

## A rap mint retorikai célú népköltészet

**Absztrakt.** A rapzene népszerűsége sokféle kritikai reakciót váltott már ki, de mint költészet igen kevés figyelmet kapott. Jelen esszé a rapnek az afroamerikai népköltészet korai formáival való kapcsolatát tárgyalja, valamint a retorika, a ritmus és a rím azon konvencionális struktúráit elemzi, melyek keretei közt a rapművészek alkotnak.

Húsz évvel a születése után<sup>1</sup> a rapköltészet széles körű népszerűségnek örvendő művészi forma az egész kontinensen és szerte a világon, a tudós társadalom és a legtöbb költő azonban még jóformán egyáltalán nem tárta fel jelentőségét egy új költői kifejezésformaként. Az érdeklődés hiányának okai közé tartozik az euroamerikai és az afroamerikai fogékonyság közötti kulturális különbség, az akadémikus költők és kritikusok vonakodása a populáris kultúra felkarolását illetően, valamint a nyomtatásalapú (*print-based*) elemzés képtelensége a szóbeliség művészetének adekvát módon történő kezelésére. Mindazonáltal néhány kritikus már elkezdte feltárni a rapet – többféle szempontból is. Richard Shusterman (1991) például a zene technológiai esztétikumára és burjánzó intertextualitására összpontosítva egy posztmodern művészi formaként mutatja be a rapet. Houston Baker a *Black Studies, Rap and the Academy* (1993) című könyvében a raphez való viszonyulást meghatározó etnikai- (az eredetiben: *race* – a ford.) és osztályszerepekről értekezik. Russel Potter a *Spectacular Vernaculars* (1995) című könyvében eltekint a rap különböző külsőségeitől, hogy felfedje annak inspirálóan szubverzív politikáját. Más kritikusok pedig vagy szociológiai nézőpontból vizsgálják, mint Tricia Rose (1994), vagy a zene esztétikumára összpontosítanak, mint például Tim Brennan (1994) és Robert Walser (1995).

Mindegyik tanulmánynak megvannak a maga nyilvánvaló érdemei, amire azonban leginkább szükség van ezen a ponton, az egy elemibb, „poétikai” megközelítés, amely nem pusztán a populáris kultúra egy jelenségeként, hanem költészetként is kontextualizálná, ill. hozzáférhetővé tenné a rapet a költők és a tudósok számára. Röviden: a rap materiális lényegét alkotó három „R”-re kell összpontosítani: a ritmusra, a rímre és a retorikára. Ebben az esszében tehát megkísérlem igazolni, hogy a rap a népköltészet ősrégi hagyományának kortárs formája, és hogy retorikai erejét a ritmus és a rím egyéni használatából nyeri. Pontosabban: az esszé első részében bemutatom, hogyan fejlődött együtt az afroamerikai népköltészet retorikai hagyománya és az elektronikus kommunikációs technológia, és hogy e kettő találkozására révén

---

1 Az esszé eredetileg 1999-ben jelent meg. (a ford.)

hogyan jött végül létre a rap stílus. Ennek áttekintése szükségszerű, mert kontextusául szolgál az esszé második részének, amelyben a három „R”, a ritmus, a rím és a retorika közötti kölcsönös kapcsolatot fogom szemléltetni néhány közismert, kereskedelmi értelemben sikeres rapelőadó számának elemzésén keresztül; ezeknek a számoknak egyébként egytől egyig könnyen elérhetőnek kéne lenniük (hogyan meghallgathassák őket) a könyvtárakban és a használtlemez-boltokban. Továbbá megkísérlem a felvételeken hallható beat (*zenei ütem*) leképezését is.

Le kell szögezmem az elején, hogy az afroamerikai költészeti és zenei hagyományokat szerető és tisztelő költőként és zenészként fogok írni a rapről, és hogy legalább annyira nem kívánom teljességében számba venni a hivatásos rapelőadók panteonját, ahogy e művészi forma alapjait is pusztán felvázolni áll szándékomban. A félreértések elkerülése érdekében azt is le kell szögezmem, hogy ebben az esszében szigorúan mint vokális performanszról fogok beszélni a rapről, és hogy a „rap” kifejezéssel az általánosan „hip-hop” néven ismertté vált zene elsősorban ritmikus vokális komponensére fogok utalni; mert a „hip-hop” egyben arra a városi szubkultúrára is utal, amelynek további kifejezőmódjai a graffiti, az öltözködés, a tánc és az életstílus. Azt is meg kell említenem még, hogy maga a „rap” kifejezés időben megelőzi az itt elemzett stílust; eredetileg a verbális tevékenységre utalt úgy általában, később a zenére szavalt költészetre, a hip-hop kultúrában pedig tulajdonképpen használaton kívülre került, mert az előadók inkább hívják magukat „MC”-knek (a ceremóniamester jelentésű „Master of Ceremonies” alapján) vagy „rhymer”-eknek (rímelők), mintsem rapelőadóknak.

A rap költészetként való kritikai értékelése meddő kísérlet azon történelmi kontextus nélkül, amely segít megmagyarázni a közte és a kortárs nyomtatott (*print*) költészet közti jelentős különbséget. A Modern Language Association a „népköltészet” kategóriáján belül jegyzi szócikkeit a rapről, és ha mint népköltészet gondoljuk el, jól megragadható, hogy alapvetően hogyan is működik. A rap megfelel a legtöbb olyan kritériumnak, amelyet általában az angol nyelvű népköltészetnek tulajdonítanak: nem igényel formális zenei vagy irodalmi képzettséget; gyakorlói viszonylag szabadon kölcsönzik egymástól a zenét és a szöveget; gyakran helyorientált (*locally-oriented*); nem feltételez írni-olvasni tudást; a zene, a tánc és a dalszöveg inkább egységbe foglaltatnak, mintsem elkülönülnek egymástól. A népköltészet legtöbb formájához hasonlóan a rapet sem kizárólag hivatásos művészek gyakorolják, hanem amatőrök is klubokban, baráti társaságok otthon, valamint iskolás gyerekek a játszótéren.

