

Romantiline *macho*: mässav mees Eesti punk-rokis

Hannaliisa Uusma

Artikli fookuses on punk-rokkmuusika mehelikkus. Kirjeldan ja seletan legendaarse Eesti punk-rokkbändi Vennaskond näitel mehelikkuse konstrueerimise viise ning meheks olemise kogemusi, hoiakuid ja tähendusi. Sealjuures olen arvestanud nii pungi- ja üldisema rokitraditsiooni rahvusvaheliste tavade ja normidega kui ka postsotsialistliku ühiskonna ja kultuuriruumi võimaliku mõjuga Vennaskonna mehelikkuse loomele.

Arutelu olulisimaks lähtepunktiks on uurimisprotsessis esile kerkinud järeldus, et Vennaskonna kuvand on kujunenud „mitmetasandilise identiteediloomel“ (Frith 1998 [1996], 203–225; Auslander 2006) käigus. Üksteisest eristub vähemal või rohkemal määral kolm identiteediloomet: looming ehk laulud, lavakuvand ja n.-ö. tavaelu. Kõiki tasandeid saab omakorda seostada sarnaste, ent identiteeditasandite kaupa mõneti erisuguste mehelikkuse konstrueerimise viiside, kogemuste, hoiakute ja tähendustega, mida artiklis kontekstitundlikult kirjeldada ja seletada püüan.

Artikkel põhineb aastail 2013–2014 tehtud kvalitatiivsel sotsioloogilisel uuringul. Uurimistulemusteni olen jõudnud peamiselt kahte tüüpi empiirilisi andmeid (intervjuud bändiliikmetega ja laulutekstid) sünteesides ning kvalitatiivseid sotsioloogilisi andmekogumise ja analüüsimetodeid kombineerides.

Artikli võtmesõnad on järgmised: sugu, mehelikkus, punk-rokk, rokitraditsioon, performatiivsus, postsotsialistlik Eesti ühiskond ja kultuuriruum.

Eesti kontekst

Eesti punkmuusika traditsiooni juurtest

Pungiuurija Hilary Pilkington on kirjutanud, et punk pole üheselt defineeritav (Pilkington 2014, 2). Pungi tähendus ja väljendusvormid on pidevas muutumises ning kohatundlikud ehk konkreetsetest sotsiaalsetest, poliitilistest, majanduslikest, kultuurilistest ning geograafilistest oludest sõltuvad (*ibid.*, 2). Seda tõdemust toetab ka (post) sotsialistliku Eesti pungitraditsioon. Nõukogude Liidus, sh. Eestis, hakkas punkkultuur kujunema 1970. aastate lõpul (Gololobov ja Steinholt 2014, 24; Gololobov, Pilkington, Steinholt 2014). Ühiskondlikest ja poliitilistest oludest tingituna väljendus sotsialismimaades üleilmse punksubkultuuri alusidee – võimu-, normide- ja massikultuurivastatus – suuresti totalitaarsele režiimile vastandumises¹ (Pilkington 2014, 2; Turk 2013). Ka Nõukogude Eesti punkkultuuris oli meie-identiteedi konstrueerimise põhilähtepunktiks vastandumine „kommunistlikule võõrvõimule ja selle ebameeldivatele produktidele, milleks olid vägivaldselt pealesunnitud ja isiksusi mahasuruv tööliste ühiskond ning seda toetav üheülbaline (massi)kultuur², kultuuritsensuur, sotsialistlik defitsiidimajandus jne.“³. Nii on Eesti

kultuuriruumis nõukogude- ja taasiseseisvumisaegset punkmuusikat ning kunsti kirjeldatud ka osana rahvusliku taasiseseisvumise narratiivist (Turk 2013) ja vabadusliikumisest (Allaste 2013, 16), samuti kui rahvusromantist dissidentluse vormi (Kiwa 2014). Seetõttu on väidetud, et erinevalt näiteks 1970. ja 1980. aastate lääne pungist oli nõukogude juurtega pungitraditsioonil nõrgem seos anarhismi, situatsionismi, dadaismi ja neoismiga (*ibid.* 2014).

Esimesed punkansamblid alustasid Eestis tegevust 1970. aastate lõpul. Nagu üleilmses punkkultuuris laiemaltki, oli punkmuusika ka siinsete punkarite lahutamatu enesedefineerimise ja protestivahend. Loomulikult avaldasid Eesti punkmuusika tekkele mõju kuulsad lääne punkbändid Sex Pistols, Clash, Ramones⁴ jne. Väga olulist mõju avaldas Eesti pungile ka tollal n.-ö. mitteametlikult Eestisse levinud Soome punk: Pelle Miljoona, Eppu Normaali, Ismo Alanko, bändid Hassisen Kone ja Sielun Veljet, Lama jne (Niineste 2015). Väidetavalt mängisid Eesti punkbändid kuni 1980. aastate keskpaigani „valdavalt nn. klassikalist briti punk-roki stiilis muusikat, 80ndate keskpaigast alates tekkis varasemast rohkem muusikalisi hübriide ja sünteesi“⁵. Punkmuusikat kui antivõimu ja -kunsti ilmingut, mis püüdis massikultuurist (sh. muusikast) sisuliselt ja vormiliselt eristuda, iseloomustas üldiselt öeldes lihtsus ja n.-ö. traditsioonilise poplauluga võrreldes vabam struktuur ning tunduvalt kiirem tempo (tüüpiliselt 140 lööki minutis). Pungi protestimeelsusele, häälekuusele ja meelekindlusele viidati punkmuusikale omasel moel tugevate ehk n.-ö. maskuliinsete muusikaliste väljendusvahenditega, nagu müra-*sound*, forsseeritud häälekasutus ning agressiivne, taotluslikult amatöörlik mängulaad jms. Kehtis ka pungile laiemalt omane soov šokeerida ja arusaam, et punkbändi võib teha igäüks, kes kannab pungi hoiakuid (Turk 2013; vt. ka Laing 1978).

Nõukogudeaegsete punkbändide visuaalimagoologia oli vägagi varieeruv ja pigem juhuslik – sulam juhuslikult kättesaadavast riidekraamist, tutvuste kaudu välismaalt saadust ning koduste vahenditega jäljendatud lääne pungi esteetikast (vt. ka Turk 2013). Näiteks võis kohata esteetiliselt väljapeetumat, *rockabilly* elementidega punkimidžit, millel omakorda polnud viltuse ja väljakasvanud harja, täisneeditud kaks numbrit suurema nahktagi, pleegitatud ja lõhkiste teksade ning tolmuste saabastega ehk n.-ö. klassikalise Eesti agro(maa)pungiimidžiga eriti pistmist jne.

Punkmuusikas oli/on oluline roll ühiskonnakriitilistel laulutekstidel. Sotsialismi- ja maade punkmuusikale (sh. laulutekstidele) kriitikavormina erilisel omane iroonia (vt. nt. Perasović 2012, 290) ning absurdihuumor oli ühelt poolt kultuuritsensuuri tulem, n.-ö. ridade vahele kirjutamise ilming. „Otsesõnu ei saanud nõukogude tsenseeritud ühiskonnas 80ndate lõpuni midagi kritiseerida, sellel olid üldjuhul piisavalt ebamugavad tagajärjed. Kui laveerisid absurdi piirimail, olgugi et alltekstiga, jätsid pealiskaudsele mulje kui lihtsalt ullikesest“⁶, kirjeldas üks Vennaskonna liige intervjuus. Teisalt on n.-ö. utreeritud absurd kriitilis-ironilise eneseväljenduse ja esteetika vormina olnud alati ka üleilmsele punkkultuurile omane (Laing 1978; Leblanc 1999). Sellega on viidatud oma teadlikkusele poliitika ja ühiskonna absurdi ulatuvast vastuolulisusest, olukorrast üle olemisele ning vaimsusele ja ühiskonna normatiivsusest üle astumisele. Selliseid hoiakuid kandev punkkultuur (sh. punkmuusika) oli nõukogude ideoloogia silmis lääne dekadentsi ilming ning seega ohtlik ja keelatud. Seetõttu hakkasid esimesed kassetid kohalike punkbändide muusikaga levima alles 1980. aastate lõpul, s.t. leebema poliitika ja kultuuritsensuuriga perestroika meeleoludes. Aastatel 1988–1989 trükiti esimest korda ka Eesti punkluulet (Viires 1999).

