слика, појам траже израз аналоган музици и морају да искусе моћ музике на себи. У том смислу, у историји језика хеленског народа можемо да разликујемо две главне струје, већ према томе да ли је језик подражавао свет појава и слика или свет музике.“⁶ Ако следимо Ничеову мисао да је развој уметности везан за двострукост аполонског и дионизијског начела, можемо се с правом запитати оно што је на крају 19. века уочио и записао Ниче: „Куда се сада део митотворни дух музике?“; музика је сведена на средство за стимуланс и узбуђивање или музику за подсећање, или „средство за подстицање отупелих и истрошених живаца или сликање звуцима“.⁷

Експлоатисање културе у забавне сврхе учинило је да се савремени песник више интересује за друштвену функцију поезије и своје место у друштву. „Друштвено најкориснија поезија била би она поезија која би могла да пружи пресек свих досадашњих слојева укуса у јавности – слојева који су можда знак друштвене дезинтеграције“, записао је Елиот 1932. године.⁸ Сходно друштвеним променама варира и сврха поезије, односно публика којој ће се обраћати. Иако песма постоји *сама по себи* и *за себе*, као језичка и поетска творевина изван интерпретација, она не може да постоји мимо субјекта, јер је њено постојање условљено начинима интерпретирања и разумевања њене структуре. Песник тако бремену речи значењем како би читалац/слушалац те речи могао да разуме на основу свог искуства и представног садржаја. Општење, наравно, никада није остварено до краја, потпуно, јер су искуства различита, а уз то и слике које ће одређена реч развити у његовој свести.

Акцентом на вербалној артикулацији песничког текста добили бисмо јаснији утисак о поезији ако *ta mele* преведемо као „песму намењену декламовању“,⁹ тј. скандирању,

⁵ Новица Петковић, исто, стр. 29.

⁶ Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, превела Вера Стојић, Дерета, Београд, 2001, стр. 80–81.

⁷ Исто, стр. 160.

⁸ Т. С. Елиот, *Избрани џексџови*, превела Милица Михаиловић, „Просвета“, Београд, 1963, стр. 148.

⁹ Нортроп Фрај, *Анаџомија криџике*, превела Горана Раичевић, „Нолит–Орфеус“, Београд–Нови Сад, 2007, 328.

или оно што је В. Б. Јејтс називао *cantillation*: давање важности речима као речима. Међутим, како то истиче Т. С. Елиот, има песама које нас узбуђују музиком, а чији смисао се „узима за готово“, насупрот песмама којима посвећујемо пажњу управо због смисла, мада нас њихова музика несвесно прожима. Укратко, уколико нас је песма узбудила, покренула имагинацију, онда она за нас има вредност јер је носилац значења, у супротном, таква поезија је бесмислена и безвредна. Будући да је књижевноуметнички песнички говор заснован на књижевно семантизованом избору одређених језичких аспеката у коме се утврђује литерарна структура, семантизација је *differentia specifica* поетског дискурса. Употреба језика која одступа од оваквог начина није на књижевно релевантан начин семантизована и самим тим је не-поетска.

Инсистирањем на скандирању, декламацији, на говорењу стихова, извежбава се слух за ритмове (свог) језика и мелодију речи што доприноси другачијем доживљају текста песме, кретању имагинације коју побуђују гласови који боје речи, односно вокал, говорни апарат, чему доприноси испитивање богатства метричких образаца више од једне структуре. Желео бих да нагласим да метрички уређен песнички текст није императив, премда су „метричке стопе само делови ритма.“¹⁰ Напротив. Речима Новице Петковића: „За доследног фонетичара *vers libre* који није обележен неком посебном организацијом фонетског материјала – исто је што и проза“. Другачије речено, уколико би укинули графички моменат и стихове исписали континуативно, престаћемо да их осећамо као стихове. У питању није графички знак, већ ритмички еквивалент у том знаку. Сачувана оријентација на ритмички низ стиха. Постаје јасно да се стих и проза разликују као два система оријентације говорног низа: „Док се у метрички организованом стиху међусобно укрштају метричке стопе и лексичка јединства, па на тај начин реч постаје расцепљена између своје мере и мере коју јој намеће строга схема, дотле се у слободном стиху тај исти процес преноси на виши ниво: говорно-синтаксички низ постаје расцепљен између своје мере и мере сопственог низа. (Петковић, 344). Начелно гледано, поетски дискурс у прози исти је феномен као и поетски дискурс у стиху; уколико одбацимо условљености које намеће стиховна конфигурација, особено пресецање говорног низа и последице које оно има – све што је већ речено о поетском дискурсу односиће се и на прозни израз.

