

Ana Banić-Grubišić

*Odeljenje za etnologiju i antropologiju
Filozofski fakultet
Univerzitet u Beogradu
razdragano_suncokretje@hotmail.com*

Romski hip hop kao multikulturalistički saundtrek *R-point: Pedagogija jedne politike*

Apstrakt: Predmet ovog rada jeste fenomen romskog hip hopa u Srbiji, njegov nastanak i popularisanje putem muzičkih radionica za romsku decu koje sprovodi nevladina organizacija R-Point. U radu se analizira jedna, navodno, liberatorna kulturna praksa, i pokazuje da njeno kreiranje "odozgo", putem projekata nevladinih organizacija koje imaju deklarativni cilj da dotičnoj populaciji pomognu, zapravo petrifikuje njihov identitet, svodeći njihovu celokupnu kulturnu produkciju na pojedine, dominantnoj kulturi privlačne elemente tradicionalno prepoznate kao "romske".

Ključne reči: romski hip hop, Srbija, glokalizacija, R-Point, multikulturalizam, politika identiteta, petrifikacija identiteta, instrumentalizacija identiteta

Uvod

U ovom radu biće razmatrane okolnosti nastanka i glavne karakteristike specifičnog kulturnog fenomena "romano Hip hopa"¹ u Srbiji na primeru nevladine organizacije R-Point.² Metod rada kojim se rukovodim jeste razgovor sa učesnicima muzičkih radionica u okviru R-Point-a (romskim hip-hoperima i njihovim koordinatorima)³, potom analiza pisanog materijala na internetu

¹ Postoje određenja neslaganja oko razlikovanja hip-hopa kao šire kulture i rep muzike kao jednog njenog dela. Uobičajena je distinkcija da se kada se misli na kulturu "hip hop" piše velikim slovima, a kada se misli na muziku malim slovima i crti-com.

² Romske hip-hop grupe i izvođači postoje u skoro svim većim gradovima u Srbiji – Subotici, Novom Sadu, Beogradu i Nišu, i načelno se mogu podeliti na one muzičke/plesne grupe "veštački" nastale posredstvom R-Point-a (koje će biti predmet ovog rada) i na one koje se samostalno organizuju i (ne)zavisno delaju i stvaraju.

³ Terensko istraživanje sprovedeno je u Beogradu (za vreme muzičkih radionica u prostorijama organizacije R-Point) i u Subotici za vreme održavanja Romart festivala gde su R-Point grupe nastupale.

(opisi grupa na My Space stranicama), video spotova i tekstova pesama ovog *muzičko-pedagoško-političkog idioma*.

Glavno svojstvo romskog hip-hopa u našoj zemlji jeste da je stvoren "odozgo" – zaslugom nevladine organizacije, da bi se potencijali mladih Roma iskazali i osnažili, a oni lakše integrisali u većinsko društvo. Brojna dosadašnja istraživanja pokazala su da spram Roma postoji veoma visok stepen socijalne, etničke i rasne distance od strane većinskog stanovništva – izloženi su diskriminaciji i negativnoj stereotipizaciji, sa malim šansama da ih šira društvena zajednica integriše i prihvati kao svoj deo (Đurović 2002, Jakšić 2002, Jakšić i Bašić 2005, Kuzmanović 1992, Mitrović 2000). Većina Roma u Srbiji suočava se sa višestrukim problemima (siromaštvo, loši uslovi stanovanja, visoka nezaposlenost radno sposobnog stanovništva, nedovoljna uključenost dece i mladih u obrazovni sistem, slabe komunikacije sa većinskim stanovništvom, loša higijenska i zdravstvena situacija itd). Prema Jakšiću, Romi predstavljaju "visoko depriviranu socijalnu grupu" (Jakšić 2002, 334).

Princip rada R-Point-a oslanja se na slične prakse takvih organizacija u svetu. Naime, zbog pojedinih karakteristika hip-hop muzike – kao što su podsticanje rasnog ponosa i otpora prema represivnim sistemima, danas postoji veliki broj omladinskih centara u kojima se ova muzika koristi u pedagoškom radu sa mladima, pre svega sa pripadnicima etničkih manjina. Upotrebljava se u praksama formalnog i neformalnog obrazovanja i kao medijum koji mlade "drži podalje sa ulice" te služi kao strategija prevencije nasilja (Huq 2004, 188).

Pitanje kulturne produkcije etničkih/rasnih manjina i promene koje se dešavaju sa uplivom manjinske popularne kulture u mejnstrim kulturu većinskog stanovništva postaje, u antropologiji i društveno-humanističkim naukama šire posmatrano, relevantno tek u kontekstu debata o multikulturalizmu i esencijalizaciji kulture. Umetnička produkcija rasijalizovanih i potlačenih etničkih/rasnih manjina (npr. afro-američka muzika, anglo-pakistanska kinematografija ili postkolonijalna literatura) predstavlja deo šireg procesa zahteva za identitetom i njegovog potvrđivanja od strane tih grupa. Prema Martinelu i Lafleuru, popularna kultura neretko ima značajnu ulogu u društvenim i političkim pokretima, do te mere da je ponekad teško reći da li je kultura način političke participacije, ili je politička mobilizacija vid kulturne produkcije (Martinelu and Lafleur 2008, 1209).

U radu ću razmatrati (ne)mogućnosti i (bes)plodnost romskog Hip hopa kao *inkluzivne strategije*. Romske rep grupe i izvođači, kao čeda korporativnog multikulturalizma u svojevrsnom marketingu etničkih identiteta, nastupaju samo na manifestacijama upriličenim u humanitarne svrhe ili u sklopu folklorizovanog slavljenja tolerancije na raznim obeležavanjima dana i nedelja manjinskih grupa, dok im je na muzičkim festivalima mesto rezervisano na NVO i *world music* "stejdževima". Upravo te pojave i predstavljaju osnovna interesovanja antropologije multikulturalizma, posebno pitanja od značaja za javnu recepciju discipline koja ide protiv struje i programski odbacuje političku korektnost:

Da li podržavati esencijalizaciju identiteta multikulturalnim politikama? Ili žrtvovati antropološku kritiku postvarenja kulture putem politike identiteta zarad ispravljanja istorijskih nepravdi? U sociokulturnim ispoljavanjima te dileme, antropologija i multikulturalizam se sada već tri decenije nalaze u odnosu programske ambivalentnosti, koji reprodukuje debate o redukcionizmu, determinizmu i esencijalizmu (Milenković 2008, 48).

Antropologija kritikuje multikulturalizam putem kritike esencijalizacije kulturnih identiteta. Kulturni esencijalizam Ralf Grilo razume kao sistem verovanja zasnovan u koncepciji ljudskih bića kao kulturnih subjekata, vlasnika kulture, lociranih unutar ograničenog sveta, koji ih definiše i razlikuje od drugih (Grillo 2003, 158). Antropološko shvatanje kulture kao "načina života ljudi" postalo je opšte mesto, posebno u društvenom i političkom diskursu u vezi sa (kulturnom) različitošću i njenim prepoznavanjem, reflektujući gledište da određena kultura definiše ljude/narod. Grilo umesto termina esencijalizam, preferira pojam kulturalizma, koji naglašava da je kultura kojoj je rečeno da pripadamo ili kojoj zahtevamo da pripadamo definiše našu esenciju. Izražena je potreba za "kulturnim konzervacionizmom", modelu mišljenja karakterističnim za multikulturalizam, po kome kulturna autentičnost mora biti zaštićena kao nekakva retka vrsta (isto, 159-160). Alternativna koncepcija kulture koju zagovaraju mnogi savremeni društveni naučnici jeste dinamična, anti-esencijalistička koncepcija po kojoj kulture i zajednice predstavljaju konstrukte, formirane u spoljašnjoj i unutrašnjoj dijalektici, koje su u konstantnom menjanju. Sve kulture su u neprestanom procesu kreolizacije, a naglasak je na višestrukim identitetima ili identifikacijama čija su forma i sadržaj u konstantnom pregovaranju (isto, 160).

Romski hip-hop kao muzička forma, prema mojim dosadašnjim saznanjima, zastupljen je još i u Makedoniji (naselje Šutka), Mađarskoj i Češkoj. Razlika u odnosu na situaciju u Srbiji ogleda se u tome da nije institucionalno potpomognut, u njegovo stvaranje i širenje nije uključen nevladin sektor, i predstavlja samosvojni muzički i kulturni izraz koji dolazi "odozdo", sa ulice. Stvara se i svira ili u okviru svoje grupe (Šutka) i njeni je pripadnici isključivo i slušaju (diskoteke, žurke, svadbe), ili pretenduje da bude poznata i priznata na nacionalnom nivou (Mađarska – grupa "Fekete Vonat", Češka – grupa "Gypsy Cz" koja je na ovogodišnjoj Evroviziji bila predstavnik te zemlje⁴). Koliko će izvođači u ovim zemljama uspeti, u smislu umetničkog ostvarenja i medijske popularnosti, zavisi isključivo od njih samih.