ENSV juurtega punkbändid võiks ehk ajaliselt kategoriseerida kolmeks üldisemaks laineeks (Niineste 2015)⁷. Esimene punklaine sai alguse 1970. aastate lõpul ja koondas esimesi end punkhoiakute ja -ideoloogia kaudu defineerinud bände, nagu The Rebels ja The Cheese, millele lisandusid Punk T, Generaator M, Ajutine Valitsus, Uus Kanalisatsioon, Osa-kond 79, Kolonn, Sex Telegramm jne. 1980. aastad oli aeg, mil mitmetel tollaste bändide liikmetel tuli minna sõjaväkke. Sunniviisiline ja vältimatu sõjaväekohustus oli bänditegemise seisukohalt laastav, sest punkbändid koosnesid siis ja hiljem peaaegu eranditult noortest meestest. Seega võiks 1980. esimesi aastaid pidada ajaks, mil esimene punklaine vahetus sujuvalt teisega. Tegutsema hakkasid uued ansamblid: Velikije Luki, Pahad Päevad, Turist, J.M.K.E. ning 1984. aastal Vennaskond. See oli pungi põrandaalune (Niineste 2015; vt. ka Gololobov 2014) või teisisõnu illegaalne periood (Viires 2014), mil dissidentlik punk sai ühelt poolt jõulisemalt hoo sisse, teisalt hakkas nõukogude riigiaparatuur seda ka jõulisemalt korrale kutsuma. Põrandaalune periood sai läbi 1980. aastate lõpus, mil algas perestroikapungi periood (Niineste 2015). Perestroikameeoludes „läks punk massidesse, tekkisid võimalused korralikult salvestada, rohkem ja suuremaid kontserte anda, mõningal juhul lugusid raadiosse viia“ (*ibid.* 2015).

„Tollaste punkaritega suheldes jääb mulje, et eesti pungi ajaloo seisukohalt peetakse olulisteks, tõsisteks punkbändideks eelkõige kahe esimese punklaine bände. Nad kas punkisid esimestena või julgesid tegutseda siis, kui miilits ja KGB kõige rohkem taga kiusasid“ (Niineste 2015). Ka Vennaskond tuli (tollal 21-aastase) Tõnu Trubetsky algatusel kokku 1984. aastal ehk olulisel põrandaalusel perioodil. Bänd on tänaseni aktiivne ja tähistas 2014. aastal 30. tegevusaastat. Kuigi Vennaskond sai kokku punkbändina, omandasid bändi hoia-

kud ja esteetika (nii visuaalimagoloogiline, tekstiline kui ka muusikaline) 1990. keskpaigas nii muusikakriitikute kui ka paljude punkarite silmis pigem peavoolu rokkbändi tähenduse. Vennaskonna muusikaliselt ja sõnumi poolest üsna eklektilised (sh. tihti lüürilised) laulud vallutasid 1990. aastatel kohalikke peavoolu popmuusika edetabeleid, bänd oli populaarse kogupereürituste ja suvetuuride peaesineja jne. Märkiliseks kujunes 1994. aastal albumil „Võluri tagasitulek“ ilmunud, muu hulgas lüüriliste viiulisoolode poolest kuulsaks saanud rokkklugu „Pille-Riin“ – sellest sai kohalikul popmuusikamaastikul megahitt. „Pille-Riin“ võidutses Eesti esimeses interaktiivses muusikaedetabelisaates „7 vaprat“, mida näitas ETV ning kus televaatajatel oli võimalus studiosse helistades lugusid hinnata. 1990. aastatel kujunesid rahvalikeks hittideks ka mitmed teised Vennaskonna lood (nt. „Insener Garini hüperboloid“ ja „Disko“). Eelnevat arvesse võttes on Vennaskonda tagasivaatavalt tituleeritud Eesti pungi üheks lipulaevaks (vt. nt. Turk 2013, 101), samas ka 1990. aastate Eesti rokkmuusika defineerijaks (Kahu 2004). Ka bänd ise on end vahelduva eduga kirjeldanud nii (ENSV) pungi kui ka neoromantistliku roki esindajana (nt. Vikipeedias, kus kajastuvat infot Trubetsky väidetavalt ise korras hoiab, bändi koduleheküljel ja *Facebook*'is). Seega, kui võtta arvesse bändi sünniideed ja hilisemat peavoolu transformeerumist, võiks Vennaskonda tõenäoliselt käsitada üleminekuühiskonna oludes jõuliselt peavoolustunud punkbändina. Peavoolustumisega kaasnes 1990. aastatel omakorda ambivalentne ehk isegi varasemaga võrreldes jahe suhe punliga, näiteks on lisaks Tõnu Trubetskyile vaid vähesed bändiliikmed end pärast nõukogude aja lõppu punkaritena defineerinud. Pungiuurijad on omakorda täheldanud, et punkbändide peavooluni ulatuv esilekerkimine oli hilis- ja postsotsialistlikes ühiskondades laiemalt levinud nähtus (Gololobov, Pilkington, Steinholt 2014) – tollaste punkbändide

dissidentlik ideoloogia sobis hästi rahvusliku taasiseseisvumise miljöö või hiljem selle nostalgiaga. Nagu näitlikustab ka 1990. aastate Vennaskond, kaasnes peavoolustumisega loominguuline professionaliseerumine (sh. instrumentide käsitsemises, bändi lisandusid elukutselised, akadeemilise taustaga muusikud) ning „hoiakuline, stiililine ja ideeline eklektika ning hübriidiseerumine“ (Gololobov 2014, 23), mis väljendus või mida võidi tajuda n.-ö. päris pun-gist eemaldumise ning peavoolu rokki transformeerumisenä. Täna defineerib Vennaskond end *Facebook*’is jälle punk-rokkbändinä.

Mis soost on Eesti punkmuusika traditsioon?

Eesti punk-skeene, nagu ka rokk- ja popmuusikamaastik laiemalt, on alati olnud meesdominantne (vt. ka Uusma 2013). Punkbändi tegemine oli juba Nõukogude Eestis „noorte mässumeelsete meeste pärusmaa“⁸. Teisisõnu, punkiv ja rokkiv on eelkõige mees. Naine on üksikute ennast kehtestavate eranditega olnud Eesti pungis pigem marginaalne nähtus (vt. ka Uusma 2013). Alates Eesti pun-gi esimestest jõulisematest ilmingutest 1970ndatel (Turk 2013) on naised pun-giga seostunud pigem kaasne-jate ja toetajatena – aktiivsetena fännidena lava ees ja taga, mitte punkmuusikutenä laval. 1980. aastatel kerkisid Nõukogude Eestis esile küll paar naispunkansamblit, nt. Saudi-Araabia ja Ave Luna, samuti punkluuletaja, muusik ja näitleja Merca (Merle Jääger), kellest 1983. aastal sai punkbändi Verine Pühapäev liige. Eesti pun-gis ja üldisemas popmuusikaelus ei saa aga ei tollal ega hiljem siiski täheldada sellise ennastkehtestava anarhistliku naiselikkuse laiemat ülevõtmist. Samuti pole Eestis märgata 1990. aastate alguses Ameerikas ja Suurbritannias jõuliselt hoo sisse saanud feministliku pun-gilaine (*riot grrrl*, *pussy punk*) ning juba varem esile kerkinud *queercore*’i kandumist kohalikku muu-

sikasse (Uusma 2013). Ka viimasel ajal raamatupoodidesse jõudnud Eesti pun-gi ajalood kinnitavad naise pigem passiivset positsiooni skeenel (vt. nt. Blackplait ja Bloomfield 2009; Trubetsky ja Lehola 2012). Naisi ei kujutata neis ajalugudes mitte irriteerivate loojate või esitajatena, vaid ennekõike *groupie*’de ja fännidena või anonüümse illustratiivse materjalina fotodel.