Уколико поезију разумемо као однос логичког и језичког, рефлексije и артикулације у коме остварује егзистенцијалну аутономију, јасно је да поезија настоји да изрази оно што не може да се изрази прозним ритмовима; она своју снагу црпи у језику и говору свог времена, у звуку и мелодији свог времена. Поезија ће своју особеност испољити кроз песничков приступ материји, а његов задатак је да истражи односе између конвенционалних облика песничког саопштавања у стиху и говорног идиома времена у којем живи, да запажа промене у регистрима говора тј. мисли; да не остане привржен идиомима минулог времена, али ни да по сваку цену стреми новим формама дикције и метрике у потврђеним оквирима, него да покуша да их ревитализује, обнови и испољи у њиховој тежњи за инвентивношћу. Према Р. Јакобсону: „Поезија је језик у његовој естетској функцији“, односно: „Поезија је исказ са усмереношћу на израз.“

¹⁰ Аристотел, *Решорика*, исто, стр. 226.

Језик се мења. Стога треба узети у обзир и саму синтаксичку организацију секвенци јер је она управо ритмотворна. Сведоци смо да се слободни стих приближио прозном низу. Напустио је своја ритмичка обележја, интонацију и силабичку организацију. Све чешће запажамо да је мера слободног стиха у постојању прилично произвољног стиховног сегментирања говорног низа. Према томе, писати прозу по одређеним метричко-ритмичким принципима би довело до већег интересовања за акустичке моменте у поетском дискурсу, где би ритам био *конструктивни фактор* (Петковић, 339). Песник има ту привилегију да богати или осиромашује језик, да одговори на промену или да постане гробар властитог језика, или следбеник популарног стила.

Сложене форме се враћају, запазио је својевремено Елиот, али „морају постојати и епохе које ће их одбацивати [...] форме се морају ломити и поново стварати“.¹¹ У свету лако препознатљивих знакова, или знакова испражњених од значења, нисмо више у стању да *видимо*, већ само *препознајемо*. Зато нам облик тј. форма измиче или нам није важна. Међутим, форму треба разумети као део заборављања. То је, дакле, прошлост према којој гајимо презир, али која не престаје да се појављује као предмет чију нужност и *вредности* (Р. Барт) не можемо да пренебрегнемо. Форма се зато поима као окоштала знак који прождире стварност, а уметност као проживљавање форме, „осећање облика у његовој непосредности“ (Петковић, 104). Засићење формалним устројствима стиха, какав је рецимо, сонет, у нашем добу доноси много негодовања, набораних чела и спуштених обрва, нарочито међу песницима најмлађе генерације. Посреди су, истовремено, наивно одушевљење и лења уображеност и нетрпељивост. Уколико постоји задовољство или отпор према једном таквом песничком облику, треба напоменути да оно долази од песничког свесног прилагођавања или повиновања форми, односно језику, уместо да се претходно сагледа и вреднује вештина прилагођавања такве форме садржају/језику који је песник унео у форму. На тај начин се стиче „искуство у језику“, како нас учи Хајдегер, а то подразумева „допустити да нас се нарочито тиче захтев језика тако што ћемо ући у тај захтев и потчини му се.“¹² Презир углавном долази од оних који се нису усудили или су оманули у опробавању писања под правилима које захтевају чврсти облици, тј. језик. Али како је то у више наврата записивао Елиот: „Само би лош песник могао добродошлицом да дочека слободан стих као ослобођење од форме.“¹³

Стих и строфа говорну синтаксу подвргавају рашчлањивању. Ово резултира ритмом чије рашчлањивање је уско повезано са *мелодиком*, али само по себи није мелодика. „Познато је да дужина стиха, односно дужина говорне секвенце која га чини, утиче на ритам, па се комбинацијом дужих и краћих секвенци може изградити цела композиција песме“ (Петковић, 316). Такоређи, осећање за ритам и смисао за структуру „музичке особине су које се највише тичу песника“, пише Елиот 1942:

Нека њесма или одломак неке њесме, може најпре њежиџи да се осџвари као један одређени риџам и да џај риџам може да формира идеју и џоеџску слику [...] Уџоџреба

¹¹ Т. С. Елиот, исто, стр. 187.

¹² Мартин Хајдегер, *На џуџу к језику*, превео Божидар Зеџ, „Федон“, Београд, 2007, стр. 155.

¹³ Т. С. Елиот, исто, стр. 187.

Шема које се понављају подједнако је природна за поезију као и за музику. Поезија има могућности које су донекле аналогне ситуацији када различите групе инструмената развијају једну шему; она има могућности да једну песму подели на прелазне делове, што се може упоредити са разним сјајовима једне симфоније, или једној квалитету; има могућности контрапунктској аранжмана свој предмети. Клима једне песме пре се може подстицајући у концертној дворани нејоли у опери.