Prema pojedinim autorima, nije slučajno što se *samonikli* romski hip-hop razvio baš u Istočnoj Evropi. Naime, na ovim prostorima se od pada komunizma situacija za Rome znatno pogoršala. U predašnjem sistemu imali su kakvu-takvu zaštitu, bila su im zagarantovana određena prava i finansiranje ne-

⁴ <http://www.eurovision.tv/event/artistdetail?song=24678&event=1480>

kih oblika kulturnog života, što nestaje nakon rušenja Berlinskog zida. Privatizacija, smanjenje socijalne pomoći i rastuća nezaposlenost, prvo su i najviše pogodili Rome. Krajem devedesetih godina, zakonski položaj Roma se popravio, promeniivši se od zapuštenosti i nepriznavanja romskog etniciteta do punog priznanja njihovog statusa kao legitimne nacionalne ili etničke grupe (u Republici Srbiji status nacionalne manjine dobijaju 2002. godine usvajanjem Zakona o zaštiti prava i sloboda nacionalnih manjina). Velika i raznolika romska zajednica još uvek prolazi kroz proces etnogeneze i otkriva svoj kulturni i politički potencijal. Ona se menja iz statusa prezrene, nepriznate i marginalne zajednice Cigana u romsko/Sinti manjinu koja traži poštovanja i prava. Interesi Roma su sada zvanično priznati u najvažnijim evropskim i regionalnim organizacijama putem aktivnih programa za savetovanje i pomoć kao što su Evropska unija, Savet Evrope i Organizacija za bezbednost i saradnju u Evropi (Mirga i Georgi 2004, 11). S tim u vezi, romski hip-hop verovatno jednim delom jeste i izdanak "Dekade inkluzije Roma 2005-2015"⁵ kojom je Srbija predsedavala proteklih godinu dana. Ciljevi Dekade su smanjivanje neprihvatljivih razlika između položaja Roma i ostalog dela društva, suzbijanje diskriminacije kroz izradu i sprovođenje nacionalnih akcionih planova u oblastima obrazovanja, stanovanja, zdravstva i zapošljavanja. Osnovni princip ovog makro-projekta jeste pružanje podrške učešću i uključivanju nacionalnih romskih zajednica u ostvarivanju ciljeva Dekade ("*Nothing about us without us*").⁶

Aniko Imre, američka teoretičarka medija, u nekoliko studija (Imre 2005, Imre 2006, Imre 2008) bavila se fenomenom romskog repa u Mađarskoj. Prema ovoj autorki "romski glas se sada čuje – posredstvom hip-hop muzike i zahteva svoja prava", a romski reperi transformišu svoje etnicite reappropriacijom tradicionalne predstave o romskom muzičaru – oni su simboli istočnoevropskog geta, mladalačke opuštenosti (coolness) i globalne fleksibilnosti (Imre 2008, 336). Imre romski rep posmatra u kontekstu "romskog problema/pitanja" u postkomunističkoj Evropi i kapitalizma u globalnim medijima. Transnacionalna mas-medijaska kultura, u kojoj se danas odvijaju sve političke borbe, pruža mladim Romima mogućnost da u svoju korist preokrenu homogenu i demonizovanu

⁵ Ovu međunarodnu inicijativu pokrenule su Srbija i Crna Gora, Mađarska, Rumunija, Makedonija, Češka, Slovačka, Hrvatska i Bugarska, dogovorom visokih predstavnika ovih država na konferenciji "Romi u proširenoj Evropi izazovi za budućnost" koja je održana u Budimpešti 2003. godine uz podršku Svetske Banke i Instituta za otvoreno društvo. Dekadi su se za vreme predsedavanja Srbije priključile i Albanija, Bosna i Hercegovina, Španija, kao i međunarodne organizacije Program ljudskih naselja UN (UN-Habitat), i Visoki komesarijat za izbeglice (UNHCR). Više informacija o Dekadi inkluzije Roma, uključujući i tekstove svih Nacionalnih akcionih planova, mogu se naći na zvaničnoj internet stranici Dekade: <http://www.romadecade.org>

⁶ http://www.ljudskaprava.gov.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=114&Itemid=49&lang=cir

predstave o njima kao lenjim, nezainteresovanim "Ciganima" koji su nesposobni da budu uzorni građani jednog društva. Globalna popularna kultura proždrljivo inkorporira etničke razlike u pospešivanju prodaje i potrošnje non-stop zabave. Imre naglašava kako ovaj proces ima dve strane – može se percepirati kao oslobađajući i demokratski, koji osnažuje manjinske grupe čiji bi glasovi i predstave u protivnom bili ili isključeni ili stereotipizirani. Ali, u isto vreme, to implicira i aproprijaciju takvih glasova i predstava od strane korporativnog multikulturalizma⁷ i njegove kulture simulacije, koje nanovo trivijalizuju rasnu razliku na komercijalnoj bazi (Imre 2006, 600).

Kod romske elite i intelektualaca, odnosno kod tzv. *romskog pokreta* na delu je svojevršno uobličavanje romske muzike kao fiktivnog jedinstva romskog etnosa, a u njenom se popularizovanju (koje prevashodno ide *world music* kanalima promocije) vidi *moćni ujedinjujući front afirmacije novog romskog identiteta*. Tako, Dejvid Malvini smatra da se "o romskoj muzici više ne može misliti bez osvrta na pokret romskih prava". Sadašnje "zamišljanje zajednice" u Roma zasniiva se na "romskosti" ("Gypsiness") u muzici kao markeru identiteta. Simbolička moć "romskosti" je njena sposobnost da dosegne i *preko* različitih žanrova, od devetnaestovekovne umetničke muzike, folklornih stilova do *današnjih popularnih globalnih fuzionističkih žanrova* (Malvinni 2004, ix).

Pitanja koja mene u ovom radu interesuju jesu u kojoj meri "Romi kao naši Crnci" u svom čitanju hip-hopa preuzimaju osnovne obrasce ovog afro-američkog kulturnog idioma? Da li je tu po sredi neki vid simboličke identifikacije na liniji "obojeni" sa "obojenima", vrsta nekakvog zamišljenog slaganja sa borbama, a i stremljenjima ka "postignutoj" emancipaciji afro-američke braće? Kako uključivanje romske mladeži u prakse hip-hopa može da utiče na konstruisanje njihovog grupnog identiteta u okruženju u kojem su uglavnom izloženi diskriminaciji i stereotipizaciji? Može li romski Hip hop kao potkulturna inkluzivna strategija zaista doprineti željenoj integraciji ili ostaje samo majušna potkultura u okviru šire srpske Hip hop kulture? Da li su Romi od objekta popularne kulture postali njeni autori?

Politički značaj rep muzike i Hip hop kulture

Hip hop kultura se sastoji od različitih formi izraza/praksi, kao što su rep muzika, di džejing⁸, "brejkdens"⁹, crtanje grafita¹⁰, i uopšte od jednog speci-

⁷ Semprini *korporativni multikulturalizam* tumači kao pragmatični postpolitički model upravljanja različitostima, koji se temelji na monokulturnom jedinstvu koji prema svojim potrebama rukovodi multikulturnim promenama (Semprini 2004, 100-104).

⁸ Didžejing je veština usko povezana sa nastankom repa i Hip hop kulture uopšte; skraćeniica od disc jockey odnosi se na osobu koja vodi muzičke emisije na radiju, bi-

fičnog životnog stila koji sažima modu, sleng i određeni "pogled na svet". Opšta je pretpostavka da je nastala sredinom sedamdesetih godina prošlog veka u crnačkim četvrtima Njujorka među mladim Afro-Amerikancima i Hispano-Amerikancima, kao reakcija na getoizaciju i marginalizaciju kojima su kao manjinsko stanovništvo bili izloženi. Većina autora tumači hip-hop kao izdanak i direktni potomak "Pokreta za građanska prava" (Civil Rights Movement), "Pokreta Crne Moći" (Black Power Movement) i "Pokreta Crne umetnosti" (Black Arts Movement). Tekstovi ranih pesama ovog muzičkog žanra bili su snažno oblikovani idejama crnačkog nacionalizma i afrocentrizma. Oslonjeni na crnačku politiku identiteta pozivali su na buđenje rasne i manjinske samosvesti, crnačkog ponosa i samodovoljnosti. Kulturna snaga repa u politizovanoj interpretaciji pionirskih autora žanra izranjala je iz ideje o pretpostavljenom zajedničkom crnačkom afričkom iskustvu, rep je u njihovoj izvedbi bivao isključivo crnački i za Crnce, čije je izvorište geto kao "autentični crni prostor". U oslanjanju na politiku identiteta, manjinske i marginalne grupe teže da dovedu u pitanje kulturnu homogenost i potvrde svoju različitost kao jednako vrednu, međutim pri tome one uglavnom ne uspeavaju da izbegnu poziv na autentičnost i prevladaju koncept različitosti kao polarizovani binarizam. Tako se zamenjuje jedna glavna naracija drugom, stvarajući politiku separatizma i potiskujući različitost unutar njihovih "oslobodilačkih naracija" – termin Crnac shvata se kao po sebi dovoljan za progresivni karakter svake politike koja se na njega poziva (Hall 2004, 261).

U sprezi sa rep muzikom i Hip hop kulturom nastali su brojni pokreti/organizacije koji predstavljaju način formalne politizacije muzike, tako što se ove organizacije povezuju sa lokalnom Hip hop omladinom, i pokušavaju da im skrenu pažnju na važne socijalne probleme koji utiču na njihovu zajednicu i njihove živote. Iz tog razloga, pojedini teoretičari i crni intelektualci zagovaraju stav da rep ima moć da prevaziđe okvire puke muzike ili zabave, da postane agens "društvene promene"(McDonell 1992), kulturno sredstvo za sledeću fazu Pokreta za građanska i ljudska prava. Hip hop kulturi pripisivana je zasluga što su Crnci najzad "našli" svoje mesto u popularnoj kulturi, i isticana je važnost njenog uticaja u formiranju identiteta mladih Afro-Amerikanaca (Kitwana 2004).