Tekintve, hogy hangreprodukciós források mindenütt megtalálhatók a mai világban, talán nem meglepő, hogy a szóbeliség hagyománya és a posztmodern kultúra számos közös karakterjeggyel rendelkezik. A zenetudós Chris Cutler (34-35) mellett érvelt, hogy a hangrögzítés természetes jellegzetességei azonosak a népzenejével. Ennek megfelelően Shustermannak a posztmodern esztétika felőli elemzése a rapről az újrahasznosításra (*recycling*), a kisajátításra (*appropriation*) és a stílusvegyítésre (*style-mixing*) összpontosít; ugyanazokra az elemekre, melyeket Tim Brennan a rap gyökereinek, az afrikai és afrikai eredetű diaszpórák kultúrájának tulajdonít. Azonban egyikőjük sem tisztázza (sem Shusterman, sem Brennan), hogy ezek nem kizárólag az afrikai kultúra, hanem úgy általában a szóbeliség kultúrájának karakterjegyei.

A költészet, a zene, a dráma és a tánc rendszerint egy integráns, kooperatív művészi kifejezésforma egymást kiegészítő részeként funkcionálnak a szóbeliség kultúrájában. Az efféle integráltság nagyon is jellemző volt még a nyugat-afrikai szóbeliség hagyományára, mikor a rabszolgaszállító hajók útnak indultak. Habár a feketék rengeteg szokása odaveszett az embertelen rabszolgaság évszázadai alatt, az erők, amelyek azokat a szokásokat irányították, megmaradtak, és továbbra is kihatóttak arra, ahogy az afroamerikaiak az angol nyelvet, a kereszténység kódjait és az európai eredetű hangszereket használták. A népköltészet fellelhető a munkadalokban, a börtöndalokban, az ujjongásokban (*ring shouts*), a bluesban, a prédikációkban, a spirituálékban, az énekekben és a gyerekversekben – az írás elsajátítása előtti és utáni afroamerikai társadalomban egyaránt. Mire az afroamerikaiak számára is biztosítva lett az írott angol nyelvhez való hozzáférés, az elektronikus kommunikáció már elkezdte átalakítani az észak-amerikai hatalmi struktúrát és kultúrát, az 1920-as évekre pedig az afroamerikai zene és irodalom egyre inkább divatcikké vált a kulturált angloamerikai körében. Az afroamerikai nyomtatott költészet az angloamerikai elvárások felé hajlott a struktúrát és a „bonyolultságot” illetően, ám ezzel együtt a népi alapjait is szilárdan megtartotta; ahogy azt Bernard Bell is megjegyezte, ugyanúgy merített az európai balladából és szonettből, mint az afroamerikai spirituálétól, prédikációtól és bluestól kölcsönzött retorikai formákból. A dzsessz szintén az afroamerikai fogékonyság és az angloamerikai elvárások közti párbeszédet tükrözte, s az első olyan zenei műfaj volt, amely a hangfelvételek zenészek közti cseréje által alakult ki. Az improvizációs és hangulati elemek, amelyek az afrikai zene számára alapvetőek, ám a szabványos európai kottázott zenéből kizártatnak, hirtelenjében olcsón és könnyedén reprodukálhatóvá váltak fonográf-, fonogram- és rádió-, aminek következtében sikeres kereskedelmi cikk lett belőlük. A tömeges érdeklődés a születőfélben lévő afroamerikai írott műfajok iránt végül alábbhagyott, ahogy a nyomtatáson alapuló formák vagy felszívódtak az új médiumokban, vagy a kultúra peremére szorultak.

Az olyan afroamerikai költők, mint Sterling Brown, Gwendolyn Brooks, Melvin Tolson, Robert Hayden vagy Langston Hughes, még a század közepén is merítettek a balladából és a bluesból nyomtatásba kerülő munkáikban. Az elektronikus kommunikációs technológia befolyása azonban tovább növekedett, az 1960-as évekre pedig a televízió, a rádió és a hangfelvételek általi szóbeli kommunikáció jóformán minden észak-amerikai számára megszokottá vált. Ezzel egy időben az előadott szóbeli költészet iránti érdeklődés is újból megjelent. A Black Arts Movement költői, mint például Don L. Lee, Amiri Baraka (Leroi Jones) vagy a megfiatalodott Gwendolyn Brooks, az utcára és a kocsmákba vitték a költészetüket. Baraka, Nikki Giovanni, Sonia Sanchez és Everett Ruess olyan költeményeket szereztek, amelyek elrendezése a papíron megjelenítette az előadásuk forgatókönyvét. Mivel az emberek kezdték a dzsesszt az afroamerikai nacionalizmussal azonosítani, Etheridge Knight, Michael Harper, Larry Neal, Ted Joans, Janice Marie Gadsden és A. B. Spellman olyan költeményeket szereztek, amelyek a dzsessz alakjairól (például John Coltrane-ről) szóltak, valamint olyanokat, amelyek a dzsessz ritmusát és szólamait idézték fel. A kazetták, a hangfelvételek és a filmek segítettek minden említett költő munkájának élőszóban történő továbbadását.

Abból az időszakból költők kettő csoportosulása tett szert tartós hírnévre a költészet és a ritmus előadásban történő keveréséért. Az egyik a Los Angeles-

i székhelyű The Watts Prophets volt, akik performansz költészete a Watts negyedben történt zendülésre adott két szerény, egyszerű reakcióból, a Watts Writers Workshopból és a Watts Happening Caféból nőtt ki (I. Cross; Schulberg). A The Watts Prophets tagjai (Richard Dedeaux, Anthony Hamilton a.k.a. Amdee és Otis Smith) egyetlen albumot vettek fel *Rappin' Black in a White World* (1971) címmel, és egészen 1979-ig működtek – annak ellenére, hogy karrierjüket az FBI kémkedése gátolta (I. Cross). Drámai interakcióval és zenei kísérettel keverték a fellépéseiket, és gyakran tartottak költészeti témájú foglalkozásokat Los Angeles börtöneiben. A fiatalon az egyesült államokbeli feketék költészetének történetét tanulmányozó Otis Smith a következő afroamerikai költőket idézi a 20. század elejéről, akik hatással voltak rá: Paul Laurence Dunbar, Langston Hughes, James Weldon Johnson és Claude McKay.