Eesti mehelikkustest üldisemalt

Postsotsialistlike üleminekuühiskondade mehelikkusi⁹ on kujundanud nii nõukogude aeg kui ka taasiseseisvumine ning sellele järgnenud poliitiline, majanduslik ja kultuuriline kursivõtt nn. läänelike väärtuste ja struktuuride suunas (Hearn ja Pringle 2006; Novikova 2000; Galligan, Clavero ja Calloni 2007; Pajumets 2012). See tähendab eeskätt seda, et turukapitalismi tingimustes muutus nõukogude ajaga võrreldes patriarhaalse võimu toimimise loogika (Novikova 2000; Hearn ja Pringle 2006). Näiteks tõusid taasiseseisvunud Eesti ühiskonnas 1990. aastatel esile rahvuskonservatiivsed ja nn. läänelikud neoliberaalsed väärtused, mis omakorda peegeldusid ka soorollootustes (Pajumets 2012; Pilvre 2011). Tähtsaks said tugevad väärtused ehk majandusliku edu, jõu ja nooruse kultus, tähtsustati võimet karmi konkurentsiga turul toime tulla, samas kui hoolitsus ja emotsioonid, st. pehmed väärtused jäid tagaplaanile. Muutunud väärtused ja olud, sh. 1990. aastatele erilisel iseloomulik mure rahvuse säilimise pärast, sidusid ideaalnaiselikkuse kodu ehk enesetõestusega privaatsfääris (Pajumets 2012; Pilvre 2011; 2014). Sellises taustsüsteemis võeti 1990. aastate Eestis omaks „korporatiivrahvuslik mehelikkuseideaal“, nagu on kirjutanud Barbi Pilvre (2014, 47). Pilvre (*ibid.*, 47) hinnangul „sulandusid selles taasiseseisvunud Eestis levinud arusaam EW aegsest

ideaalsest härras- ja riigimeheliikkusest ning jõudsalt levima hakanud läänelikust ärimeheliikkusest“. Selline ideaal sidus täisväärtuslikuks peetava meheliikkuse omakorda enesetõestusega avalikus sfääris ning stereotüpselt peretoitja rolliga.

Uut tüüpi ideaaliga ehk „hegemoonilise maskuliinsusega“ (Connell ja Messerschmidt 2005) kohanemine polnud alati ja kõigi meeste jaoks lihtne. Endiste sotsialismimaade näitel on räägitud taasiseseisvumisega kaasnenud maskuliinsuse kriisidest (Novikova 2000). Barbi Pilvre (2014) on erinevaid Eesti meheliikkusetüüpe analüüsid esile tõstnud just loome- ja vaimuinimeste varasemast tunduvalt ebamäärasemat positsiooni 1990. aastate neoliberalistlikus äri- ja *macho*-ühiskonnas. Tõenäoliselt polnud ellujäämine loomeinimesele nn. džungliseadustel põhinevas, meessoost peretoitja normiga ja kõrgeid majandusliku edu kriteeriumeid (läänelik leib laual, suur maja ja hea auto) seadvas varakapitalistlikus ühiskonnas kuigi lihtne (Pilvre 2014). Peale selle olid (on) üleminekuühiskonna kultuurimaastiku majanduslikud võimalused piiratud. Ka kogemused olid 1990. aastatel kasinad – tõenäoliselt laostus osa loomeringkonnast just võimetuses või soovimatuses kohaneda kultuuri kommertsialiseerumise ja eneseturundamise strateegiatega. Usutavasti õõnestas nõukogude taustaga loome- ja vaimuinimese positsiooni 1990ndatel ka nõukogudekriitilise, nn. ridade vahele kirjutamise diskursuse funktsiooni hääbumine uuenduslike kommertsikultuuriilmingute ees (nt. läänelik pop- ja klubikultuur, suvetuuride fenomen 1990. aastatel, seltskonnaajakirjanduse teke jne.). Võis tekkida tunne, et uutes oludes ollakse ebavajalik. Ajakirjandusse jõudsid lood tuntud meesnäitlejate, -kirjanike ja -muusikute alkoholisurmast ning enesetappudest. Ka paljudele nõukogude taustaga levimuusikatähtedele oli uus aeg valulik. Sellest annavad tunnistust legendaarse Gunnar Grapsi surm üksinduses ja vaesuses, Jaak Joala

absoluutne eraldumine, Tõnis Mäe religioos- sed eneseotsingud Rootsisis jne.

Eelnevat kokku võttes võib ehk oletada, et neotraditsionaalse soosüsteemiga majanduslikule edule orienteeritud ühiskonna tingimustele jäi 1990ndatel sagedamini jalgu just loome- ja/või vaimuinimesest keskealine mees. Arvatavasti peitub selle põhjus omakorda mitmete keerukate protsesside koostõhus: koos poliitiliste ja sotsiaalmajanduslike muutustega kaotas boheemlaslik kultuur kapitalistlikus ühiskonnas oma endise tähenduse, nooruse kultus tõi kaasa keskealiste marginaliseerimise jne. Samal ajal kindlustas eakatele tagasihoidlikud elutingimused siiski riik, nooremaid, st. nn. võitjate põlvkonda (nt. Allaste 2013, 13) soosis võimalus alustada puhtalt lehelt ja kohe uute vahenditega. Viimast näitlikustab ka raudse eesriide taga võrsunud noore boheemlasliku kultuuriavangardi (sh. ka mitmete punkarite) etableerumine 1990ndatel, osaliselt ka ühiskonna eliidi hulka tõusmine¹⁰.

Mitmed Eesti sotsiaalteadlased on ka praeguseid meheliikkuse norme tõlgendanud 1990ndate aastate turbulentsina (Pilvre 2014; Pajumets 2012; Soolise võrdõiguslikkuse monitooring 2013). Vaimuinimesi võib Pilvre (2014) hinnangul endiselt pidada „allutatud maskuliinsusega“ (Connell ja Messerschmidt 2005, 832–389) grupiks Eestis.

Teoreetiline taust

Muusikameheliikkused

Pole kahtlust, et meheliikkuste spekter on kirev ja kõik mehed pole sugugi ühesugused. Akadeemilisemalt öeldes, soouurijad jagavad arusaama, et ühiskonnas eksisteerib meheliikkuste paljusid (Connell ja Messerschmidt 2005; Hearn ja Pringle 2006). Ent igas kultuuris kehtivad siiski teatud arusaamad