Patriša Rouz, definiše rep muziku "kao crnačku kulturnu ekspresiju koja prioritet daje crnim glasovima sa margina urbane Amerike" (Rose 1994, 2). Rep je vid ritmičnog pričanja, odnosno repovanja uz elektronski proizvedenu

ra, reprodukuje i miksuje ploče za ples u bilo kojoj situaciji; reprodukuje, skrećuje, remiksuje i sempluje ploče kao deo stvaranja nove "lajv" ili snimljene pesme.

⁹ Brejkdens je specifična vrsta plesa koji izvode jedan do šest plesača i karakterišu ga jedinstveni pokreti na podu – poput vrtenja na glavi, ruci ili leđima.

¹⁰ Umetnost grafita uključuje pisanje imena, simbola i slika na javnim fasadama.

muziku, pri čemu R označava rimu i ritam, a P poeziju – a u nekim slučajevima i politiku. Čak Di, iz sada već legendarne, i politički i muzički veoma uticajne grupe *Public Enemy*, opisuje rep kao "CNN afro-američke zajednice", kao izvor vesti o onome šta se u toj zajednici dešava, šta ljudi misle i osećaju i šta je na pomolu. Rep tako postaje jedan od načina putem koga ljudi širom sveta mogu da se informišu o crnačkom životu u urbanoj Americi. Douglas Kelner takođe smatra da je rep najbolje posmatrati kao *kulturni forum urbanih Crnaca* pomoću kojeg oni artikulišu svoja iskustva, probleme i politiku (Kelner 2004, 297). Naime, kako zapaža Kelner "Afro-Amerikanci su oduvek koristili muziku i muzički izraz kao dominantni oblik otpora ugnjetavanju" (isto, 294). Poput ranijih muzičkih formi izniklih iz afro-američke tradicije – gospela, bluza, džeza, i ritam i bluza, rep muzika nastavlja da artikuliše iskustva potlačenosti i borbe u crnačkom okruženju. Opisujući svakodnevni život u gradskim zonama, rep nosi poruku nezadovoljstva i besa otudene omladine, a kroz procese semplovanja uspostavlja stalnu vezu sa istorijom i tradicijom. Postupkom semplovanja, piše Rouz, "originalna verzija poprima nov život i novo značenje u novom kontekstu, a ujedno i označava važnost kolektivnih identiteta i istorije grupe" (Rose 1994, 95). Reperi postaju neka vrsta urbanih griota¹¹, koji kroz svoje rime daju komentare o društvu, i uče mlade "životnim lekcijama" kroz njima blisku formu (Stapleton 1998, 220).

Hip hop kao globalni i transkulturni pop fenomen

Hip hop postaje globalni fenomen u devedesetim godinama XX veka, kada se iz američke kulture posredstvom masovnih medija širi u druge "kulture zvuka". Rep muzika je u tom periodu prošla kroz intenzivni proces transformacije, komodifikacije i globalizacije muzičke industrije.

Sve do pojave ključne zbirke eseja "Global Noise" (Mitchell et al. 2001) koja prati razvoj Hip hop kulture izvan američkih okvira (Francuska, Britanija, Nemačka, Bugarska, Danska, Španija, Japan, Koreja, Novi Zeland i Kanada), vladalo je gledište da većina nezapadnih Hip hop scena uglavnom u potpunosti preuzima formalne elemente Hip hopa i repa (iako mogu nastati i nove forme muzičkog "crossovera", u kojima se spajaju elementi rep muzike sa već postojećim muzičkim formama i žanrovima lokalne scene). Način na koji se Hip hop kontekstualizuje u okviru jedne kulture određen je složenom mrežom značenja koja se formira u susretu poetike rep muzike sa lokalnom istorijom, ideologijama i društvenim sistemom vrednosti. Ove procese autori najčešće tumače poj-

¹¹ Zapadno afrički pesnici i pevači, "čuvari" usmene istorije koji uživaju veliko poštovanje u svojim zajednicama

movima *transkulturaciona* ili *glokalizacija*. Pojam *muzička transkulturaciona*¹², po Margaret Kartomi, označava "potpune cikluse pozitivnih muzičkih procesa koji se javljaju pri kulturnom dodiru" (Kartomi u Bosanac 2004, 106). U pitanju je dvosmerni proces, tokom kojeg na muzičare utiču i njihove lokalne kulturne tradicije i transnacionalni standardi muzičke industrije. Rezultat je lokalna muzika sa transnacionalnim primesama ili transnacionalna muzika sa lokalnim primesama. Procesom transkulturaciona muzika iz međunarodne muzičke industrije može da se integriše sa gotovo svim muzičkim kulturama i potkulturama sveta zbog širenja muzike masovnim medijima (isto, 107).

Robertsonov termin *glokalizacija*, koja se najjednostavnije može označiti kao "interpretacija globalnog lokalnim", upotrebljavaju autori okupljeni oko pomenute zbirke "Global Noise". Oni smatraju da su internacionalne Hip hop scene najpre prihvatile američki model da bi ga potom prilagodile svaka svojoj kulturi. Finalni rezultat su autentične scene koje imaju potpuno osobena lingvistička, muzička i stilska svojstva. Hip hop predstavlja "najlokalniju" savremenu formu izražavanja, a kritička, opoziciona retorika, kao i otpor institucionalnim formama represije predstavljaju najvažnije karakteristike globalnog repa (Mitchell 2001, 3).

Danas je "simbolički potencijal" rep narativa, kao mehanizama refleksije iskustva marginalnosti i pokušaja da se ona "preokrene" u korist "potlačenih", prisvojila omladina različitih etničkih manjina širom sveta (Turci u Nemačkoj, Maori na Novom Zelandu, Filipinci u Australiji, i pripadnici naroda Zapadne i Severne Afrike u predgrađima Francuskih gradova...) Izražavajući njihove brige, otpor i neslaganje, usko povezan sa "kulturnom geografijom", rep na lokalnim jezicima većinom nastavlja da slavi poetiku mesta, "rase" i etniciteta. Kako sugerise Osumare terminom "*Hip hop connective marginalities*" – "crnilo" postaje globalni označitelj za mnoge i raznolike forme marginalizacije (Osumare 2002, 171-181). Rep se u kontekstu ovih mladih, koji pripadaju manjinskim populacijama, obično proslavlja i valorizuje kao kreativna i hibridizovana muzika koja osnažuje njihove stvaralačke potencijale i pruža im nove prostore za identifikaciju. Viđen je, dakle, kao emancipatorska praksa, moćna politička ekspresija potlačenih i obespravljenih sa margina društva. Na sličan način su tumačene i ostale nove muzike imigrantskih mladeži: npr. bangra muzika koju sluša pakistanska omladina u Britaniji, ili rai muzika među mladima poreklom iz Alžira u Francuskoj.

¹² Pojam transkulturaciona je uveo kubanski antropolog Fernando Ortiz 1940. da bi objasnio složene interakcije muzičkih formi na Kubi. Smatrao je da postojeći termini poput akulturacije, kulturne razmene i difuzije nisu adekvatni za tu određenu situaciju jer ne označavaju ništa više od samog prihvatanja druge kulture. Ortiz transkulturacionu shvata kao uzajamni proces kojim se dve kulture u dodiru menjaju i prilagođavaju i čiji je rezultat nastajanje nove kulturne stvarnosti.

U ovim valorizovanim diskursima manjinske popularne kulture u znatnoj meri se naglašava stil imigrantske omladine, a popularna muzika je najčešće uzeta kao ključni marker stila i etniciteta. Ove stvaralačke forme se predstavljaju kao autentična ekspresija druge i treće generacije imigrantske omladine. Nadalje, viđene su kao posledica relativno spontanog procesa koji se razvio u sučeljavanju i interakciji imigrantske mladeži sa globalizujućim predstavama i muzičkim formama (Calgar 1998, 244). Ali, kako pokazuje primer razvoja turko-nemačkog repa, koji zbog načina nastanka ima sličnosti sa romskim Hip hopom u Srbiji, to nije uvek slučaj. Naime, turko-nemački rep se nije razvio kao nova kulturna ekspresija izolovana od uticaja nemačkih državnih institucija, već suprotno. Omladinski centri i socijalni radnici, kao i lokalna samouprava u Berlinu, imali su ključnu ulogu u stvaranju i popularizovanju Hip hopa među turskim imigrantima. Početkom devedesetih, u omladinskim centrima koji su se nalazili u krajevima gde su živele imigrantske populacije, hip-hop muzika je zajedno sa ostalim umetničkim radionicama (grafiti i brejkdens) promovisana kao alternativna forma komunikacije. Kaglar zaključuje:

Ono što se proslavlja kao spontani razvoj kritičkog i pobunjeničkog glasa marginalizovane manjine sa ulice, u stvari je od svog samog početka inkorporirano u 'centar' kroz omladinske klubove i socijalne radnike, čija je uloga bila da ovoj omladini pruže okvir kroz koji će izraziti svoju kulturnu različitost (Calgar 1998, 249-250).