A változó felállású, New York-i székhelyű csoportosulás, a The Last Poets ugyancsak a költészetet markáns dobritmussal elegyítő performanszairól volt híres (I. Bin Hassan). A csapat két albumot vett fel *The Last Poets* (1970) és *This is Madness* (1971) címmel; az elsőn Bin Hassan, Alafia Pudim és Obiodun Oyewole szavalják el egymás után a munkáikat, miközben a háttérben ritmikus vokál és konga szól. Annak ellenére, hogy témaválasztásuk hasonló a rapéhez – elsősorban a társadalmi kommentárookra és a „felébredés” buzdítására összpontosítanak –, a hangjuk és a beat közötti kapcsolat eléggé eltér attól, ahogyan az a rapben hallható, s a rímhasználatuk is inkább a nyomtatott költészet konvencióihoz áll közelebb. Hassan közismert *Niggers Are Scared of Revolution* című felvétele tökéletesen példázza ezt a kontrasztot. A költemény egy sor olyan versszakból épül fel, amelyekben Hassan egytől egyig kimeríti egy adott szó lehetséges konnotációit – „change” (változás), „talk” (dumálás), „shoot” (lövöldözés), „fuck” (baszás), „play” (játás) –, és minden esetben arra a következtetésre jut, hogy a „niggerek” ugyan szeretik a kérdéses tevékenységeket csinálni, de félnek a forradalomtól. Az, hogy a költemény a szavak többszörös szemiotikai vegyértékei köré szerveződik, az ellenkezője a rapben általában használt retorikai stratégiának, ahol inkább a szavak hangmegfelelései, nem pedig jelentései határolják be a szókincset. Ritmikai szempontból Hassan előadása nagyon szabadon viszonyul a beathez, és a rappel ellentétben elsősorban a szöveg belső dinamikája hajtja.

Az 1970-es évek elején az olyan népszerű afroamerikai zeneszerzők, mint például Gil Scott-Heron és George Clinton, elkezdtek politikai töltetű mondott (*spoken*) szövegekkel élni a munkáikban. Scott-Heron korai szerzeményeiben erősen ritmikus költemények szólnak meg egyszerű, de vidám háttérzene kíséretében. Ugyanő később egy zongoristával kezdett el együtt dolgozni, és felvette a híressé vált *The Revolution Will Not Be Televised* (1975) című felvételt, amelyen egy elnyújtott, ritmikailag kötetlen prédikációban beszél arról, hogy milyen *nem* lesz a forradalom. Clinton pedig sokszor élt az ún. *hip rubato* stílussal az olyan nagy hatású funkszámokban rappelve, mint a *P-Funk (Wants to Get Funked Up)* vagy a *Chocolate City* (1975). Ezek a számok a közvetlen (*street-level*) politikai üzeneteikkel, valamint az elektronikus effektek, a lassabb tempó és a basszust kiemelő feldolgozások használatával előrevetítették a rapet. Clinton még rétegezte is a felvételeit többszörösen átfedésbe kerülő emberi hangokkal, fennkölt minőséget adva így az egymásnak felelő vokálok interakciónak, ami egy spontán, élő performansz benyomását keltette; ezzel az eljárással a rapdal-producerek is éltek később.

A rap mint közvetlen (*street-level*) művészeti forma kialakulását a karibiak New York-i bevándorlása indította el az 1960-as, '70-es években. Andras Tokaji és Tricia Rose fejtette ki, hogy Robert Moses, a hatalmas politikai befolyással bíró építész, hogyan hozta létre a feketék és a Puerto Ricó-iak közös, dél-bronxi gettóját a munkásosztály lakhelyének lerombolásával – hogy olyan nagyszabású projekteket húzzon fel, mint a Lincoln Centre – és Dél-Bronx devalválásával – a Cross Bronx autópálya megépítésének köszönhetően. Egy jamaicai bevándorló, DJ Kool Herc hozta be a Karib-térségből New Yorkba a lemezjátszón való keverést (*turntable mixing*) és az ún. „MC”-skedést. Buli közben a DJ (*disc-jockey, lemezlovás*) pörgette a lemezeket, miközben az MC mikrofonon keresztül beszélt a tömeghez. Addigra már a DJ-skedés egy, a tradicionális hangszerekkel előadottal egyenrangú versengő művészeti formává nőtte ki magát Jamaicában. A rap és a hip-hop népköltészeti eleme számára azért fontos a technológiából eredő illetén hozzáférés valamennyi korszak és stílus zenéjéhez, mert ez alapozza meg a digitális szemplerezés (*digital sampling*) tudatos művelését, amely során különböző felvételek részleteit, töredékeit importálják egy új kompozícióba, ami a szóbeli kultúrában domináló intertextualitás technológiai megfelelője.

A rap akkor szökött szárbá, amikor az 1960-as évek politikai költészetének öröksége és az MC-k színpadi szócsatái – hogy tánkra bírják a közönséget – kezdtek egybeolvadni az olyan afroamerikai tradíciókkal, mint a *signifying*, a *dozens* vagy a *toasting*, amelyek egytől egyig a verbális ügyesség és vitézség megnyilvánulásai egymás rituális becsméréseiben. A drámaíró Khephra Burns egy, a rap eredetéről írott esszéjében felidézti „azokat az örült *hand jive* kézmozdulatokat”, amelyeket a bátyjaival csinált az 1950-es években, valamint a felfedezését, hogy az ősei már régóta „meséltek hihetetlen történeteket, osztogattak verbális sértéseket rímekben, amelyeket ritmikus mellkas- és térdcsapkodással kísértek”. (29)

A *signifyingot* általában közvetett sértegetéssel való provokációként definiálják. Burns a *The Signifying Monkey* (magyarul talán: *A célozgató majom*) című híres népköltemény kezdősoraival szemlélteti ezt a szokást:

Signifyin' monkey told the lion one day,  
„There's a bad motherfucker comin down your way.  
He talked about your family and I'm sorry to say  
But he talked about your mamma in a hell of a way  
Talked about your sister and your grandma too  
And he didn't show too much respect for you...” (31)

A majom azért célozgató (azaz közvetetten sértegető), mert ahelyett, hogy ő maga sértegetne, arról számol be, hogy állítólag mit mondott egy másik állat; és mert a rituális sértegetések nem magára az oroszlánra, hanem az oroszlán nőnemű családtagjaira vonatkoznak. Ezzel szemben a gyermekjátékként elgondolt, *sounding* néven is ismert *dozens* közvetlen sértegetések párbaját jelenti, mely sértegetések hatásossága túlzó és mulattató természetükben rejlik. Mind a *signifying*, mind a *sounding* népszerű mint olyan eljárás, amely köré a rap felépíthető, és mint olyan elem, amellyel a hencegő vagy buzdító rapet színezni lehet.