(Избрани текстови, стр. 188–189)

Ритам треба схватити у свом основном виду, као потребу за организацијом, складом, редом и хармонијом; методом за овладавање и разумевање света, који је човек усвојио и развио са игром, плесом. Човеков израз је, дакле, организован ритмичким условљавањем у виду акценатско-енергетских и фонетског паралелизма (рима, алитерација), као и садржајно-психолошког (синтаксички и мотивски паралелизам), јер ритам је елемент где још увек доминира музика. У новије време, рад на томе да се ритам поезије поистовети са ритмом музике креће се најпре у смеру писања на претходно утврђену музичку композицију, матрицу, а ређе се писање, компоновање музике одвија на претходно написан текст. У оба случаја ради се о селекцији и калкулацији, било речи, било ритмичко-мелодијске линије, подређивању, односно служењу једне норме другој. Пример оваквог поступка је популарна култура, кантаутори и извођачи који сами пишу, односно компонују музику за властите стихове. Како имамо музику са једне стране поезије и скандирање у средишту, можемо јасније да уочимо како поезија на другој страни гради однос са сликовним, који је такође важан аспект поезије и имажинације.¹⁴ Јер поезија чини видљивим језик и његове границе, а књижевност је усмерена на друштвени говор који махом подразумева дескриптивност. Фигуре засноване на синтакси везују одлике песме која описује објективни догађај, док семантичке фигуре акценат стављају на елоквенцију и способност песника да интерпретира догађај којем се придаје значај.

„Границе речи и границе акц. целина представљају несумњив ритмички фактор, јер су фонолошки фактор језика, имају демаркативну улогу у остваривању виших језичких целина“, запажа Новица Петковић (247). „Акценатско-артикулациона маса речи поседује природну експресивност“ (Петковић, 258). Дакле, уколико строго задат или метрички организован стих активира само извесне језичке елементе, остатак, запостављен, долази до изражаја услед слабљења или неуједначености метричког обрасца, односно променљивости стопа унутар песничког текста. Такозвана „деформација језичког материјала“ у оба случаја је нужан моменат, у супротном, стих би се изједначио са прозом, тј. не-поетским говором. Према Петковићу, деформацију треба разумети као *групи модус бивсшовања* говорног низа у стиху. Многе новине или реформе на плану метричко-ритмичке конфигурације мотивисане су „духом језика“ у његовом природном ритму. Метрички организован стих поседује властиту ритмичку норму коју намеће природном говорном низу. Ритам не треба мешати са нормом, јер ритам је само на основу ње могућ: „У њеној реализацији у конкретном говорном низу, тј. онда кад ритам и настаје као резултат деловања свих акустичних колебања вербалног

¹⁴ Нортроп Фрај, исто, 329.

материјала“ (Петковић, 271). Истицање скандирања је неопходно из методолошких разлога, да не би дошло до замене метра ритмом, јер метар је основна задата норма која подржава рашчлањавање на принципу *акустичко-ритмичке еквивалентности*, каже Петковић. Али треба рећи да стих може да опстојава и без метричког канона. Метар се у стиху непосредно реализује путем доњих језичких слојева какав је ритам. Стих није ни метрички ни језички низ, већ ритмичко-синтаксичка јединица: синтакса говорног низа која се прилагодила његовој ритмичкој конфигурацији, а задата ритмичка схема је измењена утолико што је остварују речи које су повезане не само по ритмичком, него и по синтаксичком принципу. Поетски ритам није аутоматизован ритам. Он настаје непосредно, у процесовању језика и процесовању респиративног органа, дисању.

Не треба пренебрегнути фундаменталан моменат у погледу поезије, односно текста, који нам служи за препознавање, а то је његов типографски изглед на штампаној страници или рукописа, што на визуалној оси сугерише како да га читамо, тј. да га читамо као песму. Песнички језик се одређује као вербални облик који оживљава графички елемент песничког текста. Можемо да се определимо за сликовни моменат (слободни стих) у поезији или музички елемент (везани стих). Француски парнасовци поштовали су и задржавали оба елемента. У визуални опсег спадају стиховно распоређивање или образац непоштовања маргине по устројству које јој даје песник, строфичност и дужина текста. Песма, иако најпре функционише као слика или одсечак веће целине, не би требало да буде разрешена своје семантичке снаге и метафоричног набоја. Заправо, свих оних елемената који поезију чине имагинацијском творевином, а не пуким римованим наклапањем, гомилањем слика и репродукованим компонованим материјалом. Због јаснијег увида, не би било наодмет посматрати овај прилог упоредо са начелима реторике као уметности убеђивања, чиме би поезију третирали као демонстративан говорни чин коме се признају експресивни мотиви. Припадник публике би показао како се осећа; „семантички, говорник пружа начин на основу којег неки аспекти језика могу да функционишу, а са стилистичке тачке гледишта појединац истражује могућности за посредовањем неког другог медијума да би боље описао мотивисаност говорника да изрази оно што му је привукло пажњу.“¹⁵ А с друге стране, као враћање првобитном обрасцу песничког саопштавања: „Усуђујем се да тврдим да поезија почиње дивљачким ударањем бубња у џунгли и као битно задржава перкусију и ритам“ (Елиот, 150).¹⁶ Песнички језик помоћу ритмичког паралелизма обнавља

¹⁵ Видети текст: Чарлса Алтијерија: „Шта теорија може да научи из нових праваца савремене америчке поезије“, превела Јована Срдић, у часопису *Злаћна трега*, бр. 145/146, година XIII, новембар/децембар, 2013, стр. 52–61.