Stvaranje i izvođenje muzike u omladinskim centrima povezuje se i sa terminom "community music"¹³ čiji se potencijal zasniva na inkluzivnom pristupu, razvijanjem tehničkih i socijalnih veština učesnika. Rezultati nekih istraživanja (Blanford and Duarte 2004) koja su se bavila pitanjima uticaja ovih centara/zajednica na živote sadašnjih i prošlih učesnika pokazuju da su participacijom u takvim centrima muzičke i socijalne veštine značajno razvijene, i da doprinose uspostavljanju i produbljivanju društvenih veza. Muzika je ovde shvaćena kao timska aktivnost koja "inspiriše i prosvetljuje", odnosno cilj stvaranja muzike u ovakvim centrima nije da napravi profesionalne muzičare od svakodnevnih izvođača, već da ih obrazuje, da se pobrine za njihova interesovanja, kao i da kroz sudelovanje u programima utiče na izgradnju samopouzdanja, smanji stres i učini da se učesnici radionica osećaju ponosnim.

¹³ Termin "community music" odnosi se na bilo koju aktivnost stvaranja muzike koju iniciraju članovi zajednice. Zajednica, kako je ovde korišćena, označava pojedince koji žive unutar određenog lokaliteta, i koju čine ljudi različitih socio-ekonomskih klasa, kultura i religija. Ovakve muzičke zajednice često su fokusirane na uključivanje stanovništva sa posebnim potrebama (oni koji su onesposobljeni mentalno ili fizički), kao i onog dela populacije koji se nalazi u nepovoljnom društvenom, ekonomskom ili kulturnom položaju. Ideja i ideali "community music-a" mogu se sažeti u frazi "stvaranje muzike sa socijalnim ciljevima" (Rimmer 2009, 71).

Prema Marku Rimeru, iako participacija mladih u malim, lokalno zasnovanim umetničkim aktivnostima, može da ima važnu ulogu u ponovnom povezivanju mladih izloženih riziku sa mejstrim obrazovnim institucijama i da im pruži načine kroz koje oni mogu da se bore protiv društvene ekskluzije, ne treba prenebregnuti ni instrumentalnu upotrebu umetnosti koja je ovde na delu i nesklad koji ponekad postoji između političkih imperativa i različitih upotreba i ambicija kreativne mladalačke kulturne participacije. Takođe, često se dešava da se iz ovih projektata zbog načina na koji su koncipirani (npr. kada se poklanja prevelika pažnja muzičkom talentu i njegovom razvijanju – što vodi ponovnom isključivanju a ne uključivanju) povuku mladi kojima su ovi projekti i namenjeni, a u radionicama ostanu samo oni najtalentovaniji, najambiciozniji i oni takmičarskog duha (Rimmer 2009, 71).

Romski Hip hop kao projekat

R-Point¹⁴ je britanska neprofitna organizacija osnovana 2006. godine. Cilj ove organizacije jeste "da promeni percepciju romske omladine kroz muziku, ples, glumu i fotografiju". Formirano je 12 radionica u Beogradu, Novom Sadu, Nišu i Zemunu, i u projektu učestvuje 160 romske dece i tinejdžera. Na zvaničnoj internet stranici organizacije piše da:

"uključivanjem elemenata romske, antičke kulture, istorije i svakodnevnog životnog iskustva u njihovu Hip hop muziku i igru stvara se nov zvuk pun energije... Ovi mladi ljudi sasvim prirodno stvaraju svoje bendove i sami pišu svoje tekstove i komponuju...Vođe radionica pomažu im da se izraze i razviju svoj talenat i kreativnost. U cilju jačanja njihovog samopouzdanja i sigurnosti, ove radionice su za romsku decu veoma važne, jer ih uče neophodnoj disciplini koja je od presudnog značaja za njihov timski rad koji će omogućiti uspeh njihovih projekata."¹⁵

Pored toga što se, kako smo videli, ova muzika i ove grupe stvaraju "sa ciljem", koji je u svojoj osnovi veoma plemenit, jer je mladim Romima u Srbiji

¹⁴ <http://www.rpoint.org.uk/> i http://www.rpoint.org.uk/aboutus_plain_eng.php

¹⁵ O sebi na zvaničnoj internet stranici još kažu da je njihovo osoblje volontersko, tj. da nemaju stalno zaposleno osoblje i da su mala organizacija koja namerava to i da ostane. Ovi poslednji podaci ne slažu se sasvim sa onim što sam u toku istraživanja saznala. U beogradskom ogranku R-Pointa rade sa decom dva muzičara (dipl. profesor solfeđa i profesionalni di džej), dipl. sociološkinja (koja se u diplomskom radu bavila istraživanjem romskih naselja) i jedan bivši student etnologije i antropologije. U novosadskom ogranku rade dva brata (Romi) od kojih je jedan dipl. sociolog i predsednik jedne istaknute romske NVO, a drugi frizer. Svi su srednjih godina (od 30 pa nadalje), i ovaj posao im je, izgleda, glavni izvor prihoda..

zaista potrebna pomoć pri promeni uslova života (najpre u materijalnom smislu), nejasno je na koje se "elemente romske antičke kulture" misli kada se govori o njihovom uključivanju u muziku i ples. Šta je romska kultura, romski nacionalni identitet, i šta bi to "romsko" (Rromanipe¹⁶) trebalo da znači, pitanje je na koje odgovor možemo tražiti u zavisnosti od toga da li smo zagovornici primordijalističkog/esencijalističkog ili pak konstruktivističkog pristupa nacionalnom identitetu. Najuvreženije gledište je ovo prvo – Romi su globalna dijaspora indijskog porekla, povezuju ih zajednički koreni, tradicija, iskustvo diskriminacije i "stradalačko sećanje", Romi su jednom rečju Romi, kojoj god veroispovesti ili "podgrupi" pripadali (od Aškalija, Egipcana, preko Sinta u Nemačkoj – navodim samo one koji su u proteklim decenijama izjasnili da nikada i nisu bili Romi, što im drugi Romi nikako ne daju za pravo). S druge strane su autori koji, sledeći gledište Fredrika Barta, smatraju da se identitet Roma stvara u uspostavljanju granice između *nas* i *drugih*, u odnosu sa ne-Romima tj. Gadžama.

Ni u određivanju romske muzike ne postoji jasna definicija šta bi romska muzika bila i koji su joj glavni elementi, kao što ne postoji uostalom ni "čist kulturni, izolovani, zvuk". Prema Malviniju, pitanje – šta je romska muzika – u suštini je pitanje vlasništva, Romi kao autonomni stvaraoci vs. Romi kao "pozamljivači" iz drugih muzika. Pojednostavljeno viđenje bi dakle bilo: romska muzika je ono što Romi sviraju među sobom, na svom jeziku i za svoju dušu; ne postoji romska muzika, već samo ona koja nastaje u dodiru sa većinskom kulturom.¹⁷ Šta bi romsko u romskoj muzici bilo, prema Malviniju, može se razvrstati u nekoliko kategorija odn. shvatanja romske muzike: shvatanje da je "romska muzika autentična muzička ekspresija spiritualne orijentacije pravih, 'istinskih Roma' i da je obeležena zajedničkim iskustvom nomadskog života"; "romska muzika je ekspresivni muzički stil, jezik koji neko može da govori bez obzira da li je Rom/kinja ili ne"; "romska muzika je kognitivna konstrukcija zapadnog uma – mi čujemo neku muziku kao romsku zato što zaista želimo da postoji takvo nešto"; "romska muzika je pametna marketinška doskočica koju su prigrlili muzički producenti i izvođači"; "romska muzika je

¹⁶ Pitanje romskog identiteta dobilo je nov zamah i legitimitet uspostavljanjem jednog relativno novog termina – "Romanipe(n)" koji je usaglašen/stvoren krajem 2003. godine na zasedanju romskih intelektualaca, stručnjaka koji se bave kulturom Roma i predstavnika različitih (pod)grupa Roma u Savetu Evrope. Određen je kao "način života svih Roma na planeti Zemlji", kao "Biblija romskog naroda jer reguliše život, ponašanje i odnose unutar i van romske zajednice" itd (v. Davis 2005). Romanipe kao svesvetska i apsolutna sastojnica, koja se ima, čuva i ne zaboravlja, postavlja romski kulturni identitet u zacementirane, statične okvire, ne uzimajući u obzir pojedinca.

¹⁷ Kako je muzika Romima (u zemljama u kojima su živeli ili žive) bila strategija preživljavanja tj. zanat, svirali su ono što je publika htela da čuje; tako imamo mađarsko-romsku, tursko-romsku, muziku ruskih Cigana, flamenko...

značajan deo obnavljanja sentimenta zajedništva romskog naroda širom sveta, kulturna ekspresija političkih i nacionalističkih poriva u cilju stvaranja grupnog identiteta, koja funkcioniše na način sličan konstruktivnoj češke ili ruske muzike u XIX veku"; "romska muzika je emocija, koju virtuosno muziciranje i improvizacija izazivaju kod publike (I+V=E)" (Malvinni 2004, 209).

Muzika ima svoje nezaobilazno mesto u svakom razmišljanju o kulturi, poručuje nam etnomuzikolog Loran Ober, "ona nikada nije bezazlena, ona je sredstvo opštenja koje ljude okuplja i snažno povezuje... jer... muzički identitet je društveni i kulturni čin, svaka je muzika nosilac određenog sistema vrednosti, ujedno etičkog i estetičkog" (Ober 2007, 12). Opređenjenje za baroknu, rep, ili tehno muziku nije lišeno značenja, u izvesnoj meri ono podrazumeva prihvatanje onog viđenja sveta koje ti muzički pravci održavaju (isto, 13). Muzika je bitan deo svakodnevnog života većine mladih. Prema nekim studijama broj sati koji tinejdžeri provedu slušajući muziku jednak je broju sati koji provedu s godinama u školi (Leung and Kier 2008, 445).