„õigest“ ja „mehelikust“ mehest, sellest, mida selles kultuuris elavatel meestel eeldatakse ning millest paljud mehed ka lähtuda üritavad (Kaufman 1987; Hearn ja Pringle 2006). Sellist kultuuri- ja ajaspetsiifilisest võimukat mehelikkuseideaali, mis naiselikkuse ning paralleelselt eksisteerivad teistsugused mehelikkused allutab, nimetab R. Connell hegemooniliseks mehelikkuseks (Connell 1987; Connell ja Messerschmidt 2005). Samas rõhutavad maskuliinsuseuurijad aina rohkem, et Connelli käsitlus jääb kitsaks ning ühe kultuuri ja ühiskonna näitel saab rääkida erinevatest paralleelselt eksisteerivatest idealiseeritud võimukatest mehelikkusetüüpidest (Wetherell ja Edley 1999; Demetriou 2001; Elias ja Beasley 2009 jne.). Sellistest seisukohtadest lähtub ka sootundlik popmuusikauurimus. Näiteks tähendab maskuliinsuse ja popmuusika uurijate Ian Biddle'i ja Freya Jarman-Ivensi (2007, 1–20) käsitluses muusikamehelikkus eeskätt seda, mida konkreetsetes muusikažanris tegutsvatelt meestelt eeldatakse. Idealiseeriv arusaam sellest, milline on „õige“ mees ja mis on „mehelik“, on jällegi üldjuhul kombinatsioon üldistest ehk globaalsetest žanrinormidest ja kohalikes oludes kujunenud normidest. (Cohen 1997; Whiteley 2010; Lieb 2013). Popmuusikamehelikkusi peetakse seega žanri- ja skeene-, aga ka aja- ja kohaspetsiifilisteks ning väga varieeruvateks (Lay 2000). Seega, loominguiliste eneseväljendusviiside stiil ning nende konkreetsetes žanrites ja sotsiaalsetes kontekstides (skeenedel) omistatud tähendused kujundavad arusaama autorist ja/või esitajast kui mingit tüüpi (popmuusika)mehelikkuse kandjast ning tema staatusest. Omakorda ei pruugi konkreetse muusikamehelikkuse tüübi staatus koduskeanel olla samane staatusega, mis sellele tüübile omistatakse teistsugustes sotsiaalsetes kontekstides (nt. teistel popmuusikaskeenedel, kogu popmuusikamaastiku lõikes või ühiskonna „erinevate mehelikkuste võimuhierarias“ (Connell ja Messerschmidt 2005) (vt. nt. Biddle ja Freya Jarman-Ivens 2007).

Universaalsetest mehelikkuse normidest rokkmuusika diskursuses

„Rokk on meeste mängumaa: stereotüüpiselt andekate, elult veidi peksta saanud, vastupanuliste ja ülbelst ennast kehtestavate meeste taimelava,“ on kirjutanud legendaarne rokkmuusikauurija Simon Frith (1978). Muusikateadlane Sheila Whiteley (1997) on rokki omakorda kirjeldanud kui fallilist muusikažanri, mille laialdane ja varieeruv esteetika lubab mehel manööverdada küll eneseväljenduse stiiliga, kuid eeldab, et mees ei loovuta võimupositsiooni (vt. ka Cohen 1997, 17–36). „Rokk ja selle allžanrid (punk, glämm, *heavy metal* jne.) on väga mitmetahuline ja vastuoluline patriarhaadi ilming,“ lisavad Jarman-Ivens ja Ian Biddle (2007, 1–20). Nende sõnul on rokikultuur ennekoike hoidnud alal androtsentrismi, heteronormatiivsust ja eeldanud mehelt dominantsust kinnitavaid *macho*-rituaale. Samas on see alati meelitanud ka soonormidega mängima (nt. Schippers 2002). On ju rokikultuur andnud võimaluse heteronormatiivsuse, emotsionaalse ja füüsilise tugevuse nõude, normatiivsete iluideaalide, samas ka traditsiooniliselt tugevat rokimehelikkust peegeldava muusikaesteetika jms. nihestamiseks. (*ibid.* 2007; Smith 1996 jne.). Seega jagavad rokkmuusika uurijad arusaama, et rokk on küll patriarhaalne (näiteks juba seetõttu, et proportsionaalselt on meesmuusikuid olnud üleilmsel rokiskeanel alati rohkem), kuid samas on ka selge, et mehelikkused, samuti konkreetset mehed kui indiviidid on üleilmses rokidiskursuses vägagi varieeruvate eneseväljendusviiside, orientatsioonide, ideaalide ning võimupositsioonidega.

Mehelikkusest punkmuusika traditsioonis¹¹

Punk on maskuliinne subkultuur ning punkmuusika on selle lahutamatu ilming

(Leblanc 1999; Laing 1978, 123; Hebdige 2002 [1979], 62–73). Milles siis pungi maskuliinsus õigupoolest seisneb? Ühelt poolt sai punk 1960. aastatel alguse noorte valgete meeste võimuvastase manifestina USA-s ja Suurbritannias. Teisalt ei tee punki maskuliinseks pungi pioneeride meessugu, vaid pigem traditsioonilised tunnused ja avaldumisvormid, mida on pungi üleilmselt (sh. ka punkmuusika esteetikas) väärtustatud ning mida peetakse stereotüüpsetele meestele loomumaseks. Sellisteks tunnusteks ja avaldumisvormideks on mässumeelsus, tugevus, ultraegoism, seksuaalne aktiivsus, naiseihalus, vastupidavus, lärmakus, iseseisvus, enesehävituslikkus (toksikomaania jne.), individualism käsikäes vendlusega jne. (Laing 1978; Leblanc 1999). Teisisõnu, hegemoonilist punkmelikkust võib seostada võitleva ja/ehk mässumeelse hüpermelikkuse ehk teisisõnu *macho*-tüübiga (Laing 1978; Leblanc 1999; Pilkington 2014).

Punk seostab nooruse võimalusega vabana ja eristuda peavooluideoloogiast (Laing 1978). Nii viitab ka melikkuse ideaal punkrokis pigem poisilikkusele kui väljakujunenud (st. peavooluideoloogias kujundatud) mehele (vt. ka. Biddle ja Jarman-Ivens 2007). Seda toetab ka algupärasel pungi ilmnenud arusaam, et punk-roki *sound* on nooruse, mässumeelsuse ja (valge) melikkuse sümbol (*ibid.* 1978). „*Play it like a white boy!*“¹² võttis punkroki kõlapildi olemuse kokku legendaarne punkbassist Darryl Jenifer¹³ (2011). Omakorda loovad ka punk-roki algupärasel muusikalised tunnused – kõrva kriipiv kõla, müraefekt, forsseeritud häälekasutus, agressiivne ja amatöörlik mängulaad, lugude ebakorrapärane ülesehitus, suhteliselt kiire tempo jms. – jõulist, toorest ja atonaalset kõlapilti. Selline kõlapilt omakorda jällegi toetab pungi mässava ja (noor)maskuliinse olemuse ideed (vt. ka *ibid.* 1978).

Loomulikult ei ole mehed reaalses pungi praktikas olnud kunagi universaalselt noored, valged ja hüpermaskuliinsed (st. ka heteroseksuaalsed). Punkivate meeste ja

punkmelikkuste spekter on olnud alati võraturalt kirevam – nn. melikkuse ja naiselikkuse koode sünteesiv ja heteronormatiivsuse nõuet nihestav. Soonormidega mängimine on olnud eriti silmapaistev glämm-pungis ja *queercore*'is ning feministlikus pungi laiemalt. Punkmelikkused on erinevad ka kontekstist lähtuvalt (vt. ka Gololobov, Pilkington, Steinholt 2014; Turk 2013). Näiteks ei saa Nõukogude Liidus tegutsenud punkarite ja nende Briti pungiendade või tänapäeva Eesti tänavapungi näitel rääkida identsetest melikkustest. Ometi on teatavad hüpermaskuliinsed tunnused neis kõigis olemas.

Pungi ja punkmuusika (nagu ka üldisemas rokokultuuris ning noortekultuurides) on mehed olnud alati proportsionaalselt rohkem esindatud, aktiivsemad ja silmapaistvamad (sh. punkbändide koosseisudes) (Leblanc 1999). Naine on pungi olnud oluline, kuid tema positsioon on üsna ambivalentne. Ühelt poolt on naine sümboliseerinud passiivset seksobjekti või seksuaalselt aktiivsemat *groopie*'t (Laing 1978, 125) ehk olnud meesdominantsuse kinnitamise vahend. Teisalt on antinormatiivsuse ja individuaalsuse ideest lähtuv punkfilosoofia võimaldanud ka naise (stereotüüpset passiivse ja subjektina silmapaistmatu) emantsipatsiooni ning sobinud feminismiga (Leblanc 1999). Siiski on ajalugu näidanud, et subjekti staatuse pälvivad pungi üldjuhul need naised, kes on tõestanud oma osavust stereotüüpset melikeks peetavates tegevustes ning suhestunud pungi tähtsate ehk stereotüüpset melike tunnetega (vt. ka Leblanc 1999; Whiteley 2004 [2000]). Seega on subjektiks saamise lähete punktiks põhimõtteliselt ikkagi melikkus.