A *toastok* hosszabb történeteket elmesélő, rímes versek; általában túlzók, és gyakran olyan legendás szélhámosokról, rosszfiúkról és hősökről szólnak,

mint például Shine vagy Stackalee. Burns elbeszélése alapján Stackalee történetében az erőszak és a nőgyűlölet eltúlzott példáját fedezhetjük fel, amely túlzás aztán a ma gengszter (*gangsta*) néven ismert rap stílus jellemzője lett. Stackalee az afroamerikai kultúra legjellegzetesebb rosszfúja:

Got no compassion, aint got no fears  
the moans of widows and orphans is music to my ears  
I got a tombstone disposition and a graveyard mind  
I'm a bad muthafucka cause I don't mind dyin' (32)

Stackalee hatalmának végső forrása nem a karjai nagysága vagy a fegyvere, hanem az, hogy nem fél semmitől. Ehhez hasonlóan az ember, ha a *dozens* párbaja vagy más ilyen játék közben elveszíti a hidegvérét, beismeri a vereségét egy nála kiválóbb verbalistával szemben. A *The Signifying Monkey*-nak és a többi rituális tevékenységnek az a tanulsága, hogy a szó egyfajta egyedülálló fegyverzet, és ekként is kéne tekinteni rá. Potter megfigyelése szerint a szóképek és a fegyverek összemosása jelen van nagyon sok kommersz rapben az 1980-as évek végén, a '90-es évek elején; az pedig, hogy a tömegmédiá képtelen a metafora és a valóság megkülönböztetésére, hatalmas szerepet játszik abban, ahogy a közfelfogás a gengszter rap néven ismertté vált jelenségre tekint.

Az 1970-es években New Yorkban megjelenő rapkultúra nem kimondottan a sértő szóváltásokról, a henegegről, a *toasting*ról, a társadalom betegségeinek dokumentálásáról vagy a költészetéről szólt, hanem a szó, és különösképpen a rím és a ritmus hatalmáról; a rapperek pedig magától értetődően kezdtek el kísérletezni a szóbeliség eme régi hagyományaival. A legtöbb korai rap nyilvánosan rögtönzött *freestyle* volt. A *jam* vagy táncos buli a rapperek azon fóruma lett, ahol többé-kevésbé barátságosan versenghettek, hogy kiderítsék, ki tudja jobban tánusra bírni a tömeget a ritmikájával és a buzdításaival, és ki tud előrukkolni a leginnovatívabb rímekkel.

Legelőször a New Jersey-i székhelyű Sugar Hill Records kezdte árucikként forgalmazni a rapet, és hatalmas sikert aratott a *Rapper's Delight* (1979) című felvétellel. A szám dobüteme egy szabályos funk groove volt, amelyre a rapperek megírták az MC-k tipikus halandzsáit, hogy „tánusra perdüljenek” a hallgatók:

Now what you hear is not a test- I'm rappin to the beat  
And me, the groove, and my friends are gonna try to move your feet  
See I am Wonder Mike and I like to say hello  
To the black, to the white, the red, and the brown, the purple and yellow  
But first I gotta bang bang the boogie to the boogie  
Say up jump the boogie to the bang bang boogie  
Let's rock, you don't stop  
Rock the riddle that will make your body rock

Mike aztán bemutatja a társát, Hanket, aki egyből henegni kezd:

Check it out, I'm the C-A-S-A-N the O-V-A  
And the rest is F-L-Y

You see I go by the code of the doctor of the mix  
And these reasons I'll tell ya why  
Ya see I'm six foot one and I'm tons of fun  
And I dress to a T  
Ya see I got more clothes than Muhammad Ali and I dress so viciously

A *Rapper's Delight*ot követően DJ Grandmaster Flash és a Furious Five néven ismert, Melle Mellel kiegészült csapat rapfelvételei jutottak fel a zenei listákra. A *The Message* című számukra az egész nemzet felfigyelt a Melle Mel által elbeszélte történetnek köszönhetően, amelyben a gettólakó szélhámos (*hustler*) rövid és veszélyes életéről beszél. 1982-ben ennek a számnak a refrénje szólt a rádióból szerte a kontinensen:

Don't push me cause I'm close to the edge  
I'm trying not to lose my head  
It's like a jungle sometimes, it makes we wonder  
How I keep from going under

A *The Message* készítette elő a gettó ábrázolását és történeteit a popzene fórumán, és jelöli ki azt a pontot az időben, amikor a rap saját jogán vált művészetté, s a hip-hop négy kifejezőmódja (a graffiti, a break tánc, a DJ-skedés és az MC-skedés) közül utolsóként bekerült a nemzeti köztudatba. A *The Message* első szám első személyben kezdődik, bemutatja a gettó lakóit és színtereit, majd pedig közvetlenül a prototipikus szélhámost szólítja meg:

You grow in the ghetto living second rate  
And your eyes will sing a song of deep hate  
The places you play and where you stay  
Look like one great big alleyway

Az elbeszélés érdekében egyszerűsítették a *The Message* rímeit. A páros rímek asszonánc konfigurációja különösen szembeötlő, ami jelzi, milyen jelenségek lehetségesek a rap formában, ahol a hangok és hangsúlyok úgy kombinálódnak, hogy megerősítsék a rímet és a DJ beatjéhez igazítsák a sorokat.

Smugglers, scramblers, burglars, gamblers  
Pickpockets, peddlers, even panhandlers  
.....  
Turned stick-up kid but look what you done did  
Got sent up for a eight year bid

E kettő – a *The Message* és a *Rapper's Delight* – együtt a rap három legfontosabb alaptípusát szemlélteti: 1) a táncra vagy cselekvésre buzdítást; 2) a hencegést a rapper szóbeli készségéről, szexuális nagyságáról, üzleti képességéről vagy általában a *rosszfiúságáról*; 3) a tudósítást vagy lamentálást a gettóbeli életről. Mindhárom típus arra épül, hogy megpróbálják meggyőzni valamiről a hallgatót; arról, hogy perdüljön táncra, hogy szokjon le a drogokról, hogy szálljon szembe a hatalommal, vagy egyszerűen arról, hogy a rapper mindaz, amit állít magáról, és minden, amit elbeszél, igaz, nem pusztán a

valóság felnagyítása. A legfontosabb kérdés egy rappel kapcsolatban, hogy sikerül-e meggyőzni a közönséget. Ha a *retorikát* mint *meggyőzést* fogjuk fel, a rap egyértelműen a ma használt legnépszerűbb retorikai célú költői forma.