Kako mladi Romi, uključeni u projekte ove nevladine organizacije, opisuju svoju muziku i šta o sebi kažu može se pročitati na internet stranici R-Pointa, kao i na njihovim majspejs profilima. Grupe koje su predstavljene na sajtu su "Crazy Steps Crew"¹⁸, "Flying Crew"¹⁹, "Bigz Boys", "BBC"²⁰ i "Cement"²¹. Čitajući opise svake muzičke grupe ponaosob, ono što se prvo da primetiti jeste da "liče k'o jaje jajetu", tj. pisane su s neznatnim varijacijama. O sebi kažu:

"Možda izgledamo mlado, jer se uzrast članova naših grupa kreće od 13 do 16 godina, ali mi smo veomaiskusni muzičari. Mi smo Romi i uspeli smo da spojimo tradicionalni romski zvuk koji je prepoznatljiv po snažnom arapskom muzičkom uticaju i tradicionalni zvuk srpskih truba. Odrasli smo u Nemačkoj, tako da ćete primetiti snažan uticaj MTV muzike na naše pesme. Ipak, mi nismo zaboravili odakle potičemo i pronašli smo način da se izborimo sa predrasudama. Izabrali smo Hip hop jer je to univerzalan jezik svih mladih ljudi. Pomaže nam da izrazimo sva naša osećanja, nevolje sa kojima smo se suočili u našem životu i sve predrasude koje smo morali da prevaziđemo. Srećni smo što smo imali i još uvek imamo priliku da pevamo naše pesme, i na taj način ukažemo na problem romske populacije."

Iz razgovora²² s decom uključenom u ove grupe i radionice, stekla sam utisak da su ove opise (kao i tekstove pesama koje ću kasnije razmatrati) pisali

¹⁸ <http://www.myspace.com/crazysteps1>

¹⁹ <http://www.myspace.com/flyingcrew>

²⁰ <http://www.myspace.com/breakbangerscrew>

²¹ <http://www.myspace.com/cementns>

²² Razgovori su vođeni u prostorijama organizacije (koja se nalazi u bivšoj zgradi BIGZA u Beogradu) za vreme pauza između radionica u periodu otkobar-december 2008., i u junu mesecu 2009. godine za vreme održavanja Romart festivala u Subotici.

njihovi koordinatori a ne oni sami. Dugo vremena sam razmišljala da li i kako da prenesem njihova kazivanja u tekst. Naime, svi oni slabo govore srpski jezik, imaju malo ili nimalo formalnog obrazovanja, veoma su nesigurni u komunikaciji, i nekako plašljivi²³. Oni, pak, malo otvoreniji obično su tražili neke protiv usluge u zamenu za njihove odgovore na moja pitanja kada i zašto su počeli da se bave hip-hopom, šta im to znači, da li se slažu sa, u medijima i akademskom diskursu, uspostavljenom paralelom Romi – naši Crnci, da li im se život promenio od kada su u grupi, i šta žele da budu kad porastu... Odgovori su im bili šturi, u rasponu "da-ne-možda", i reči sam maltene morala da im "izvlačim klještim iz usta". Nisu hteli da pričaju izdvojeno, verovatno zato što su se osećali sigurniji u grupi, sa svojim drugarima, i imali su određeni zazor od diktafona. Tako, pošto je bilo bolje da budem tu i ćutim (od toga da uopšte ne budem) preostalo mi je da gledam i pamtim. Ono što sam ovim putem saznala jeste da se njihova svakodnevnica promenila samo u smislu "ekipnog prestiža", što su unutar svoje grupe postali "face" ako dobro odrepuju pesmu, ili ako izvedu neki komplikovan korak u brejkdensu. Život izvan radionica i koncerata koji se upriličavaju u "slavu tolerancije i različitosti", u kojima su oni jedva nešto više od "maskota multikulturalizma" pod plaštom "beton ideologije", ostao je i dalje isti za njih, težak u svakom smislu. Smatrali su da se hip hoper prepoznaje po načinu oblačenja (široke spuštene pantalone, kačket – *"metalci imaju svoju nošnju mi imamo svoju"*), navodili su vrlo rane godine kada su počeli da igraju brejkdens (šest godina, deset godina), a korake su, kažu, učili sami, gledajući na televiziji Majkl Džeksona kako igra. Na televiziji su još voleli da gledaju emisije "Grand produkcije", izlazak im se sastojao u šetnji krajem (*"šetamo se ulicom i onda neko napravi neki korak i onda se svi smeju"*), i postojala je tenzija između onih koji su došli sa Kosova (Aškalije – *"vidi ga Šiptar, priča isti jezik a pobego od njih, vrati se tamo odakle si doš'o, ne pričaš romski"*) i onih koji su došli iz zemalja Evropske unije. Sličnost sa Afro-amerikancima videli su "u boji kože", i "crnilo" je kao sveopšti označitelj bilo prisutno i u tekstovima njihovih pesama. Neki su počeli da rade vrlo mladi (u dobu 12 godina, 14 godina, na kvantaškoj pijaci, buvljaku...). Rado su prisvajali pozitivni stereotip o Romima po kome su oni listom izvrsni muzičari. Većinom su iz muslimanskih zajednica.

U opisima grupa na sajtu organizacije piše i da su veoma ponosni što već tri godine za redom nastupaju na muzičkom festivalu Egzit. Prvi put su na Egzitu nastupili 2007. godine na "MTV moment" bini. MTV Evropska fondacija u partnerstvu sa Egzit festivalom pokušava da podigne svesnost o ključnim društvenim problemima i ljudskim pravima, kombinujući ove važne društvene te-

²³ Prvi put sam ih videla opuštene, razgovorljive i čula da se šale kada sam sa njima i njihovim romskim koordinatorima otišla na piće posle koncerta u Subotici, što ukazuje da se u kompletno romskom okruženju ponašaju drugačije.

me sa zabavom bliskom mladim ljudima. Program pod nazivom MTV Movement predstavlja "inicijativu za pomoć tolerancije i različitosti, za podršku mobilnosti mladih u Evropi i njihovu edukaciju, inicijativu za pokret ka naprednoj, otvorenoj i raznovrsnoj budućnosti".²⁴ Sledeće godine romske hip-hop grupe su nastupale na "Agora stejdžu" – bini "posvećenoj onima koji se trude da svet u kome živimo učine boljim mestom". Program na Agora bini koja se nalazila tik uz "Sajam nevladinih organizacija" započinjao je tribinama i debatama čija je centralna tema 2008. godine bila "Srbija na putu ka Evropskoj uniji".²⁵ A da bi Srbija zakoračila tim putem prvo mora da reši problem manjina, prevažno Roma. Ove godine su romske grupe nastupile na "World music stejdžu", i na internet prezentaciji festivala najavljene su sledećim rečima:

"romska deca koja su **deo programa pod nazivom R-Point** će vam kroz svoj **performans predstaviti svoje poreklo**. Ono što ova organizacija radi jeste izdvajanje romske dece iz nepovoljnih životnih uslova, i njihovo angažovanje u raznim radionicama u okviru kojih se stvara **muzički izraz njihove kulture**. Ovo će biti sjajna prilika za njih da pokažu šta su naučili, i za nas da naučimo nešto o **njihovoj nadasve muzikalnoj kulturi**."²⁶

Šta saznajemo iz date festivalske najave? To su bezimena deca, izvođači i grupe, imenovana samo kao Romi koji su pre svega *deo programa* (jedne organizacije, jedne bine) a ne kreativne individue; njihova glavna karakteristika i ono što treba da se predstavi publici i poruči jeste njihovo poreklo – njihov kulturni identitet slio se samo u onaj etnički; i stoga njihova muzika ne može biti ništa drugo niti imati drugačiju svrhu do modernizovanja pretpostavljene zajedničke tradicije, kulture i porekla.

Stavovi romskog koordinatora novosadske kancelarije R-Pointa oslikavaju tenzije stvorene u i oko ovog podžanra, kao i šta jedan Rom misli o pomaganju romskoj zajednici od strane ne-Roma.

"Romski rep je postojao i pre nego što su ga neke NVO prepoznale i podržale; zapravo većina romske hip-hop scene je u senci, a samo jedan mali deo ima priliku da bude viđen od strane onih koji nisu Romi. Pa ipak taj romski hip-hop koji je u senci nije u toj meri samorganizovan da bi postojali sada neki koncerti i scena u pravom smislu reči. **Romski Hip hop danas je naivan i nije politički angažovan, što ne znači da se u tom pravcu neće razvijati. Rep mora da služi osnaživanju svesti, ali ne nacionalne, ne rasne, nego potkulturne.** Ovo je moj stav iako se ne slažu svi sa mnom. Taj pro-

²⁴http://www.exitfest.org/index.php?option=com_content&task=view&id=1789&Itemid=703

²⁵http://www.exitfest.org/index.php?option=com_content&task=view&id=2402&Itemid=964

²⁶http://www.exitfest.org/index.php?option=com_content&task=view&id=2842&Itemid=307

blem imaš i u repu kod Crnaca. Postoje rasističke grupe bendova i one koji neguju potkulturalni stav i socijalni angažman kao: Niggers With Attitude, KRS, Public Enemy... na toj struji i mi stojimo (misli se na novosadski deo organizacije) i **to je duh u kojem negujemo decu**. Kada je u pitanju R-point mislim da i njih treba da spomeneš u radu. R-point je grupa ljudi iz Engleske koji nas neprestano pritiskaju da stvaramo muziku koja se danas zove tradicionalno moderna ili 'melting pot'. To je muzika koju mogu da slušaju i babe od 70 godina i klinci od 10. Nije to ono sto mi želimo da radimo. R-point je pokušaj da se romski Hip hop komercijalizuje za ljude koji slušaju 'world music', na toj sceni nas i guraju dok izostavljaju integraciju romskog Hip hopa u srpski mainstream Hip hop scenu. Šteta. Još gore, komercijalizuju našu muziku, a ne dozvoljavaju da se klincima to kapitalizuje u smislu da zarade nešto od toga."²⁷