Lõhestunud artistiidentiteedid

Popmuusiku identiteeti võib seletada mitmetasandilisena. Näiteks nimetab popmuusika uurija Simon Frith (1998 [1996], 203–225) artisti tervikidentiteeti *persona*'ks ja jagab selle *on*- ja *offline*-identiteediks. Kui üks

väljendub laval, on teine lavaväline *mina*, mis on isiklikum ja avalikkuse eest varjatud. Ilmselt sõltuvad *on-* ja *offline*-identiteetid teineteisest ja mõjutavad üksteist. Seega pole need tasandid selgesti eristatavad, piirid nende vahel on hägusad ja muutuvad pidevalt. Nii põimub *persona*'s teatraalsus (sh. kostüümid) isiklike tunnete ja lavavälise lugudega. Erinevalt teatrist, kuid sarnaselt näiteks *reality show*'ga pole popmuusikas „loojal ja loodul füüsilises mõttes seega selget vahet, kuna esitaja on eeldatavasti olnud ise endale materjaliks, osalenud loomingu oma isikuga tervenisti“ (Mutt 2014, 694). Lavaväline *mina* tuleb kaasa lavale ja lavamina mõjutab lavaväliselt elu.

Philip Auslander (2006) on Frith'i duaalse artistiidentiteedi ideed edasi arendanud David Bowie näitel. Glämm-rokkmuusika legend Bowie on ühtaegu tuntud nii muutliku eraelu kui ka vahelduvate lavarollide poolest. Auslander läheb Frith'ist veel kaugemale, eristades Bowie näitel popartisti *persona*'s isegi kolme identiteeditasandit: artisti lavaväline *mina* (ingl. k. *the real person*), lavakuvand (ingl. k. *the performance persona*) ja tegelane, kes kajastub laulusõnades, ehk tekstitegelane (ingl. k. *the character*). Seega näitab Auslander ka lavaidentiteedi mitmetasandilisust: Bowie't, tema lavarolle (nt. biseksuaalne koomiksitegelane Ziggy Stardust) ja tekstitegelasi, kelle sotsiaalne taust, sugu ja vanus on üsna varieeruvad, võib käsitada ühe *persona* erinevate ilmingutena. Samas on sellises kolmikidentiteedimudelil tasandid selgelt üksteisest tingitud.

Persona tasandid on omakorda seotud sooidentiteedi loomega (Auslander 2006). Kui ühendada filosoof Judith Butleri (1990) performatiivse soo¹⁴ kontseptsioon Auslander kolmikidentiteedimudeliga, võiks artisti lavaidentiteedi olemust käsitada topeltperformatiivsenä. Kuna n.-ö. soo-*show* käib juba väljaspool lava, elus eneses, muutub igasugune esitus laval topeltperformatiivseks. Lava pakub artistile ka mõneti teistsuguseid eneseväljendusvõimalusi, sest esituse (sh. sooesituse) sobilikkuse kritee-

riumid (nt. skeene ja žanri nõuded mehelikkusele ning naiselikkusele) ei pruugi täpselt kokku langeda väljaspool lava eksisteerivatega (vt. nt. Fischer-Lichte 2008). Seda isegi siis, kui laval etendatakse iseend ja taotletakse loomulikkust, nagu on popmuusika traditsioonile tihti omane. Kas suuremat mänguruumi soolise identiteedi konstrueerimisel võimaldab lava- või lavaväline identiteet, on siiski omaette küsimus.

Meetod

Uurimuse eesmärk on ansambli Vennaskond näitel kirjeldada ja selgitada mehelikkuse konstrueerimise viise ning sellega seotud kogemusi, hoiakuid ja tähendusi Eesti punk-rokis. Empiirilisi andmeid tõlgendades olen arvesse võtnud nii pungi ja rokikultuuri üleilmseid norme kui ka postsotsialistliku konteksti võimalikku mõju mehelikkuse konstrueerimisele.

Uurimus põhineb avatud intervjuudel bändiliikmetega ja laulutekstide analüüsil. Intervjuusid tegin, analüüsisin ja tõlgendasin konstruktivistliku põhinstatud teooria (KPT) tehnikaid kasutades (Charmaz 2006), laulutekstide puhul tegin temaatilise sisuanalüüsi (Bernard ja Ryan 1998). Seega olen uurimistulemusteni jõudnud kahte tüüpi empiirilisi andmeid sünteesides ning kvalitatiivseid sotsioloogilisi andmekogumise ja analüüsimeetodeid kombineerides. Empiiriliste andmete tõlgendamisel toetusin ka uurimispäeviku märkmetele, mida kirjutasin jooksvalt Vennaskonna kontserte külastades, muusikat kuulates, plaadikaasi ja muusika- ning reisifilmide vaadates.

Uurimuse fookus

Konstruktivistliku põhinstatud teooria (Charmaz 2006) põhimõtetest lähtudes ei formuleerinud ma enne andmekogumist hüpo-

teese ega täpseid uurimisküsimusi, selge oli vaid raamteema: mehelikkuse konstrueerimine Vennaskonna kui 1980. aastate Eesti pungi ja 1990ndate rokimaastiku mõjuka esindaja näitel. Uurimuse täpne fookus (sh. teoreetiline vaatepunkt) kujunes meetodile omaselt välja jooksvalt, st. intervjuusid tehes ja neid analüüsid. Selline käsitlusviis on KPT üks olulisemaid lähtepunkte, mis peaks soodustama uuritava fenomeni võimalikult tundlikku ja kompleksset refleksiooni (Charmaz 2006, ptk. 2). Näiteks ilmnis intervjuude käigus, et Vennaskonna näitel toimub mehelikkuse konstrueerimine mitmetasandiliselt. Küsimustest, miks ja kuidas erinevatel identiteeditasanditel mehelikkust konstrueeritakse ning milliste tähendustega on mehelikkuse konstrueerimise viisid identiteeditasandite kaupa seotud, kujunes uurimuse fookus.

Esmased empiirilised andmed

Uurimuse esmaseks andmekogumise meetodiks olid struktureerimata ehk avatud intervjuud bändiliikmetega. Kuigi ma ei koostanud intervjuudeks kava ega küsimustikku, tõstataks vestlusteemasid, mida pidasin oluliseks mehelikkuse reflekteerimise seisukohalt. Näiteks palusin rääkida eneseväljendusest laval ja väljaspool lava, loomingust, bändi olemusest ja tähendusest, meenutada Vennaskonnaga seotud juhtumisi jne. Intervjueeritavad teadsid ka uurimuse üldisemat raamteemat ja keskendusid seetõttu oma mõttearendustes sageli mehelikkusega seonduvale. Nii võimaldasid avatud intervjuud pääseda ligi bändiliikmete isiklikele kogemustele, samas ka väljakujunenud arusaamadele, hoiakutele ja ettekujutustele iseenda, Vennaskonna ja mehelikkuse kohta. Avatud ja vabas vormis kulgev vestlus soodustas ka implitsiitsemate hoiakute ja arusaamade ilmnenemist.

Võtsin intervjueeritavatega ühendust *Facebook*'is. Kuus endist ja/või praegust bändiliiget vastasid kirjale kohe nõusole-

kuga. Ühelt isikult vastust ei tulnud ja teine keeldus põhjendusega, et Vennaskond on möödunud eluetapp, mille juurde ta ei soovi tagasi pöörduda. Seega intervjueerisin kokku kuut Vennaskonda kuuluvat või kuulunud inimest: nelja meest ja kahte naist. Kui esimesed kaks bändiliiget valisin valimisse ise¹⁵, siis ülejäänud intervjueeritavateni jõudsin lumepallimeetodil: esimesena intervjueeritud soovitasid pöörduda inimeste poole, kellel on pikaaegne Vennaskonnas mängimise kogemus ja/või kes on teksti ja muusika autorina bändi loomingulise käekirja kujunemisesse olulisema panuse andnud. Kõik kuus intervjueeritud on/olid Vennaskonnas mänginud vähemalt viis aastat. Neist kolm on vähemalt 15 Vennaskonna laulu sõnade ja/või muusika autorid¹⁶.