A rím és a ritmus az a két kulcsfontosságú elem, amelyen keresztül valaki a saját verbális ügyességét bizonyíthatja – vagyis ezek olyan szerepet töltenek be, mint a hagyományos beszédalakzatok a klasszikus retorikában. Elvégre nincsen sok értelme a verbális képességekkel henegetni, ha azt az ember nem újszerűen, összetetten, humorosan vagy zsigerből teszi. A meggyőzés és az ornamentális közötti feszültség a forrása annak az energiának, amely a legtöbb rap vérkeringését biztosítja. A *The Digital Underground The Humpty Dance* című számában hallható henegetés közismert és szemléletes példája ennek.

I like to rhyme, I like my beats funky  
I'm spunky, I like my oatmeal lumpy  
I'm sick with this  
Straight gangster mack  
Well sometimes I get ridiculous

A *gangsta mack* arra a fajta dumára utal, amellyel a stricik tartják kordában a nőiket. Humpty Hump, a szám előadója, egy komikus szerepet (*persona*) ölt magára a színpadon, és egyértelműen a bolondot alakítja, nem pedig a stricit. Humpty mégis rabul ejti a hallgatóit a magát lebecsülő, feszélyezett strici figurájával, ami annak köszönhető, hogy tréfát űz a saját rímeiből és a henegetéséből.

A rím használata a rapben négy szempontból különbözik attól, ahogy a népköltészet más formáiban használják: a rímek sűrűsége, a rímek pozíciója, a több szótagú rímek használata, valamint a rím és a ferde rím (*near-rhyme*) megkülönböztetésének hiánya szempontjából. Például a *The Message* esetében Melle Mel számára kielégítő az „edge” és a „head” mint rímpár, a *The Humpty Dance* pedig azt mutatja meg, hogy Humpty semmi kivétlenül nem talál a „funky” és „lumpy” kettősében. Ahogy a ferde, úgy a több szótagú rímekre is van lehetőség, mint azt Humpty is bizonyítja a *The Humpty Dance*-ben: „I'll drink up all the Hennesey you got on your shelf / So just let me introduce myself”.

Dr. Dre a *Let Me Ride* című számban bemutatja, hogy ő is képes a több szótagú rímekkel való játékra: „Now it's smellin like Indonesia / Bus stop full of fly bitches and skeezas”. A részlet egyben arra is rávilágít, hogy a belső rímek gyakorisága milyen szerves részét képezi a rap esztétikumának. Noha a rap rímei gyakran a szólamok végét jelzik, felbukkanhatnak a szólamon belül vagy egy szólamhatár két oldalán is, mint az a *Let Me Ride* következő sorai is mutatják:

It's the motherfucking D-R-E from the CPT on a rhymin spree, a straight G...  
.....  
Hittin the switches, bitches relax while I get my proper swerve-on

A rap általában annál hatásosabb, minél több rímmel tud válaszolni a rapper az első rím hívására anélkül, hogy kiesne a ritmusból. Az előző példában Dre



négyet szótt bele egyetlen sorba; Humpty pedig egy fél strófán keresztül folytatja ugyanazt a rímet a *The Humpty Dance*-ben:

My name is Humpty  
Pronounced with a „umpty”  
Yo ladies, oh how I'd like to funk thee  
And all the rappers in the top ten  
Please allow me to bump thee  
I'm steppin' tall y'all  
And just like Humpty Dumpty  
You're gonna fall when the stereos pump me  
I like to rhyme, I like my beats funky  
I'm punky, I like my oatmeal lumpy

Harmonikus progresszió, melodikus kontúr és drámai narratíva hiányában a rím szolgál a rap központi strukturális eszközeül; kialakíthatja, milyen szavak milyen sorrendbe kerüljenek, vagy akár azt is meghatározhatja, hogy milyen irányt vegyen a rap. A freestyle rap esetében rendszerint az utóbbiról van szó, de a *Follow the Leader* című számban is ez fedezhető fel, amelyben Rakim (az Eric B. & Rakim duóból) azzal játszik, hogy a téma a rímet követi:

I wanna see if ya keep followin and swallowin  
takin and makin, bitin and borrowin  
Brothers tried and others died to get the formula  
But I'm a let you sweat, you're still in form, you're a  
step away from frozen, stiff as if you're posin  
Dig into my brain as the rhyme gets chosen  
So follow me or were you thinkin you were first  
Let's travel at magnificent speeds around the universe  
What could ya say as the earth gets further and further away  
Planets are small as balls of clay, astray into the Milky Way  
World's outa sight far as the eye can see, not even a satellite

Rakim egy hagyományos retorikai alakzattal kezd, mikor azzal vádolja a többi MC-t, hogy az ő stílusát próbálják másolni; de aztán engedi, hogy a „first” és a „universe” ríme által a metaforikus értelemben használt „follow” a világuőbe tett szó szerinti utazásba forduljon.

Leopold Senghor afrikai költő és tudós szerint „a ritmus az a szervezőerő, amely megteremti a feketék stílusát (*black style*). A ritmus a legkönnyebben percipiálható és a legkevésbé materiális dolog” (idézi Snead, 150). Ennek fényében azt mondanám, hogy a rapet úgy kell felfogni, mint az angol nyelvnek, a kortárs techno-kultúrának és annak virágzó polimétrikus dobritmusainak a korlátait áttörő afrikai kulturális örökség ritmikus impulzusának kifejeződését.

Továbbá azt is mondanám, hogy a ritmusra úgy kellene tekinteni, mint olyan dologra, amit inkább érzünk, mintsem hallunk; ezért is olyan nehéz átíratot készíteni belőle. Az ember számára természetes, hogy a lábával veri egy zeneszám vagy egy költemény ütemét, míg az már sokkal nehezebb, hogy azt aktívan figyelje és számolja. Felvázolni a ritmikus kapcsolatot egy rapszám

szavai és beatje között olyan, mint egy helyben állni a sürgő-forgó New York-i tömeg közepén, és számolni a mellettünk mindkét irányba elhaladó embereket. A zenetudós Robert Walser ugyan azt állítja, hogy a Public Enemy *Fight the Power* című számának saját, normál európai zenei notáció szerinti átírata lehetővé teszi, hogy „bizonyos pontossággal felvázoljuk” (199) a felvétel ritmusait, csak hogy a ritmus általában azon aspektusa a zenének, amely a legkevésbé ábrázolható jól a normál európai notációban. Az átírata számára továbbá az is határt szab, hogy csak azok tudják dekódolni, akik klasszikus zenei képzettséggel rendelkeznek.