¹⁶ Видети: Jeff Chang, *Не може да сћане, неће да сћане* [историја хип-хоп генерације], превод: Предраг Вукчевић и Зоран Лојаница, „Red Vox“, Београд, 2009. Историјски извори сведоче да су говорење уз музику у САД донели робови из западне Африке, док етномузиколози порекло хип-хопа налазе у плесу, бубњевима и песми западноафричких телала – приповедача који на музичкој подлози приповедају драму путовања робова који су преживели пут до Америке. Духовни плес, певање, религиозне песме раних робова представљају елементе афричке музике, на пример дозивање и одговор на импровизацију.

графички елемент у језику, односно симболичку слику. Он је дао основ за риму и тропичност, симболизам је реч учинио *видљивом*, и њена структура је ушла у поље свести. Реторика као уметност егземплификације указује се као уметност која „стреми да подстакне и преобликује песму, тако да иста позива на важан и релативан вид категорисања нашег погледа на свет. Поезија постаје аспект реторике која нам пружа могућност да категоришемо особине света које зависе од сложене вербалне артикулације и ангажовања чулне имагинације.“¹⁷ Ово би нам развило, односно вратило осетљивост и способност увиђања уместо пуког препознавања, али би пружило и „нове видове посматрања света, онаквог какав јесте, и зато је важно отворити ум за прихватање неких нових аспеката ради прецизнијег осликавања оног што нам је од значаја у ситуацијама којима придајемо важност.“¹⁸

Ритмички образац који сам узео у разматрање и износим га као предлог и скицу интересовања у погледу артикулације песничког текста, долази из карипске музичке традиције *cut & mix* – еклектичке ди-џеј културе (позајмљивање деоница из постојеће музике и обједињење афричких ритмова и европске мелодије и хармоније) чији је

„Песма која се говори је већ дуго део црначке културе“, каже Семјуел Флојд, директор Центра за истраживање црначке музике на колеџу Колумбија у Чикагу. Унакрсне шале, стиховани наративи, вербална задиркивања, римовани говор, аутоиронија, само су неки од аспеката хип-хоп културе који су чинили стратегију одбране и која им је уливала снагу.

„Али онај ко је највероватније поставио темеље репа каквог га данас знамо јесте Амири Барака, песник с бубњевима, који је стварао са групом уметника у *Allen Ginsberg's Greenwich Village*-у. Касних педесетих и шездесетих година прошлог века Барака је на наступима врискао, завијао, извикивао стихове који су бежали испред и иза ритма, каткад у *staccato* синкопирању. Био је то прави перформанс, у дишикију и с афро-фризуром, који је одсликавао бес одважног и понекад застрашујућег националистичког црног покрета, а надахнуо је оно што бисмо могли да назовемо првом реп групом – *Last Poets*“.

Оно што је заједничко реп музици, регтајм мелодији, госпелу и духовним песмама јесу елементи афричке музике. Познаваоци музике уочили су јасне елементе афричке музике (синкопирање, понављање, учествовање публике) у музичким жанровима које су Африканци развили у САД, а и у другим земљама где су стигли као робови. Реп је најмлађи представник афричке музике у богатом континууму музике која одражава друштвене услове у којима је створена. Издвојићемо неколико класа у еволуцији афроамеричке музике: *музика у доба ројсџива* (робови су уткали афричку музичку традицију у песме уз рад, народне духовне песме и инструменталну музику), *соул* (стил госпел музике и социјалне поруке стопиле су се с правцем *R&B* и створиле *соул*), *блуз* (беда живота у сегрегацији родила је *блуз* који комбинује ритмове дозивања на пољу и песама уз рад с инструментима као што су гитара и клавир), *рокенрол* (другој генерацији *R&B*-ја додато је мало госпела, поп и кантри музике. Та музика се препознавала као *рокенрол*), *џез* (синкопирани ритам и импровизација регтајма и *блуза* еволуирали су у *џез*, музику засновану на ансамблу, уз коју се могло плесати), *електроника* (у овом изданку хип-хопа, музика се ствара рачунарима, ритам-машинама и синтисајзерима), *риџам* и *блуз* (за време Другог светског рата *R&B* је настао из свинга и дванаестотактног *блуза*, као плесна музика с нагласком на вокалима), *хип-хоп* (настао у јужном Бронксу седамдесетих година XX века; на хип-хоп је утицало његово афрокарипско наслеђе). (в. *National Geographic*, мај, 2007).

¹⁷ *Златина преда*, исто, 58.

¹⁸ Исто, 60.