Intervjuud toimusid ajavahemikul 2013. aasta sügis kuni 2014. aasta kevad. Vestluste pikkus varieerus 1,5 tunnist 5 tunnini. Kõik intervjuud on salvestatud diktofoniga ja transkribeeritud. Intervjueeritavad valisid ise välja endi jaoks mugavaima kokkusaamise aja ja paiga. Näiteks päädis üks kohtumine varahommikuse vestlusega Hesburgeri kiirtoidusööklas. Vestluspaikadeks olid ka KuKu Klubi, Kassisaba sušibaar ja Õismäe grillpubi. Üks intervjuu toimus bändiliikme kodus.

Intervjuude analüüs

Meetodile iseloomulikult toimus intervjuude tegemine, kodeerimine ja esmane tõlgendamine (sh. memode kirjutamine) üheaegselt (Charmaz 2006, 14). Selline lähenemine võimaldas analüüsi käigus esile kerkinud küsimuste kohta intervjueeritavalt lisainfot koguda, analüüsi kulgu tähtsate teemade täpsustamiseks fookustada ja jooksvalt võimalike tõlgendusteni jõuda. Täiendavat infot küsisin bändiliikmetelt kahel korral telefonitsi ja kolmel korral *Facebook*'i sõnumivahetusprogrammis. Integreerisin kommentaarid memodesse, mida kirjutasin terve andmeko-

gumise ja analüüsi vältel ning millele tõlgenduste formuleerimisel toetusin.

Intervjuude analüüs põhines kolmel kodeerimise etapil (Charmaz 2006, 46). Esmalt kodeerisin intervjuud n.-ö. avatult. Tähistasin intervjuude lõigud (nt. bändiliikmete seisukohad, väited, hoiakud, mõtted, tunded, situatsioonikirjeldused, ilmingute konteksti ning struktuuri jne.) võimalikult täpselt kokkuvõtva sõna ehk koodiga. Järgnes fookustatud kodeerimine. Teisisõnu kujunesid välja koodikategooriad ehk abstraktsemad teemad, mis ühendasid algseid koode ja selgitasid, millele teemad osutavad. Sellisteks abstraktsemateks teemadeks olid lavaidentiteet, lavaväline identiteet, identiteet loomingus, mehelikkus, seksuaalsus, mehelikkuse rituaalid, mehelikkuse kriisid, rokiskeene normid, enesetõestuse strateegiad, Vennaskonna tähendus, rollid bändis ja väljaspool bändi, võimuhierarhia bändis, naise roll Vennaskonnas, rahvuslikkus, nõukogude minevik, lääneihalus, taasiseseisvumise mõju Vennaskonnale jne.

Fookustatud kodeerimisele järgnes teoreetiline kodeerimine, kus kategoriseerisin koodid kõrgemal abstraktsustasandil. Seega seostasin ja koondasin kategooriaid omavahel veelgi. Lõpuks suhestasin uurimuse tuummõiste – mehelikkuse – kõigi kesksete kategooriatega (nt. minakäsitus, lavaidentiteet, lavaväline identiteet, identiteet loomingus, nõukogude taust, üleminekuühiskond jne.). Nii joonistusid välja koodikategooriate ja seega katustemade mustrid (omavahelised täpsemad seosed ja tähendused) ning nende avaldumistingimused ehk formuleerus põhistatud teooria. Kõige lõpuks suhestasin Vennaskonna refleksiooni olemasolevate teooriatega. Seega on uurimistulemusteks kirjeldused, seletused ja tõlgendused, mis on tuletatud empiirilistest andmetest, mitte varasematest uuringutest ja teooriatest.

Artiklis on uurimistulemustena esile toodud analüüsi käigus väljajoonistunud Vennaskonna ja mehelikkuse konstrueerimisega seotud peamised teemakategooriad.

Kirjeldusi ja järeldusi olen illustreerinud asjakohaste intervjuuväljavõtetega. Intervjuueeritavate konfidentsiaalsuse huvides olen transkriptsioonides kasutanud nende tähistamiseks pseudonüümi Vennaskonna liige.

Andmestiku täiendamine

Kui meheks, punkrokkariks ja/või lihtsalt Vennaskonna liikmeks olemise vahetut kogemust ja sellele omistatud tähendusi reflekteerisid intervjuud koos täiendava infoga (kontserdid ja videosalvestised) üsna hästi, siis lauludest kui mehelikkuse konstrueerimise vahendist intervjuude käigus terviklikku pilti ei tekkinud. Pigem olid bändiliikmete tõlgendused, seletused ja hinnangud analüüsil taustinfoks. Kuna kõikides intervjuudes tõsteti Vennaskonna loomingust rääkides siiski esile just tekstipõhisust, otsustasin laulusõnu eraldi analüüsida ja tulemused uurimusse integreerida.

Samal ajal viimase kolme intervjuu tegemise ja kodeerimisega töötasin läbi Vennaskonna laulutekstid kõigilt üheksateistkümnelt ilmunud helikandjalt. Bändi esimene album „Ltn. Schmidt pojad“¹⁷ ilmus 1991. aastal ja senini viimane album „Linn süütab tuled“ 2014. aasta kevadel. Valimisse kuulus 223¹⁸ erinevat laulu.

Kolmekümne aasta jooksul ilmunud salvestistel on laulude autoritena teistest proportsionaalselt suurem roll olnud Tõnu Trubetsky, Allan Vainolal, Mait Vaigul ja Kaspar Jancisel. Kui võtta arvesse kavereid ja muid pistelisi muusika- ja tekstilaene¹⁹, läheneb Vennaskonna loomingu autorite hulk sajale. Hoolimata kirjutajate rohkusest, on vaid viie laulu autoriks või kaasautoriks olnud naine²⁰: Doris Kareva sulest pärineb „Ajastu“ ning „Rotipüüdja“ ja „Luulud“ on kahasse kirjutatud Mercaga. Allan Vainola viisistatud „Eleegia“ sõnade autoriks on tema toonane naine Maire Mürk. Mitte ühegi Vennaskonna loo muusika autor pole naine. Samuti pole ühtegi repertuaari kuuluvat laulu

kirjutanud mõni naissoost bändiliige. Seega kujunes Vennaskonna laulude tõlgendamisel lähtepunktiks eeldus, et tekstid on kirjutatud mehe perspektiivist ja reflekteerivad erineval moel meeskogemust.

Laulusõnade temaatiline analüüs

Laulusõnade tõlgendused põhinevad kvalitatiivse temaatilise sisuanalüüsi (Bernard ja Ryan 1998) tulemustel. Analüüsisin albumeid ilmumise järjekorras. Selline lähenemine reflekteeris laulusõnades väljajoonistuvate oluliste teemade kujunemist, samas ka nende muutumist ajas.

Kodeerisin laulutekstid esmalt avatult ning seejärel fokuseeritult. Esimesena kodeerisin Vennaskonna esimese albumi laulutekstid. Esimese albumi kodeerimise põhjal kujunes analüüsiskeem, st. koostas tabeli, mis koondas esimesel albumil esile kerkinud katustemasid. Järgnevate albumite puhul kodeerisin iga loo eraldi ja sidusin selle koodidest lähtuvalt iseloomustava katusteemaga või vajaduse korral mitme katusteemaga. Võimaluse korral liigitasin iga järgneva albumi uue laulu katusteema(d) süsteemselt olemasolevate katusteemade tabelisse. Albumilt albumile korduma hakanud katusteemad olid näiteks vendlus, poisi-mehe võimumaatriks, rahvus- ja linnaromantika, vabadus, anarhia, depressioon ja eksistentsiaalsed küsimused, (laps) naised, heteroerootika, ambivalentne suhe lääne ja nõukogude taustaga, reisimine, alkohol ja toksikomaania jne. Iga järgmise laulu kodeerimise tulemusel ilmnes uusi koode ja teemakategooriaid. Seega lisandus tabelisse katusteemasid kogu analüüsi vältel²¹.