Da li je muzika naivna, a samim tim i manje vredna ako nije politička? Da li svaka muzika mora da nosi društveno naoštrenu poruku da bi bila pogodna manjinama? Šta te, politikom uvijene poruke, treba da znače deci koja bi možda želela da pevaju o tome kako igraju basket, ili kako su se zaljubili... Da li oni u tim godinama uopšte mogu da razumeju i da li im je tako nešto potrebno? Crnačke rep grupe koje koordinator navodi (Niggers With Attitude, KRS, Public Enemy) bile su rasno vrlo osveščene, i paradigma su crnačkog nacionalizma u rep muzici. O kakvoj je potkulturnoj svesti ovde reč? Da li se na nju misli u smislu birmingemske škole, koja je odnos omladine, muzike i stila isključivo tretirala kao klasni oblik otpora (kroz rituale) dominantnoj vladajućoj kulturi i vrednostima (Stanojević 2007). Šta treba ovde da se u deci *odneguje*? Identitet zasnovan na otporu, identitet za otpor?

Od tri tipa gradnje identiteta o kojima Kastels govori, u našem društvu je najvažniji *identitet za otpor* koji dovodi do stvaranja zajednica ili komuna – "on izgrađuje oblike kolektivnog otpora inače nepodnošljivom ugnjetavanju, obično na temelju identiteta koji su bili jasno definisani istorijom, geografijom, ili biologijom, olakšavajući esencijalno određivanje granica otpora. Isključivanjem onih koji isključuju od strane isključenih, dolazi do izgrađivanja odbrambenog identiteta" (Kastels 2002, 15).

R-Point želi da plasira romski hip-hop kao *deo world musica*. World music se obično shvata kao muzika koja ističe raznolikost, fuziju različitih muzičkih pravaca, uz izraženu folklornu osnovu. Kao pop kulturni fenomen upisuje se na mapu muzičke industrije u poslednjoj dekadi XX veka, periodu obeleženom globalizacijom i razvojem informacionih tehnologija, etničkim konfliktima, transnacionalnom migracijom i restrukturiranjem globalne moći. Pod terminom world music obuhvaćeno je sve – od komercijalne indijske filmske muzike, preko bugarskih državnih folklornih horova i terenskih snimaka tajlandskih brdskih plemena do brazilskog art-popa (Byrne 2002, 309). Kako napominje Đorđe To-

²⁷ Stavovi romskog koordinatora preuzeti su iz lične imejl prepiske (imejl poruka poslata autorki 20. 09. 2009), bold je moj radi isticanja važnijih stavova.

mić, ova muzika se doživljava kao nastavak folkom inspirisane potrage za iskustvom autentičnosti, za oazama otpora u pustinji homogenizujuće pop kulture. Sa druge strane, "world music se kao organizovani pokušaj izvođenja manjinskih muzika sveta na internacionalno tržište doživljava kao pogubno mešanje kultura, kao egzotika novog doba i znak završne faze globalne kontaminacije pop estetikom, koja priču o autentičnosti pretvara u sredstvo new age marketinga" (Tomić 2002, 316). World music izlazi na scenu kao muzika potlačenog Trećeg sveta, sveta najmlađih i najmanje prilagođenih u porodici naroda ili u kontekstu obnovljenog interesovanja za folk, sveta predindustrijskih kultura zatvorenih u novonastale nacionalne države. Treći svet krasi prirodnost, blizina zemlji, blizina kulturi u njenom biološkom i organskom aspektu (isto, 321).

Smatram da je zbog nepreciznosti termina world music, o romskom hip-hopu bolje govoriti kao o world beat-u, koji obično ima preciznije određene referente. Ono što ovaj termin označava jeste pretpostavka jedne nove, postmoderne vrste autentičnosti koju karakteriše kreolizacija – mešanje, sinteza i sinkretizam. Mada, i sam izbor reči "beat" takođe podseća da su Drugi oni koji imaju osećaj za ritam. Oni prave muziku iz tela i za telo, muziku za ples, egzotičnu i erotičnu. "World beat jedni kritički otpisuju kao muziku drugih potlačenih naroda, komercijalno prilagođenu zabavi belih ljudi" – što bi bilo i shvatanje mog sagovornika, dok ga drugi slave kao "novi, populistički, iskreni, komercijalno održivi oblik dijaloga ili izjednačenja između muzika i muzičara sa različitih kulturnih prostora" (Feld 2002, 369) – upravo način na koji R-Point predstavlja romski hip-hop.

Moji romski sagovornici ispričali su mi i jednu interesantnu anegdodu. Naime, R-Point klinici trebalo je da snime njihovu rep varijaciju na himnu Evrope za potrebe kampanje "Dosta"²⁸ u organizaciji Saveta Evrope i Evropske komisije. Cilj kampanje "Dosta" je da približi Rome i one koji to nisu "putem uklanjanja barijera prouzrokovanih predrasudama i stereotipima." Ideja je bila da jedan deo pesme snime deca iz beogradskog R-Pointa, a drugi deo deca iz Novog Sada. Novosadski klinici snimili su pesmu koja je bila prilično tužna, što se Britanici iz R-Pointa nije dopalo jer je ona želela da pesma ima brz, veseo i srećan ritam. Na kraju je pesma urađena da zvuči veselo i srećno, a moji sagovornici su prokomentarisali "u skladu sa stereotipom oni od nas očekuju da budemo siromašni i srećni".²⁹ Ovaj stereotip i "moćni mit", kako ga naziva Katarina Paskalino, je prilično rasprostranjen u popularnoj kulturi, na šta ukazuju brojna filmska ostvarenja koja za temu imaju romsko siromaštvo i nemaštinu. Na siromaštvo se gleda kao na garanciju integriteta, čak određene nevinosti: što je grupa siromašnija više je viđena kao jednostavna i naivna, prirodna, u skladu sa 'mitom o dobrom/plemenitom divljaku (Pasqualino 2008, 338).

²⁸ <http://www.dosta.org>

²⁹ pesma se može čuti na <http://www.dosta.org/en/content-34>

U ovoj pesmi su prisutni "istočnjački/orijentalni zvučni motivi", zatim "nezaobilazna" violina i trunka đelem, đelema", horsko pevanje na romskom jeziku u kome se pominje Evropa kao druga romska domovina, a srpski deo teksta ove jezičko/zvukovno mešane pesme naslanja se na ideju proklamovanu od strane pojedinih romskih aktivista i političara gde su Romi shvaćeni kao istinska evropska manjina.

*"svi su jednaki po mogućnostima ravni
zato što su konformisti, zato što su uspavani
ne budimo jednaki budimo ravnopravni
ostanimo različiti u svemu
vekovima tražili smo Evropi da nas prihvati
izrazili smo to u strofi jer ona ume da nas shvati
tamo gde se granice Evrope završavaju
tamo se granice naše otadžbe oslikavaju"*

Romski Hip hop projekt na delu

Grupama u okviru R-Point radionica je snimljeno po dve pesme, koje se mogu preslušati na sajtu (na koncertima obično izvode 3-4 pesme). Tu se mogu pogledati i video spotovi, produkcijski savršeni, koji deluju skupo i kao nešto što bi se bez problema moglo pustiti na MTV-u. Zapravo, izgledaju tehnički savršnije od većine video spotova srpskih hip-hop grupa. Spotovi prate klasičnu Hip hop ikonografiju: slike urbanih predela prošaranih grafitima, svi obučeni po poslednjoj modi, dečaci u grupi su prikazani kao pravi muškarci sa stavom, zavodljivo plešu lepe romkinje – u jednom spotu neki suptilni trbušni ples, u drugom žensku verziju brejkdenza, u sledećem prva scena – jedan od hip hopera repuje i drži palicu za bejzbol a kasnije glamur i sjaj, nazdravlja se iz skupih čaša, devojke sa veštačkim trepavicama i lepezama, i sve izgleda kao u nekom mafijaškom separeu.³⁰ Kakvu poruku šalju ovi spotovi? Kome je upućena? Je li to nekakva umetnička ironija na delu? Provokacija? Da li ima smisla u njihovoj situaciji snimati spotove po obrascu američkog gangsterskog podvodačkog repa? Da im ne poznajem kontekst, gledajući ove spotove, nikada ne bih pomislila da ova deca teško žive, da se većinom upisuju u specijalne škole, da na bazene ne ulaze slobodno i da taksisti ponekad odbijaju da ih povezu.

³⁰ muzički spotovi se mogu pogledati na http://www.youtube.com/watch?v=MD_gfli4cY8&feature=channel_page ; http://www.youtube.com/watch?v=-TITDlkb_jQ&feature=channel_page; http://www.youtube.com/watch?v=NPv2u3NO1T4&feature=channel_page <http://www.youtube.com/watch?v=JyZPjDplj1s&feature=channel>

Tekstovi pesama ovih grupa tematski su usmereni na njihovu svakodnevnicu, i bave se problemima romske zajednice, drugarstvom, raznim ljubavnim zgodama i nezgodama ili tipičnim reperskim "hvalisanjem".