Így amíg Walser azt állítja, hogy Chuck D, a Public Enemy néven ismert csapat elsőszámú rappere a ritmikai feszültség igénybevételével támogatja meg retorikáját, addig én azt mondanám, hogy a retorika és a ritmus közötti kapcsolat fordítottja igaz. Gondoljunk itt a *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* definíciójára a prozódiairól: „Az irodalmi prozódia nem közvetlenül a ritmust nyelvi célból létrehozó nyelv használatát jelenti, hanem sokkal inkább a nyelvet alkotó öncélú, retorikai és költői eljárásokban és formákban részt vevő ritmus használatát (Preminger 669).” Vagyis a rap esetében úgy kellene tekinteni a ritmusra, mint ornamentális retorikai területre; a ritmus nem igazán az az eszköz, amelyen keresztül az ember képes az eredményes meggyőzésre. Persze ki lehet emelni egyes szavakat úgy, hogy az ember tagolva ejti őket a beaten, lehet drámai szünetet tartani, és lehet ritmikus sorozatok ismétléséből energiára szert tenni – de nem ezek alkotják a ritmus elsődleges funkcióját a rapben.

Ahhoz, hogy megértsük – azután pedig átírjuk – a rapben fellelhető ritmikus konfigurációkat, különös figyelmet kell szentelnünk annak a metrumnak, amelyhez a rap előadása igazodik. A nyomtatott költészetben a metrum egy idealizált koncepció, egy ritmikai korlát, amely sosem érhető el tökéletesen a lehetséges kiejtések és szókombinációk változatossága, valamint a szavak jelentésük és hangzásuk szerint történő megválogatásának szükségessége miatt. Ezzel szemben a háttérzene világossá teszi a rap metrumát. A költővel ellentétben a rapper célja nem az, hogy megalkossa a saját állandó vagy hathatós metrumát, hanem az, hogy a már előre megállapított metrumhoz igazodjon, és azzal játszon. Az angolban a költői metrum legtöbbször vagy jambikus/trochaikus, vagy anapestikus/daktilikus, ami azt jelenti, hogy vagy az „egy-KÉT”, vagy az „egy-két-HÁ” formulát követi. Az angol nyelvben – nem úgy, mint az újlatin nyelvekben – ez a fajta hangsúly-mérték szerinti szerveződés az irányadó. A nyugat-európai népi-, klasszikus- és tánczene szintén vagy egy duplaütemű, vagy egy triplaütemű formulát követ. A nyugat-afrikai zenés előadásban azonban nincsen egyetlen uralkodó, a többi elnyomó metrum; inkább a dupla- és a triplaütemű formulák közötti alapvető feszültség figyelhető meg. Egy hatütemű egység állhat egyszer két háromütemű, majd pedig három kétütemű formulából. A kettő együtt a következő kombinációt eredményezheti:

EGY	két'	há'	NÉGY	öt	hat
EGY	két'	HÁ'	négy	ÖT	hat

Ez a fajta formula *off-time* vagy zavarba ejtően hangozhat egy szigorúan az európai zenei tradícióban nevelkedett egyén számára, de minden afroamerikai zene eme bizonyos ritmikus elv valamely variációjával bír.

A funk formula alapegysége a tizenhatod, ami azt jelenti, hogy minden egyes ütem négyfelé (négy egyenlő időtartamú részre) bontható, ami által létrejön egy formula, mely a következőképpen kántálható:

**E-gye-sé-vel-Ket-te-sé-vel-Hár-ma-sá-val-Né-gye-sé-vel**  
**1                      2                      3                      4**

A négy ütem alatt ez tizenhat olyan lehetséges „helyet” jelent, ahol egy adott tagolás bekövetkezhet. A bármely két hely háromra osztásának polimétrikus elvét alkalmazva pedig összesen huszonnégy lehetséges helyet kapunk. A rap ritmikus ereje a teljes formulában lehetséges és a ténylegesen megvalósuló tagolások közötti implicit feszültségben rejlik. A rapper bármelyik pillanatban válthat a dupla- és a triplaütemű formulák között; *szvingelhet* a beaten, mint egy dzsesszenész; ha birtokában van a *flow*,<sup>2</sup> annyi szótagot zsúfolhat egy ütembe, amennyit a hangképző szervei engednek, miközben tökéletesen tartja a zene ütemét.

Bárhogyan is kíséreljük meg a rapköltészet ritmikus alapstruktúráját nyomtatásban kommunikálni, csak nagyon durván közelíthetjük meg, miről is van szó; különösen azért, mert egy komplex tipográfiára lenne szükségünk, hogy a tényleges zenei időtartamnak megfelelően szétfeszítsük vagy megritkítsuk a szavak betűinek szedését. Nem lehet eléggé hangsúlyozni az eredeti felvételek hallgatásának szükségességét. Mindazonáltal lehetséges nagy vonalakban érzékeltetni, hogyan működik a rap ritmusa, és annak érdekében, hogy bátorítsuk e terület további kutatását, megéri megkockáztatni egy bevezető kísérletet.

A négynegyedes ütemen a legkézenfekvőbb hely, ahol rappelés közben egy szólam kezdődhet, az 1, ahol pedig a legkönnyebb előállni a rímekkel, a 2 és a 4. Ice Cube az a rapper, aki általában elég szabályosan szervezi a ritmikáját, és akinek *What Can I Do?* című száma jól illusztrálja a rap alapvető rím- és ritmusszerveződését:

Too big for my brit-ches                      and I got bitches  
**1                      2                      3                      4**

Now I'm hittin switches—                      niggers want my riches  
**1                      2                      3                      4**

Részben az különbözteti meg az unalmast az érdekestől, hogy a rapper előáll-e vagy sem valamilyen rímmel a pergődob ütemére (*snare beat*).<sup>3</sup> Igen hatásos tud lenni, ha néha rím nélkül marad a pergődob által jelzett 2, mint azt Humpty is bizonyítja a *The Humpty Dance*-ben:

2 Adam Bradley *Book of Rhymes* és Paul Edwards *How to Rap* című könyve alapján a *flow* az előadó egyedi hanglejtését (*cadence*), a szöveg egyedi módon megvalósuló ütemhez igazodását, más szóval a szótagoknak a teljes négynegyedes zenei ütemen belüli eloszlását jelenti. (a ford.)