дериват хип-хоп култура, односно реп музика (rap: rhythm & poetry).¹⁹ Узета као најбољи ритмички образац за декламовање или скандирање песничког текста, реп дискурс бирам и како бисмо осветлили његове неискоришћене потенцијале и указали на његове неискоришћене могућности. Неологизам који сам изабрао и који најобухватније објашњава и сажима предмет мог настојања, рада и интересовања – говорење поезије у реп маниру – јесте *репоезија*: вербална перкусија са или без инструменталне пратње. Иако неологизам можда делује плеонастички или таутолошки, као потврђивање нечега што се подразумева, указаћемо да ипак није тако: пре свега, реп музика, историјат овог жанра од њеног настанка наовамо, упркос значењу њеног акронима – *rhythm and poetry* – ако изузмемо риму, није у знаку *поезије*, већ у нарави и примени наративних, поемских, епских и дескриптивних стратегија када су у питању приступ теми, њена обрада и стилске фигуре. У том смислу, неологизам *репоезија* поред стратегије саопштавања (*како*) нарочито истиче песнички аспект (*шћћа*).

У реп дискурсу постоји категорија *freestyle* која најпре наликује заумном језику и глосолији, где се рима, асонанца и игре речима развијају из звучних асоцијација, док асоцирању даје облик оно што бисмо могли да назовемо ритмичким покретачем. Његов покретач је актуалан догађај, нешто што је у тренутку говора визуално блиско; одатле црпи снагу за заумне конструкције које подређује свом унутрашњем ритму заснованом на селекцији речи. И док је заумни језик заснован на једностраном артикулационо-фонетском принципу, глосолија је дискурс лишен денотације који помоћу језичких конотација везаних за звук, облик и психофизички осећај током артикулације доводи до одређеног екстатичког стања. Оно се креће у распону од афектирано помереног изговора, померања акцената и интонације, увођења страних елемената (лексема) у језик, двосмисленост израза и говорних тактова који померањем или укидањем границе речи образују каламбуре и неологистичке конструкције, мењање значења речи у аргоу итд., до свесних и методичних организовања у књижевноуметничком песничком тексту. Такав *ћлес ћоворноћ орћана* у мистичком трансу за корен свог мелоса има у бајалицама – хипнотичком чарању, шаманистичком обредном ритуалу, инвективи или расправи, литерарној имитацији клетве, која се користи сличним средствима зазивања али из супротних разлога, инкантација – излив речи које не препо-

¹⁹ У питању је вербална артикулација ритмичко устројеног текста; вербална перкусија, врста перформативног поетског жанра изведеног из госпела, слем поезије и *spoken word*-а. Овакав концепт сведочи о пријемчивости и флексибилности садржаја реп жанра, потреби да се реч ослободи и да се говори на жирок регистар тема, што се годинама уназад потврдило као, најпре, музика млађе популације. И док хип-хоп култура представља битан аргумент за успостављање једне могуће дефиниције постмодернизма, реп дискурс – један од четири канонска стуба хип-хопа – пример је демократизације говора. Он истовремено афирмише критичку свест, немирење са тренутком у којем живимо, позива на саучесништво и будност. Ако хип-хоп вернакулар разумемо као одраз актуалног света и дешавања друштвене, политичке, религиозне свести и међуљудских односа, онда ћемо га схватити и као коментар његових парадокса, лицемерја, којима се супротставља управо флуидношћу и виталношћу језика. После песме „The Message“ *Grandmaster Flash*-а и *Furiuos Five*-а 1982. године, хип-хоп је растао, мењао облике, еволуирајући од музике за забаве до полемичког и друштвеног коментара. Хип-хоп је постао начин изражавања младих и облик побуне у културама од Европе до Азије.

знајемо као своје.²⁰ У поезији слободног стиха то би пре био осећај ритмичких осцилација унутар подручја које постепено бива одређено као садржавајућа форма.

У записима и коментарима самих песника/аутора, али и реп извођача/текстописаца, запажамо да ритам обично претходи избору речи које ће га испунити, и овај феномен није ограничен искључиво на поезију. Позивајући се на Шилеров пример, Ниче објашњава процес песничког стварања као: „психолошког опажаја да је припремно стање пре самог чина песничког стварања није било последица низа слика, са узрочно-последично сређеним редом мисли, него је био ношен управо музикалним расположењем: 'Осећање се у мене испрва јавља без одређеног и јасног предмета; он се тек касније уобличава. Претходи му извесно музикално душевно расположење и тек на то се у мени надовезује песничка замисао'.”²¹ Узмемо ли ритам као физичко свеprisутно и свепрожимајуће пулсирање, налик плесу, унутар реп дискурса (нпр. *freestyle*), простор између четвртина²² често се испуњава наизглед бесмисленим речима, где је првенство ритма и риме пред смислом својство популарне, естрадне „поезије“, те је, сходно томе, стих наиван, лак, укратко, лишен поетских квалитета.²³

²⁰ У реп жанру постоји категорија, тзв. *battle rap*, где се два супарника надмећу у вештини вербалне импровизације: *freestyle*, у одређеном временском распону – од 45 или 90 секунди; у питању је врста *ајона* – мирољубивог дуела, чија је сврха надметање за добијање (само)поштовања, односно титуле *MC: master of ceremony, moving the crowd*, односно *microphone controller*. Ово одговара Ничеовом објашњењу агоничности, тј. „нагона за надметањем и огледањем“, као дела хеленског истријског живота (*Рођење Шрајегује*, Дерета, Београд, 2001, стр. 19). *Freestyle* као спонтана вербална импровизација постоји независно од надметања, тј. не мора нужно да има такмичарски карактер; способност владања овом вештином и њено вредновање испољава се у моментима када/ако извођач у току наступа заборави текст.