Sve grupe repuju na nekoliko jezika u okviru jedne pesme, te se pored romskog, srpskog i engleskog, mogu čuti nemački, albanski i švedski. Interesantno je kako novinari broje na koliko jezika pevaju, negde se može pročitati 6, drugde 9, a negde da repuju na čitavih 10 jezika.³¹ Da li je to "imperativ projekta", ili su grupe "prirodno" nastajale da budu izmešane, uz poruku da je mešano, različito, hibridno i kreolizovano poželjno? Govoreći o pomami medija za etničkim stvarima i komodifikovanju etniciteta, Hatnik ističe kako je za multikulturalističke snage trenutak hibridnosti izgleda pogodan zbog zabavnosti, kreativnosti pa čak i radikalnog šika fuzijskih formi. Ono što se najčešće preuzima jesu oni vidovi koji na nov način predstavljaju i ponovo upisuju razliku, jukstapoziranu egzotiku (hibrid kao egzotična mešavina) i drugost kao tržišne kategorije. Razlika figurira kao uslov i stimulans tržišta, nužno dolazi sa iluzijom jednakosti, iluzijom mnoštva razlika (Hutnyk 2002, 345).

Kada sam klince pitala o čemu govore njihove pesme, rekli su mi o svemu – "imamo pesme o Beogradu, ljubavne, o čemu 'očeš'". No, izgleda da im se zadaju "teme". U reportaži o njima u dnevnom listu "Danas" piše: "naš menadžer nam da temu, kaže – pišite kako se osećate kada ulazite u autobus, ili kada se šetate ulicom, pišite kako vas ljudi gledaju. I mi pišemo o tome. A ako baš nešto ne znamo, onda nam on pomaže – priča romski dečko o tome kako stvara ova neobična muzička družina."³²

I da li su uradili domaći zadatak, jesu li prepisivali, i je li neko stariji ipak pomagao?

*"Ranije i srce moje se stidelo
Što je svako da Cigan sam lako video
Zbog plemena svoga mnogo sam patio
I od njega bežao, ali sada sam se vratio
Gurbeti, Bejaši, Rumugrovi, Kaldaraši
Horahane, mađjarski Cigani, Arlije, srpski Cigani,
Šijaci, Čurjari, Pokućari, Lovari,
Sinti, Marcešte, Kaldaraši, Mrkulješte
Pravoslavni, Muslimana, Katolika, Protestanta
Korpara, Kali, Travelera, Čergara
Sve su to plemena naša
Nedajte se Roma ova planeta je i vaša"³³*

³¹ <http://oneworldsee.org/js/node/14811>

³² http://www.danas.rs/vesti/drustvo/terazije/svet_vidjen_ocima_romskog_decaka.14.html?news_id=122661

³³ Grupa Cement, pesma Tribe, uzrast 10-14 godina, Novi Sad.

Naziv ove pesme je "Tribe". Veoma lako bi mogla da bude moderna himna Romskog nacionalnog kongresa, jer "romski proces emancipacije treba da se crpi iz zajedničkih korena i perspektiva, bez obzira na državljanstvo, pripadnost grupi ili zemlji porekla" (Mirga i Georgi 2004, 17) Kultura se pretvara u sredstvo kojim se manipuliše i koje služi parcijalnim i pragmatским potrebama određenih grupa, odnosno politike i ideologije.

*"Rodjen u Africi
u Južnoj Americi
Rodjen u Srbiji
u Beočimu
u Velikom ritu
Rodjen u šitu
Rodjen crven
Rodjen žut
Rodjen melez
Braon, crn
U oku uvek ostaješ trn
Nemoj da se nadaš
Ja lako ne padam
Što sam nesrećom vodjen
Pa ko Rom sam rodjen
Prjav nisam
Smrdljiv nisam
Loš djak nisam
Al sa Klise jesam
Prjav nisam
Smrdljiv nisam
Loš djak nisam
Al Rom jesam"³⁴*

Iz ove pesme, čiji obrazac ne odudara mnogo od uobičajenih "proud to be black" pesama saznajemo da se Romom rađa, da je nacionalni identitet dat rođenjem i da smo za njega neraskidivo vezani celi život. I ako nam ponekad zadaje muke mi smo ponosni zbog njega. Što se može povezati sa istočnim/nezapadnim poimanjem nacije kako ga shvata Antoni Smit, konceptom koji počiva na etničkim, krvnim porodičnim vezama kao elementima nacije.

"Dok je zapadni koncept utvrđivao da pojedinac mora pripadati nekoj naciji, ali može izabrati kojoj, nezapadni ili etnički koncept nije dopuštao takvu slobodu. Bilo da ne napuštate svoju zajednicu ili da emigrirate u drugu, vi neizbežno organski ostajete pripadnik zajednice svog rođenja i zauvek nosite njen žig" (Smit 1998, 26).

³⁴ Grupa Cement, pesma Gras Mulo.

Zaključak

Romska deca reperi su hipotetički kroz prakse Hip hopa dobili mogućnost da izraze *svoj glas*. "Potlačeni" je progovorio, ali iz mesta i na način na koji su mu unapred određeni. Oni su sada na sceni, u sklopu poetizovanih šarenih i veselih etno priredbi. Njihov scenski nastup nije autorski, oni su bezimena skupina označena samo "kao romski", u igri su iste metafore na tržištu, romska muzika se, drugim rečima, jednostavno prodaje. Globalna pomama za žanrom "Gypsy punk" najbolji je primer. Njega ne slušaju Romi. Niti ga Romi izvode. Džipsi pank slaveći nomadizam, razularenost i sveopšte veselje, postao je omiljena zabava u noćnim klubovima Londona i Njujorka. Na zapadnom tržištu svaka malo tvrđa "balkanska" muzika biva imenovana od strane muzičke industrije i publike kao džipsi pank. Romska popularna kultura čiji su oni autori, a ne objekti, još se nije razvila.

Mladim Romima je dato onoliko mesta da se izraze koliko zahteva plan i program organizacije R-Point. Oni u tom izražavanju pre postaju *trbuhozborci* njihovih koordinatora, svojevrstnih menadžera identiteta. Njihove internet stranice i pojedini tekstovi pesama predstavljaju dobar primer – opisi grupa ovih mladih izvođača pisani su od strane njihovih koordinatora (oni o sebi kažu ono što su im drugi rekli da kažu), a tematika njihovih tekstova, posebno kada je reč o romski vođenom ogranku organizacije, usmerena je na naglašavanje njihovog "romstva". U muzici koja nastaje u okviru ove organizacije namesto nota diriguje se etničkim identitetima, te ove radionice postaju svojevrstne *radionice etniciteta*. Na romske repere se "vrši pritisak" da ostanu verni tradiciji ne bili se tako romski rep uobličio kao tradicionalno-moderan i plasirao na unosnom tržištu world music-a i onoga što Čolović naziva "etnomanijom"³⁵.

U radu su prikazane grupe i izvođači koji učestvuju u muzičkim radionicama organizovanim od strane nevladine organizacije R-Point. Cilj ovih radionica, oslanjajući se na prakse sličnih organizacija u svetu – koje nastoje da kroz omladinski umetnički aktivizam osnaže "obojene zajednice", jeste da stvaranjem muzičkih i plesnih grupa koje čine mladi Romi doprinese poboljšanju njihovog položaja u društvu. Time se može zaključiti da je romski hip-hop u Srbiji pre svega *aktivističko-radioničarskog tipa*. Ipak, a kako je radnom hipotezom ovog istraživanja i pretpostavljeno, aktivističke prakse ovog tipa, doduše korisne na planu podizanja samopouzdanja i popravljjanje slike o sebi romske mladeži, pokazalo se ne doprinose mnogo i njihovoj stvarnoj inkluziji u širu zajednicu i zapravo perpetuiraju "romskost" kao ključno, suštinsko naglašeno svojstvo.

³⁵ Ekspanzija naracija o *etnu* prema Čoloviću dobija razmere prave etnomanije, koja se može opisati kao obnavljanje u širokim razmerama onoga što je Adorno nazvao "žargonom autentičnosti". "Etno – kao drugo ime za world music, danas se nalazi i u imenu mnogih drugih stvari, od čajeva i majica, tetovaže i barova do turističkih lokaliteta i filmskih i književnih žanrova" (Čolović 2006, 267-274).

U određenom smislu, zbog toga što je u "prvoj fazi" razvitka, romski rep/hip-hop ne ide mnogo dalje od pukog preuzimanja ranih crnačkih rep obrazaca, odnosno više je varijacija na početnu temu nego što predstavlja kreativnu lokalnu interpretaciju žanra (što je slučaj sa francuskim, kubanskim ili nemačkim repom). Jedna od osnovnih odrednica romskog repa je naglašeno poistovećivanje sa Crncima, i to na rasnoj osnovi "zbog boje kože". Paralela ove vrste nametnuta je i izvan/od strane drugih ali je i stvorena u ravni simboličke identifikacije unutar same grupe romskih repera. Iskustva diskriminacije i obespravljenosti takođe igraju bitnu ulogu. Sličnosti između afro-američkog i romskog repa primetne su i u odnosu na načine i okolnosti njihovog nastanka. Kao što je Hip hop kultura bila izdanak "Pokreta za građanska i ljudska prava", tako je i romski hip-hop proizvod "Dekade inkluzije Roma" čiji je osnovni princip pružanje podrške učešću i uključivanju romske manjine u sve tokove društva. Organizacija R-Point i Egzit festival su načinili prvi korak, na nama je da "kupimo kartu i slavimo kulturnu različitost" čime ćemo postati globalno osvešćeni, plemenitiji, tolerantiji i bolji ljudi, dok će romski klinci na pozornici svojim tradicionalno-modernim plesom i pesmom trasirati put ka Evropi.