3 A második és a negyedik ütemről van szó. (a ford.)

Alright stop what you're doin' cause I'm about to ruin  
 1 2 3 4  
  
 the image and the style that you're used to I look  
 1 2 3 4  
  
 funny but yo, I'm making money,  
 1 2 3 4  
  
 see? so yo, world, I hope your're ready for me  
 1 2 4 4

Humpty könnyedén szervezhetette volna úgy a sorait, hogy a „funny” és a „money”, valamint a „see” és a „me” rímpár a 2-re és a 4-re essen, akárcsak a „doin'” és a „ruin” az első sorban. Ehelyett az 1 és a 4 az, ahol ezek a rímpárok megjelennek, a szünet pedig, amelyet Humpty tart az előadásban, ritmikailag izgalmas szül.

Queen Latifah a *U.N.I.T.Y.* című számban egy szokatlan technikát mutat be, mikor eltérő hosszúságú szólamokkal a 2-ről és a 4-ről az 1-re és a 3-ra irányítja a rímeit:

Instinct leads me to another flow  
 1 2 3 4  
  
 every time I hear a brother call a girl a bitch or a  
 1 2 3 4  
  
 ho tryin-a make a sister feel low you  
 1 2 3 4  
  
 know all of that gots to go  
 1 2 3 4

Latifah rapje ettől olyan érzést kelt, mintha *off-beat* lenne, amiről ő tudatosan azt mondja, hogy ez „egy más flow” (*another flow*).

Mint arra korábban utaltam, a rap elsődleges ritmikus hajtóerejét a tizenhatodos bontású zenei alap változatos lehetőségeinek elrendezése adja. Egy sztenderd hip-hop hangszerelés például az, amikor a zenei alap elhallgat egy teljes zenei ütem (*one bar*) idejére, miközben a rapper folytatja a szövegét. Humpty bemutatkozása klasszikus példája ennek, és azt is szemlélteti, ahogyan az előadó kiépít egy ritmikus formulát egy teljes zenei ütemen belül, amelytől aztán a következő négyegyedben eltér.

I drink up all the Henessey you got on your shelf—so  
 1 2 3 4  
  
 just let me intro — duce myself  
 [1 2 3 4—gondolatban]

Az első sorban a tizenhatodos szakasz hívóírmre végződik – pontosan egy tizenhatoddal a 4 előtt. Mikor a dob elhallgat, Humpty lelassít, megnyújtja a „just” szót és az „in” szótagot, és idő előtt jut el a képzeletbeli 3-ra és 4-re a „duce” és a „self” szótagokkal, felfokozva így a hallgató várakozását a dob visszatértét illetően.

A kommersz rap két, ritmikai szempontból legkiválóbb rappere vélhetően Snoop Doggy Dogg és Chuck D volt az 1980-as évek végén, a '90-es évek elején; élesen elkülönülő stílusuk bizonyos fokig a West Coast és az East Coast közötti rivalizálást jelképezi. Chuck D stílusa – mint azt magáról az East Coastról is mondják – agresszív, heves, és néha mintha egy az egyben figyelmen kívül hagyná a zenei alapot. Védjegye a daktilikus sorozat, mint azt a *Bring the Noise* is mutatja, melyben a rap sajátos lendülete abból ered, hogy rendkívül gyenge az 1 a zenei alapon, ezért Chuck arra kényszerül, hogy a szólam felütését egymaga hangsúlyozza.

Radio	stations I	question their	blackness they
1	2	3	4
call themselves	black but we'll	see if they'll	play this
1	2	3	4

Chuck egy másik egyéni sajátossága, hogy hajlamos a rímek összecsendő szótagjait teljes egészében eltolni az ütemről, amivel extra hosszú rímek benyomását kelti, mint azt a *Don't Believe the Hype* című szám példája is mutatja:

Some say I'm negative		but they're not	positive
1	2	3	4
	what I got to give	(the media says this?)	
1	2	3	4

Chuck képességei miatt – hogy másodlagos hangsúlyokkal és azokra eső rímekkel tölti ki a sorait, és hogy szótagzaporokat zúdít a hallgatóra – még egy szigorú zenei átirat is csakugyan ijesztő feladattá válik. Ha az ember megpróbálja lekövetni Chuck rapjének ritmusát, elfogja egyfajta szédülés – mint amikor a talajt bámulja a hullámvasútról, hogy megtartsa az irányérzékét. A nyomtatásalapú elemzés képtelen megragadni a ritmus erejét, ami jól mutatja, hogy az mekkora szereppel bír a szóbeli kommunikációban.

A West Coast ábrázolására pedig ott van Snoop Doggy Dogg, akiről – annak ellenére, hogy szemérmetlenül magáévá tette a gengszterség minden külsőségét, beleértve a fegyverimádatot, a gyerekes homofóbiát és nőgyűlöletet – azt mondják, hogy „a populáris zene legjobb énekese Sam Cooke óta” (Sexton 9). Rendkívüliisége abban rejlik, hogy inkább beoson a beatre meglopakodik körülötte, nem pedig átrobog rajta, mint Chuck D. Akármilyen sodrók is a formulái, Snoop mindig fesztelen, és gyakran él asszonánccokkal, több szótagú rímekkel és szójátékokkal, valamint a hencegés hagyományával. A *Gz and Hustlas* című száma egy részlete jó példa a stílusára:

It's one nine	nine	trey so	let me just	play
1	2		3	4
Its Snoop Dogg	I'm on the mic	I'm	back with	Doctor Dre
1	2		3	4
But this time	I'm a hit	your	ass with	a touch
1	2		3	4
To leave mother fuckers	in a	daze		fucked up
1	2		3	4
So sit back,	relax,	newjacks	get	smacked
1	2		3	4
It's Snoop Doggy Dogg	I'm at the top of the	stack		
1	2		3	4

Itt a nyomtatott átirat szegényessége fájdalmasan szembeűnő. A szólam-  
struktúra ugyan jelentéktelen, a rímek pedig elsősorban a 2-re és a 4-re  
esnek, Snoop tagolásai azonban egyszer sem illeszkednek pontosan az üte-  
mekhez, szünetei egyszer sem hangzanak erőltetettnek, és szavait egyszer  
sem homályosítja el a sorok ritmikai telítettsége. A tizenhatodról a második sor  
első felében zökkenőmentesen vált át nyolcados szerkezetre a következő két  
félsorban, aztán nyolcad triolás szerkezetre a következő három ütem idejére,  
végül pedig egynegyedre a „daze”-zel. Az ötödik sor négy ríme („back”, „relax”,  
„jacks”, „smacked”) annak ellenére nem hangzik erőltetettnek, hogy három  
ütembe van zsúfolva, a „smacked” pedig egyenesen a 3 és a 4 közötti közép-  
ső, gyenge tizenhatodra esik (megismételve az első sort, ahol a „trey” ugyan-  
arra a helyre esik, csak a 2 és a 3 között). Snoop és Chuck D képességeiben  
a beszélt nyelv ritmikus impulzusainak ereje érződik akkora mértékben, amek-  
korával ritkán találkozni a vallási szertartásokon, ünnepeken kívül.