Käesolevas artiklis olen kirjeldanud, omavahel sidunud ja tõlgendanud neid mehelikkuse konstrueerimist reflekteerivaid katusteemasid, mis kordusid Vennaskonna diskoograafias kõige järjekindlamalt. Mõnel juhul olen välja toonud ka tekstinäiteid, mida võib pidada erandlikeks, kuid mis on oma erisuses

ilmekad ja kinnitavad sisuliselt reeglipäraselt esile kerkinud teemade esiplaanilisust Vennaskonna loomingus. Kirjeldusi ja järeldusi olen illustreerinud iseloomulike väljavõtete laulutekstidest.

Analüüs

Vennaskonna *persona*: mitmetasandilise identiteediloome tulem

Vennaskonna näitel võib identiteediloomet seletada kolmetasandilisena (vt. ka Auslander 2006). Vähemal või rohkemal määral eristuvad üksteisest lavakuvand, lavaväline identiteet ehk n.-ö. tavaelu ja laulutekstides ilmnev fantaasiamehelikkus. Samas on sellises kolmikidentiteedimudelil tasandid selgelt üksteisest tingitud (Auslander 2006) ehk vastastikmõjulised. Allpool keskendungi sellele, kuidas Vennaskonna näitel mehelikkust erinevatel identiteeditasanditel täpsemalt konstrueeritakse ja milliste mehelikkuse avaldusvormide, hoiakute ning kogemustega on tasandid üldisemalt seotud.

Esimene identiteediloome tasand: Vennaskonna laulutekstid

Vennaskonna laulusõnad on kirjutanud mehed ja neis tsiteeritakse (sh. kaverites) teisi Vennaskonnas tähtsaks peetavaid/peetud mehi (Smuul²², Sex Pistols²³, Schiller²⁴, E. A. Poe²⁵, Tolstoi²⁶, Proudhon²⁷, Dostojevski²⁸ jne.). Lugusid esitab alati bändi solist Tõnu Trubetsky ja need on üldjuhul jutustatud (meessoost) kolmandas isikus, mina-narratiivis ning heteromehe perspektiivist.

Vennaskond on 19-st helikandjast 13 välja andnud 1990. ning kuus 2000. aastatel. Seega on enamik repertuaarist ilmunud 1990. aastatel²⁹.

Suur osa 1990ndatel ilmunud lauludest oli aga kirjutatud juba nõukogude ajal – 1989. aastaks oli Vennaskonna repertuaaris 50 lugu. Enamik neist lindistati ning ilmus 1995. aastaks. Valdav osa Vennaskonna laulutekstidest on autorite tegevuskeskkonnast tingituna nõukogude aja lõpu ning 1990ndate olustiku hõngulised. Need on seotud nii tollases punkkultuuris kui ka üleminekuühiskonnas üldisemalt tähtsaks peetavate teemade, väärtuste ja kogemustega. Oluline on seegi, et mehed, kes 1980ndatel ja 1990ndatel Vennaskonna laule kirjutasid või repertuaari koostasid, olid tollal üldjoontes 20ndates ja 30ndates eluaastates. Seega julgen arvata, et suur osa Vennaskonna lauludest reflekteerib eeskätt noore või nooremapoole meessoost punkari ja/või boheemlasliku loomeinimese kogemusi, väärtusi ja ideaale hilis- ja postsotsialistlikus Eestis. Tundub, et sellist noorus-nostalgilist atmosfääri hoitakse alal tänase päevani – kui välja arvata plaadiesitluskontserdid, mängib Vennaskond esinemistel pigem 1990ndatel välja antud lugusid, st. bändi hiilgeajast pärit repertuaari.

Vennaskond ja vabadusvõitlus

Nagu nõukogude juurtega Eesti pungitraditsioonile üldisemalt omane, on ka Vennaskonna loomingus kaalukas roll vabadusvõitleja narratiivil ning seda just rahvusromantilises võtmes. 1980. ja 1990. aastatel kirjutatud laulutekste lugedes tundub, et Vennaskonna jaoks tähendas rahvuslik taasiseseisvumine vabadust nii indiviidi kui ka rahvuse tasandil. Rahvusromantiline vabadusvõitluse motiiv on sisse kirjutatud ka Vennaskonna sünniloosse. 1984. aastal Trubetsky kokku kutsutud Vennaskonna nimi on inspireeritud George Orwelli hoiatusulmeromaanist „1984“. Orwell kirjeldab *Vennaskonda* kui mehi koondavat müütilist organisatsiooni, kes võitleb *Suure Venna* võimu vastu. Siit joonistub välja Vennaskonna raudse eesriide tagune meie-identiteedi konstrueerimise alus – noorte meeste,

üksteise suhtes solidaarsete vendade julge vastandumine võimuaparaadile ehk tollases kontekstis nõukogude režiimile.

Vennaskonna liige: *Jah, eks see sünnilugu kunagi vist oli jah selline romantiline, Orwell jne., selline müütiline vist, noore Trubetsky selline müütiline romantika, Nõukogude Liidu vastu, ja mis oli väga lahe stiil tegelikult, see mõte oli mulle kohe sümpaatne, on ju. Punkarid versus nõukogude võim, et ikkagi usutigi, et sellel pungil on mõju, on ju.*

Vabadusvõitluse väli ehk keskkond, kus laulutekstide tegelane viibib, on sageli homotsiaalne. Näiteks on tähtsaid teisi, kes tegelest lugedes saadavad, kujutatud kõige sagedamini keelendite „vennaskond“, „vennad“, „poisid“ ja „mehed“ kaudu. Seeläbi on poliitiline punk ja rokk ehk Vennaskond, samas ka võimuaparaat ja peavoolusüsteem ehk opositsiooniline *Suur Vend* maskuliinsete metafooride kaudu konstrueeritud eeskätt meeste mängumaaks. Võimalik, et need metafoorid reflekteerivad igasuguse poliitika iseenesestmõistetavat patriarhaalsust nii Nõukogude Liidus kui ka hiljem taasiseseisvunud Eestis.

Võitlusvälja meesdominantsust ja homotsiaalsust toetab ka nõukogude ajal kirjutatud, ent 1991. aastal ehk Eesti taasiseseisvumise ajal ilmunud „Vennaskonna hümn“. See on justkui Vennaskonda defineeriv deklaratsioon, milles tekstitegelane tunnistab, et kuulub „ühte vennaskonda“, mille juhtmõtet – „minu jaoks ei ole riike, mida ümber jaotada“ – võib seostada arhetüüpse anarhiaideaaliga täielikult piirideta maailmast. Kui võtta arvesse 1990. aastate alguse konteksti, siis tundub, et laul kannab endas jällegi pigem rahvusliku eneseteadvuse narratiivi, kus Vennaskonnal on kodukaitsja roll – riigimehelikkus seguneb proudhon'liku (kellest Vennaskond ka laulab) filosoofiaga, mille kohaselt tsentraliseeritud valitsusvorm on kurjast ning tähtsate asjade otsustamine peaks toimuma kohalikul tasandil.