Za razliku od crnačkog repa, romski rep sudeći po pesmama koje sam imala prilike da čujem još uvek svoje "angažovane" tekstove gradi samo u smislu kritike diskriminacionih i represivnih sistema većinskog društva, a ne nudi unutrašnju produktivnu samokritiku lošeg u zajednici. Ne postoje pozitivne poruke poziva na promenu, promena se ogleda samo u pospešivanju rasnog/manjinskog ponosa, niti po uzoru na crnačke repere romski teže da se predstave kao "role" modeli na koje se nadolazeće generacije mogu ugledati.

Zatim, romski rep nije "prirodno" nastao, nije potkultura u smislu u kom hard-kor ili gotik fanovi čine potkulturu. Doduše, ako potkulture shvatimo u odnosu na prefiks "pod" – potkulture kao manji segmenti unutar kulture, romski rep jeste nevidljiva potkultura unutar srpske Hip hop kulture. Romski rep u izvedbi R-Pointa jedva da je išta više nego projekat, pomešanih interesa i ciljeva, u kome mladi Romi uz stvarnu ljudsku želju da im se pomogne, uglavnom služe kao sredstvo fandrejzinga.

Literatura

- Baraki, Kitwana. 2004. The State of Hip Hop Generation: How Hip-hop's Cultural Movement is Evolving into Political Power. *Diogenes* 51(3): 115-120.
- Blanford, Sonia and Duarte, Stephanie. 2004. Inclusion in the Community: a study of community music centres in England and Portugal, focusing on the development of musical and social skills within each centre. *International Journal of Research & Method in Education* 27(1): 7-25.

- Bosanac, Jana. 2004. Transkulturacionija u glazbi. *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 41(2): 105-122.
- Božidar, Jakšić i Bašić Goran. 2005. *Umetnost preživljavanja: gde i kako žive Romi u Srbiji*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Byrne, David. 2002. Zašto mrzim "world music". *Reč* 65(2): 309-312.
- Caglar, Ayse. 1998. Popular culture, Marginality, and Institutional Incorporation: German-Turkish Rap and Turkish Pop in Berlin. *Cultural Dynamics* 10(3): 243-262.
- Čolović, Ivan. 2006. *Etno – Priče o muzici sveta na internetu*. Beograd: XX vek.
- Davis, Barbara (Ur.) 2005. *Romanipe(n): O kulturnom identitetu Roma*. Beograd: CARE International u Srbiji i Crnoj Gori.
- Durović, Bogdan. 2002. Socijalna i etnička distanca prema Romima u Srbiji. *Facta universitatis: Philosophy, Sociology and Psychology* 2(9): 667-681.
- Feld, Steven. 2002. Od šizofonije do šizmogeneze: "world music" i "world beat" kao diskursi i prakse komodifikacije. *Reč* 65(2): 361-390.
- Grillo, Ralph. 2003. Cultural Essentialism and Cultural Anxiety. *Anthropological Theory* 3(2): 157-173.
- Hall, Stuart. 2004. "What is This 'Black' in Black Popular Culture?" In *The Black Studies Reader*, eds. Jacqueline Bobo and Hudley, C., 255-264. New York, NY: Routledge.
- Huq, Rupa. 2004. "The uses of hip-hop culture". In *Resituating culture*, ed. Titley, Gavan, 187-198. Strasbourg, France : Council of Europe Publishing.
- Hutnyk, John. 2002. Adorno na WOMAD-u: Južnoazijski crossover i granice govora hibridnosti. *Reč* 65(2): 333-360.
- Imre, Aniko. 2006. Global Entertainment and the European 'Roma Problem'. *Third Text* 20(6): 659-670.
- Imre, Aniko. 2008. Roma Music and Transnational Homelessness. *Third Text* 22(3): 325-336.
- Imre, Aniko. 2005. "Whiteness in Post-socialist Eastern Europe: The Time of the Gypsies the End of Race". In *Postcolonial Whiteness: a Critical Reader on Race and Empire*, ed. Alfred J. López, 79-102. Albany, NY: State University of New York Press.
- Imre, Aniko. 2006. Global Entertainment and the European Roma Problem. *Third Text* 20(6): 659 – 670.
- Jakšić, Božidar. 2002. Romi između diskriminacije i integracije - društvene promene i položaj Roma. *Filozofija i društvo* 19/20: 333-355.
- Kastels, Manuel. 2002. *Moć identiteta*, Zagreb: Golden marketing.
- Kelner, Daglas. 2004. *Medijska kultura*. Beograd: Clio.
- Kuzmanović, Bora. 1992. "Stereotipije o Romima i etnička distanca". U *Društvene promene i položaj Roma – zbornik radova sa naučnog skupa održanog 10. i 11. decembra 1992*. Godine. ur. Macura Miloš i Aleksandra Mitrović, 149-158. Beograd: SANU.
- Leung, Ambrose and Kier, Cheryl. 2008. Music preferences and civic activism. *Journal of Youth Studies* 11(4): 445-460.
- Malvinni, David. 2004. *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies*. New York, NY: Routledge.
- Martiniello, Marco and Lafleur, Jean-Michel. 2008. Ethnic Minorities Cultural and Artistic Practices as Form of Political Expression: A Review of the Literature and a

- Theoretical Discussion on Music. *Journal of Ethnic and Migration Studies* 34(8): 1191-1215.
- McDonell, Judith. 1992. Rap Music: It's Role as an Agent of Change. *Popular Music and Society* 16(3): 89-107.
- Milenković, Miloš. 2008. Problemi konstitucionalizacije multikulturalizma – pogled iz antropologije. Deo prvi – o "očuvanju" identiteta. *Etnoantropološki problemi* 3(2): 45-57.
- Mirga, Andžej i Georgi Nikolae. 2004. "Romi u dvadeset prvom veku". U *Romi – od zaboravljene do manjine u uspomu*, ur. Dragoljub Đorđević, 11-40. Niš: Odbor za građansku inicijativu.
- Mitchell, Tony. 2001. Introduction: Another Root – Hip-Hop outside the USA. In *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. ed. Tony Mitchell, 1-38. Middletown: Wesleyan University Press.
- Mitrović, Aleksandra. 2000. "Društveni status Roma". U *Cigani/Romi u prošlosti i danas – zbornik radova sa naučnog skupa održanog 16. i 17. decembra 1996. godine*. ur. Miloš Macura, 71-78. Beograd, SANU.
- Ober, Loran. 2007. *Muzika drugih*. Beograd: XX vek.
- Osumare, Halifu. 2002. Beat Streets in the Global Hood: Connective Marginalities of the Hip hop Globe. *Journal of American and Comparative Studies* 24(1/2): 171-181.
- Pasqualino, Caterina. 2008. The Gypsies, Poor but Happy: A Cinematic Myth. *Third Text* 22(3): 337-345.
- Rimmer, Mark. 2009. Instrumental playing? Cultural policy and young people's community music participation. *International Journal of Cultural Policy* 15(1): 71-90.
- Semprini, Andrea. 2004. *Multikulturalizam*. Beograd: Clio.
- Smit, Antoni. 1998. *Nacionalni identitet*. Beograd: XX vek.
- Stanojević, Dragan. 2007. Od potkulture do scene i plemena: postbirmingemski pristupi u analizama odnosa omladine, muzike i stila. *Sociologija* 49(3): 263-282.
- Stapleton, Katina R. 1998. From the margins to mainstream: the political power of hip-hop. *Media Culture Society* 20: 219-234.
- Tomić, Đorđe. 2002. Formiranje transžanrovskog kanona. *Reč* 65(2): 313-332.

Ana Banić-Grubišić

Roma Hip Hop as a Multiculturalist Soundtrack
R-Point: The Pedagogy of a Policy

This paper examines the phenomenon of Roma hip hop in Serbia, its origins and popularization through music workshops for Roma children organized by the non-governmental organization R-Point. The paper analyzes a supposedly liberatory cultural practice, and argues that its designing "from above", through non-governmental agencies' projects whose declarative aim is to help the Roma, actually petrifies their identity, reducing their entire cultural output to certain elements attractive to the dominant culture and traditionally recognized as "Roma".

Key words: Roma hip-hop, Serbia, glocalization, R-Point, multiculturalism, identity politics, identity petrification, instrumenatilzation of identity

Ana Banić-Grubišić

Hip hop rom en tant qu' un soundtrack multiculturel
R-point: Pédagogie d'une politique

L'objet de ce travail est le phénomène du Hip hop rom en Serbie, sa naissance et sa popularisation au moyen des ateliers de musique fondés pour les enfants rom par R-Point, une organisation non-gouvernementale. J'analyse ici une pratique culturelle prétendument libératrice, et je démontre que sa création "d'en haut", à travers les projets des organisations non-gouvernementales avec l'objectif proclamé d'aider la population évoquée, pétrifie en réalité leur identité, réduisant leur production culturelle tout entière à quelques éléments particuliers, attrayants pour la culture dominante et traditionnellement reconnus comme "rom".

Mots-clés: Hip hop rom, Serbie, globalisation, R-Point, multiculturalisme, politique de l'identité, pétrification de l'identité, instrumentalisation de l'identité