Megpróbáltam hidakat emelni a zenetudósok és a költők, az akadémia és  
az utca, valamint az afroamerikai és az angloamerikai kultúra közé. Remélem,  
hogy a zenetudomány és a poétika nézőpontjának együttes alkalmazásával  
sikerült valamelyest megvilágítanom ezt a művészeti formát, amelyet könnye-  
dén téveszt szem elől mindkét tudományág.

Nagyon sok összetett kérdésre itt csupán utaltam, de úgy hiszem, legin-  
kább a posztmodernizmus fogalmának a kortárs nép- és kommersz költészet  
megértésében betöltött szerepét érdemes további kritikai vizsgálat tárgyává  
tenni. A kérdést a posztmodernizmus és a posztmodernitás többdimenzióssá-  
ga bonyolítja, mellyel közülünk kevesen tudnak – kellő felkészültség hiányá-  
ban – megbirkózni. Egy efféle diszkusszió mögött egy még alapvetőbb – poli-  
tikai, filozófiai és esztétikai aspektusokkal egyaránt rendelkező – kérdés húzó-  
dik meg, amely arra a szerepre vonatkozik, amelyet az afrikai és az afrikai eredetű  
diaszpórák kultúrája játszott a modernizmusban és a modernitásban. Ezeknek az elméleti kérdéseknek a megoldása nagyban hozzájárulhat ahhoz,  
hogy a tudósok – a poétika nézőpontjából – ne csak a retorikai elektronikus

szemplerezés történetét és a ritmusnak a kortárs kommunikációban betöltött szerepét vegyék észre, hanem a zenei és költészeti stílusok afroamerikai és euroamerikai kultúrák közötti kölcsönös cseréjét is.

*fordította Biró Krisztián*

## Irodalom

- BAKER, Houston, *Rap, Black Studies and the Academy*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- BELL, Bernard W., *The Folk Roots of Contemporary African American Poetry*, Detroit: Broadside, 1974.
- BIN HASSAN, Umar, *On a Mission: Selected Poems and a History of The Last Poets*, New York: Holt, 1996.
- BRENNAN, Tim, "Off the Gangsta Tip: A Rap Appreciation: or, Forgetting about Los Angeles", *Critical Inquiry* 20.4 (1994): 663–693.
- BURNS, Kephra, "Word from the Motherland" = *Rap on Rap*, Ed. Adam SEXTON, New York: Delta, 1995.
- CROSS, Brian, *It's Not About a Salary: Rap, Race and Resistance in Los Angeles*, New York: Verso, 1993.
- CUTLER, Chris, *File Under Popular: Theoretical and Critical Writings on Music*, New York: Autonomedia, 1993.
- POTTER, Russell A., *Spectacular Vernaculars: Hip-hop and the Politics of Postmodernism*, New York: SUNY UP, 1995.
- PREMINGER, Alex, ed. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton UP, 1974.
- ROSE, Tricia, *Black Noise*, Hanover, NH: Wesleyan, 1994.
- SCHULBERG, Budd, *From the Ashes: The Voices of Watts*, New York: New American Library, 1967.
- SEXTON, Adam, *Rap on Rap*, New York: Delta, 1995.
- SHUSTERMAN, Richard, *The Fine Art of Rap*, *New Literary History* 22.3 (1991): 613–632.
- SNEAD, James A., *On Repetition in Black Culture*, *Black American Literature Forum* 15.4 (1991): 146–154.
- TOKAJI, Andras, *The Meeting of Sacred and Profane in New York's Music: Robert Moses, Lincoln Centre and Hip-hop*, *Journal of American Studies* 29 (1995): 97–103.
- WALSER, Robert, *Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy*, *Ethnomusicology* 39.2 (1995): 193–217.

## Diszkográfia

- Afrika Bambaataa and the Soul Sonic Force. Planet Rock. Tommy Boy, 1982.
- Dr. Dre. „Let Me Ride.“ The Chronic. Death Row/Interscope, 1992.
- Digital Underground. „The Humpty Dance.“ Sex Packets. Tommy Boy, 1990.
- Eric B. and Rakim. „Follow the Leader.“ Follow the Leader. Uni, 1988.
- Grandmaster Flash and the Furious Five. The Message. Sugar Hill, 1980.
- Ice Cube. „What Can I Do.“ Lethal Injection. Priority, 1993.
- Last Poets. The Last Poets. Douglas/Metrotone, 1970.
- \_\_\_\_\_. This is Madness. Douglas, 1972.
- Parliament. „P-Funk (Wants to Get Funked Up).“ Chocolate City. Casablanca, 1975.

Public Enemy [Chuck D]. „Don't Believe the Hype.“ It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back. Def Jam, 1988.

\_\_\_\_\_. „Bring the Noise.“ It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back. Def Jam, 1988.

Queen Latifah. „U.N.I.T.Y.“ Black Reign. Tommy Boy, 1993.

Scott-Heron, Gil. „The Revolution Will Not Be Televised.“ The Revolution Will Not Be Televised, 1975.

Snoop Doggy Dogg. „G'z and Hustlas.“ Doggystyle. Death Row/Interscope, 1993.

Sugar Hill Gang. Rapper's Delight. Sugar Hill, 1979.

Watts Prophets. Rappin Black in a White World. ALA, 1971.

### **Understanding Rap as Rhetorical Folk-Poetry**

The popularity of Rap music has elicited a variety of critical responses, but very little focus on the poetry itself. This essay discusses Rap's ties to earlier forms of African-American folk-poetry and analyzes the conventional structures of rhetoric, rhythm and rhyme within which Rap artists operate.

*Keywords:* Rap music, Afro-American folk-poetry, rhythm, rhyme

**Credit line:** This article originally appeared in Mosaic, a journal for the interdisciplinary study of literature, Volume 32, issue 4 (1999): 129–146.

Brent Wood

a Torontói Egyetem vendégtanára

<http://www.utm.utoronto.ca/english-drama/about-us/faculty>