²¹ Ниче, исто, стр. 74.

²² Четворочетвртински такт је доминанта у ритмичком обрасцу реп музике. Обично га везујемо за четири нагласка која у стиху одговарају четворочетвртинском такту у музици, с тим да распон стихова варира, од динамичког акцента са променљивим бројем слогова између нагласака, до оног где су стихови знатно комплекснији и згуснути између четвртина, што је услов за бржи темпо говора. *Flow* је уз *delivery* важан аспект реп дискурса. То је оно што се у реторици назива *elocutio*, начин на који ћемо рећи оно то имамо да кажемо (видети фусноту 4); у овом случају, посредни је артикулација текста која прати мелодијску линију инструментала или, чешиће, мелодију коју извођач ствара својим вокалом и нагласком на одређеним речима песме или на одређеној деоници текста, тада *рејовање* постаје мелодичније, музикалније – наглашавањем, акцентовањем појединих речи или стихова. По томе се, рецимо, разликује рефрен од строфе. Није случај да унутар ритмичког обрасца перформер унесе међуритам или разлагање речи на слоге у оквиру ритма инструментала или ритма распоређивања вербалне грађе коју је сам замислио, што се усложњава као промена парадигме унутар парадигме (мењање *flow*-а). Укратко, у четворочетвртински такт реп артист може да распореди било какву текстуалну грађу, било то поезија везаног стиха, слободног стиха, прозни или драмски одломак или чланак из новина. Суштина је проникнути у ритам, односно темпо извесног текста, прилагодити, распоредити исказе на дисајне јединице/цезуре и текст је могуће скандирати, тј. *рејовајти*.

²³ „Свака поетска употреба језика претпоставља семантизован избор одређених језичких аспеката, тј. избор који постаје активан у структури књижевног текста“, Новица Петковић, *Језик у књижевном делу*, „Нолит“, Београд, 1975, стр. 313.

Како је параномазија једна од „суштинских елемената језичког стварања“, игра речима стављена у обичан говор супротставља се смислу разговора/дијалога са слушаоцем и на његово место поставља „самодовољан вербално-звуконни-смисаони образац“.²⁴ У параномазији постоји опасан однос између вербалне досетке и хипнотичке чаролије. Док нас досетка нагони на смех, чаролија је разумљива сама по себи и без хуморног аспекта. Досетка подразумева или укључује другог, рецепијента, а „тајна“ га апсорбује. Овакав асоцијативан процес Нортроп Фрај назива *йесничком еџимологијом*. Тако долазимо и до другог аспекта реп дискурса, односно текстова реп песама, а то је оно што Фрај назива „жврљање“, које стоји уз „брбљање“. Наравно, то није нужно глупа поезија, колико је декламаторска, дикцијска, сленгована и вулгарна²⁵, наивна и естрадна, народна уметност, поезија која стоји у свесном уму, али никада не пролази кроз асоцијативан процес, за разлику од брбљања, где се речи бирају по звуковном устројству, тј. по звучању, рими, а мање по значењу (*freestyle* и *мултирима* – тј. *холоримовани стих*²⁶). Такоређи, жврљање је у служби брбљања. Процес писања подразумева поменуто ослушкивање речи, размишљање о ефекту који ће текст имати у усмено-перформативном домену. При процесу писања нарочито се води рачуна о тзв. *punchline*-у, поенти која се, мање-више, јавља у сваком парном стиху, мање или више сугестивној, али готово по правилу и неизоставно, на крају строфе, тако да буде значењски и мисаоно конзистентна са тематским предлошком. Другим речима, у тексту долази до одлагања главне премисе која се слути, али након више слабијих „панчлајнова“, она носећа, најснажнија, остављена за крај, добија облик конклузије у виду поруке која свој климакс достиже са рефреном.

Важно је рећи да је у реп дискурсу брзина позитивна карактеристика. Стихови се слажу попут метрономских удара, док риме изоштравају акцентуацију удара и помажу изградњи *кумулятивної ритми* (Фрај). Међутим, метар реп дискурса је неправилан због синкопирања насупротив нагласку, има дуг кумулативан ритам, опкорачење, а стихови углавном представљају дисајне јединице које се групишу у веће ритмичке јединице као што је строфа. Прва строфа може брзо да се напише, док друга и трећа (претежно има три или две строфе у песмама, са рефреном након сваке строфе), истог облика

²⁴ Нортроп Фрај, исто, 332.

²⁵ „Оно што чини врлину песничке дикције јесте њена јасноћа али без простоте. Додуше, дикција је најјаснија кад узима обичне речи, али је неотмена (...) Дикција постаје узвишена и отклања простоту кад се служи необичним изразима, а необичним изразима зовем туђицу, и метафору, и продуженицу, и уопште сваки израз који одудара од обичног говора. Али, ако би ко унео у дикцију све необичне изразе заједно, то би била загонетка или варваризам; ако би песник певао нешто само у метафорама, то би била загонетка, а само са туђицама, то би био варваризам. Јер и то јесте суштина загонетке да везује оно што је немогуће везати, а опет говори о нечему што је стварно (...) Зато је потребно да се ти облици некако здруже: тим поступком, туђица, и метафора, и украс, и друге већ поменуте врсте, учиниће да се уклони обичност и простота, а употреба обичног израза доносиће дикцији потребну јасноћу.“ Аристотел, *О йесничкој уметносџи*, „Завод за издавање уџбенике Социјалистичке Републике Србије“, Београд, 1966, стр. 30.

²⁶ „Стих који се сав, слог по слог, римује са претходним стихом“, видети *Речник књижевних џермина* Драгише Живковића.

(углавном 16 *bars*, линија, стихова) треба да буду такве да се са њом слажу. Да би се речи сложиле у образац треба употребити домишљатост, водити рачуна о прелазима између строфа/одломака да би се дочарао ритам и динамичка осциловања што доприноси успелости музичкој структури у целини. Насупрот реп дискурсу, који је искључиво усмена вештина где текст као граfiја није толико важан, у високоуметничкој поезији, која се заснива искључиво на граfiји, а ретко на говорењу, разрађеност облика (сонет, балада, сестина, мадригал итд.), заједно са свим другим конвенцијама које један песник проналази за себе, показује колико је поетски покретач далеко од брбљања и жврљања. Стога сматрам, да говорити у овом маниру поезију засновану на чврстим принципима, споју логичког и језичког биланса са рефлексijом и артикулацијом у коме остварује егзистенцијалну аутономију, оба стране, и реп дискурс и поезија, квалитативно могу да профитирају.

И у брбљању и у жврљању сведочимо о односу међу речима, њиховој музици, привлачењу речи које претходе или следе, или зато што на њих упућује римујућа реч, због свог значења у одређеном контексту према другим значењима, богатству асоцијације итд. То је истовремено највећи квалитет и највећи недостатак реп дискурса. Разлог треба тражити у чињеници да је реп музика хибридни жанр и као такав не располаже инструментима, већ деоницама постојеће музике на коју се ниже текст. Ничеовим речима, „Уметнички немоћни човек ствара себи неку врсту уметности управо тиме што је он неуметнички човек по себи. Зато што и не слути дионизијску дубину музике, он уживање у музици претвара за себе у разумљиву словну и звучну реторику страсти у *stilo rappresentativo* (курзив Б. Ж.) и у сласт певачке вештине.“²⁷ Ово не подразумева да су реп артисти немусикални, напротив, многи међу савременим артистима имају високо музичко образовање и свирају неколико инструмената, али у историји настанка жанра треба се подсетити да је он настао управо из недостатка, односно немогућности за формалним музичким образовањем сиромашне деце из гета са афричким наслеђем и афричком музиком као трагичким митом. Стога, оно што сиромашан, *немоћан* човек једино може да учини када не може да има нешто што жели, јесте да створи од онога што има, другим речима, да изуме.²⁸

Иако јој је покретач прозни, ова „поезија“ покушава да постане вољни асоцијативни чин и показује исте потешкоће које је на подсвесном нивоу савладала књижевно-уметничка поезија. Не можемо занемарити раније помињану реторичку чињеницу да поезија коју смо чули на нама непознатом језику у нама може да изазове занос и узбуђење. Све да је у питању дословно брбљање које подражава тек инструментал или музичку изведбу, те се напослетку осетимо ускраћенима услед одсуства смисла и значења, не можемо порећи магијско својство језика које остаје као једина и апсолутна вредност. Али у том случају, уживати у тексту а не разумети га, значи, како каже Фрај, „уживати у пројекцији сопственог духа“, за разлику од текста у којем „уживамо“ из истинских разлога разумевања. Ево шта је о томе записао Ниче:

²⁷ Фридрих Ниче, исто, стр. 172.

²⁸ „[ч]ак и наше песничке уметности морале су се развити из учених подражавања, и ми у главном дејству риме још спознајемо настајање нашег песничког облика из вештачких огледа туђим, учевним језиком“ (Ниче, *Рођење трагедије*, стр. 163).

Слушаоца који ђевану реч хоће разіовейно да чује, ђевач задовољава на ђај начин шіо више іовори неіо шіо ђева и ђаіейічни израз речи іоошіправа у шом іолоујевању: іоошіправаіем ђаііоса он олакшава разумевање речи и савлаћује іреосіалу іоловину музике. Права оіасносі која му сад іреіи је у шіоме да музици у невреме да іреваіу, чиме би се ђаііос іовора и разіовейносіи речи смесіа и неминовно уіройасіили: док он, с груіе сііране, увек осећа наіонску шіежњу да у музици наће одушке и вирішіуозно исііакне свој ілас. Овде му ірискаче у іомоћ „іесник“, који му іружа довољно іриликe за лірске иніеріекціје, іонављање речи и реченица иід.; на шіим месіима ђевач може да се одмара у сасвим музичком елеменіу, без обзира на реч. Смењивање осећајно уіечашіљивоі али само наіола ђеваноі іовора и сасвим ђеваних иніеріекціја, које іочива у сушіини *stilo rappresentativo*, насііојање да се у наілој іромени наизменично делује час на іојам и ірегсііаву, час на музикалну основу слушаоца, шіолико је неііриродно и умейіничким наіонима дионискоі и аіолонскоі іодједнако унуітарње іроішівречно, да нам се намеће закључак о іореклу речішіаішіва изван свих умейіничких наіона. Речішіаішів се ірема овом оіісу може дефинисаіи мешавином еіскоі и лірскоі изражавања, и шіо нійошііо нека унуітра іосііојана мешавина, која се код шіако сасвим различішіих сіівари није моіла іосііішіи, неіо сасвим сііољашња конілуішівнаціја іоіуіш мозаика, за шііо у обласіи іриродe и искусіва уоішіше нема узора.

(Рођење шіраіегује, стр. 169)

Инсистирати на мелодичности у поезији или томе да поезија треба да буде мелодична, било би бесмислено, таутолошки моменат, јер у мањој или већој мери сва поезија има своју мелодичност. Једино је неопходно проникнути у њену унутрашњу структуру, утврдити темпо, односно ритам који би били најпогоднији за њено усмено, вербално артикулисање. Брзина као позитивна карактеристика реп дискурса истовремено може да буде и недостатак при вербалној артикулацији песничког материјала, када слушалац не може да се врати на одређен исказ или слику. Уосталом, ово важи за сваки вид усменог изражавања. Слабо или пак ваљано оправдање може да се тражи у нарушеној људској пажњи и смањеном капацитету меморије за садржаје оваквог типа. Компромисно решење које би уједно суптилно испољило намеру аутора овог текста, било би изражено кроз аутопоетички гест – када би реципијент имао текст пред собом песма би изашла из оквира пуког чулног надражаја и достигла своје испуњење кроз два медија: аудитивног и визуалног.

Намера ми је била да представим како песнички текст није само графички/акустички фиксирана величина, већ да он постоји у низу еквивалената, а да неке од својих елемената може да сведе на сам знак о постајању. Уједно, то је његова динамичка снага. Песнички текст је структура која самим тим може да своје интегралне делове садржи *in potentia* (могућности); у њој је подједнако структурално активна и присутност и одсутност. Синтезом два аспекта, гласовно-аудитивног и семантичко-графичког у служби реторичке уметности и вештине, реп музика и поезија у времену слабљења свог значаја могу да врате нешто од својих потиснутих и заборављених вредности, а истовремено да поврате самопоштовање кроз изгубљено општење са светом и са тим да испуне своју фундаменталну, симболичку и политичку функцију, као гласила народа, топломера друштва и наше реалности.

Такође сам покушао да покажем како ће читалац, претходно прочитавши песму/ текст на папиру, свом уху превести визуални структурни образац који, када се преведе у аудио-вербалну или само вербалну димензију, неће умањити књижевноуметничку вредност песничког текста, већ ће га, напротив, продубити, враћајући при том поезију извору и почелу, а то је жива реч, говорење песника-аутора. Реп манир ми се због његовог познавања, непосредности и опсега вербалног саопштавања учинио као најадекватнији предложак. С обзиром да се лирика свих времена обраћа уху, „мора се у будућности очекивати тренутак када ће поезија опет вратити говору“.²⁹ Овим примером истовремено упућујем на канонске ауторе, тј. песме/текстове који могу да буду третирани/манипулисани овим обрасцем, уз претходно тражење адекватног ритма и темпа њиховом изразу (уколико већ нису ритмичко-метрички уређени, као на пример поезија Шарла Бодлера итд.); а с друге стране, треба указати и на текстове песама (сонгова) у популарној култури који могу да буду публиковани и читани као поезија (као најпознатији примери из 20. века: поезија рок певача групе *The Doors*, Џима Морисона, или текстови Маргите Стефановић и Милана Младеновића, рок састава *Екаџарина Велика (ЕКВ)*). Овом приликом бих упутио и на неколико страних и домаћих савремених реп артиста: *Eyedeia, Sadistik, Kristoff Krane, Slug (Atmosphere), Sage Francis, Aesop Rock, EL-P, Sole; Twenny, Cyug, Zupany, Клеменза, Nevermind...*

²⁹ Т. С. Елиот, исто, стр. 189.