Poisi-mehe võimumaatriks

Kõigis Vennaskonna laulutekstides on äratuntav pungile omane „mehe-poisi võimumaatriks“ (Biddle ja Jarman-Ivens 2007, 8). Sellises maatriksis tähistab *mees* väljakujunenud peavoolu väärtusi ja süsteemi ning *poisi* staatus n.-ö. väljakujunenust distantseerumist. Seega ei tähenda *poisi* staatus alaväärset ebaküpsust, vaid pigem võimalust konstrueerida dissidentlikku mehelikkust ja „noore pere-mehe“ kuvandit. Nn. poisilike tunnusjoontega (ultraegoism, ettearvamatus, labiilsus, „teen, mida tahan“-hoiak) dissidentlikkust illustreerib Vennaskonna loomingus hästi „Vennaskonna hümn“. Juba hümnis esimeses salmis kirjeldab tekstitegelane, et „[tema] ei ole mingi mees“. Kui eeldada, et vahetult enne

taasiseseisvumist kirjutatud hümnis viitab *mees* kui metafoor veel nõukogude režiimile, ei tähistanud nõukogude mehe normi mittemahtumine Vennaskonna jaoks kindlasti mitte lööki allapoole vööd, vaid pigem elitaristlikku emantsipeerumist vastumeelsest.

„Mul ei ole oma nägu, mina olen tühi koht, mõtetes on mingi hägu,“ jätkab tekstitegelane irooniliselt hümnis teises salmis (iroonilisust toetab ka Trubetsky kõrge ja nasaalne hääletämber). Selline tekstitegelasele omistatud „mõttehägusus“ või süüdimatus ei tundu hümnis aga taas kord sugugi viitavat külalukese staatusele ehk feminiseerumisele, vaid pigem dissidentlikule võimukale mehelikkusele. Selline mehelikkus peaks olema hirmutav, sest temas „peitub mingi oht“ laiemale võimustusüsteemile. Hümnis read, mis defineeri-

Vennaskonna kontsert 1986. aastal. Foto pärineb T. Trubetsky erakogust.



vad tekstitegelase tema n.-ö. pöörasuses „ühiskonna aps[uks]“ ja „soovimatu[ks] laps[eks]“, tunduvad alltekstina viitavat pigem süsteemi poolt tekstitegelasele pandud valediagnoosile. Teisisõnu, need võivad osutada nõukogude ajal üsna tavalisele poliitilise nuhtlemise võttele, kus hullumeelsuse diagnoos võimaldas süsteemile tülikaid inimesi isoleerida (Kaasik 2011, 79). Tõlgendust, et tekstitegelasele omistatud nõukogude mehe normi mittemahtumise „diagnoos“ on aga eelkõige tugev, mitte alavääristav tunnus, toetab ka kolmeminutilise mažoorne ja toretsev kitarrisoole hümnid lõpus.

Macho-rituaalid ja mehelikkuse kriisid

Tekstitegelane jätab pungile, samas ka kogu rokitraditsioonile omaste mehelikkuse rituaalide ja ikooniliste sümbolite (must mootorratas, revolver, seks, joomine, gängikogunemised) kasutamise tõttu tihti *macho* mulje (nt. lauludes „Uimane ja väsinud“, 1991; „Hilisõhtune cowboy“, 1994; „Täna jälle me joome bensini“, 1995 jne.). Ta on jõuline nii oma mustal mootorrattal, baarides kui ka lõkkevalgel väljavalitutele anarhiaideid kuulutades (nt. „Musta lipu valguses“, 1993; „Elagu Proudhon“, 1993 jne.). Kui arvestada selget toksikomaania- ja depressioonidiskursust, mis iseloomustab olulist osa Vennaskonna loomingust, võiks tegelase väljapoole suunatud möllavat „mina“ pidada siiski pigem enesekaitserefleksiks. Vennaskonna loomingus on alati olnud nii muusikaliselt kui ka tekstiliselt luulelisemaid ja leebelt melanhoalseid laule, mis avavad mehelikkuse haavatavat poolt, vahel isegi suitsiidset loomust (nt. lauludes „Maailma lõpus on kohvik“, 1992; „Disko“, 1994; „Ootame sind pimedusemaal“, 1991; „Aeg“, 2001 jne.). Samas tundub, et tekstitegelase haavatavus ei viita niivõrd õnnetu armastuse masohhistlikule väljaelamisele, mis rokidiskursuses ka tugevale mehelikkusele vahel lubatud on (Biddle ja Jarman-Ivens

2007, 8), vaid pigem identiteedikriisile ja/või kuulumatusetundele. Seda illustreerib hästi järgmine tekstikatke:

„Ta lihtsalt hulgub linnast linna, tal pole kuhugile minna.

Tal pole numbrit ega nime, pole midagi, mis seoks.

Kõik soovid on tast jäänud maha ja ta mõtted tehtud teoks.

Ta lihtsalt hulgub linnast linna ja ta minek on nii suur.

*Et teda ootab veel vaid surm ja tema kaaslasteks on tuul.*⁶⁰

Tundub, et eksistentsialistlikud ängid reflekteerivad ikka ja jälle kohanemiskriiside üleminekuühiskonna muutuvate oludega, st. ka *Suure Venna* ehk võimuaparaadi sisulise teisenemisega. Kui algul peegeldavad laulutekstid nõukogude režiimi ahistavat mõju, siis 1990. aastatel juba rohkem kohanemiskriiside kauaoodatud uue aja reeglite ja struktuuridega, alates 1990ndate lõpust jällegi kauaoodatud ajas pettumist (sh. ilmus lauludesse kapitalismikriitiline diskursus), mida illustreerib muu hulgas näiteks „Viimane (altkulmu) pilk Tallinnale“ aastast 2011, kus on järgmised read:

*„Kõik, mis hea, on ammu möödas,
ainult tühjus tormab mõtetes,
lause „Maaslamajat ei lööda“
kehtib kuskil kaugel jätkates.“*

Seega põimuvad tekstitegelases ehk fantaasiamehes *macho*-rituaalid, eksistentsialistlikud valulemised, tundepehked ja enesehävituslikkus. Heidetakse valgust punk-rokkaritarvarjul olevale romantilisele kangelasele, paljastub sisemine romantiline poeet. Samas pole punge ja romantismi ideed sisuliselt ju kuigi vastuolulised, sest mõlemad toetavad tekstitegelase individualistlikku ja elitaristlikku loomust, võõrdumist tegelikkusest, ekstsentrilist eluviisi, tundelisust ja pahelisust.

Valulema näib sellise romantilise *macho*-karakteri panevat see, et tema igatsused ja ihad on alati suuremad, kui ühiskond lubab. Seega on tema pettumine ja lüüasaamine (sh. mehena) juba eos ettemääratud. Sellist valulevat, poeetilist, ennasthävitavat, ent samas end *macho*'likkusega tasakaalustavat mehelikkusetüüpi on Vennaskonna loomingus tugevalt romantiseeritud.

Tüdruk: võimuka mehelikkuse konstrueerimise vahend

Noored naised on Vennaskonna lauludes kesksed (hetero)mehelikkuse konstrueerimise vahendid. Nad on laulutekstides olulised tegelased, ent üldjuhul alati objektid: *groupie*'d ja peategelase nimetud armukesed (nt „Tüdrukud – brünett ja blond“, 1996 jne.). Vaid üksikudel kordadel on naissoost rääkides kasutatud sõna „naine“. Lugudes on naiskõrvalosatäitjad eelkõige „tüdrukud“, „tütarlapsed“, „näkid“, „neitsid“ või „neiud“, 1990. aastatel tollast iluideaali peegeldades mitmel korral ka „miss Estoniad“. Niisiis on peategelase naispartner üldjuhul lolitalik lapsnaine, fallilise fantaasia objekt. Ta on peamiselt passiivne ja tegelase eneseteostust toetav, seega vahend, mis võimaldab demonstreerida lauluteksti meespeategelase seksuaalset aktiivsust, st. täisväärtuslikkust heteromehena. Naised on tihti selleks, et neid jõhkralt ja romantiliselt võtta nagu *rock'n'roll*'is kohane.

Vennaskonna bändiliige: *No paljudest Vennaskonna tekstidest kumab läbi nooruspõlves vaadatud Prantsuse filme, on ju, noorena loetud raamatuid. Seal on teatud mõttes romantika, aga punk-roki tingimustes, mis tähendab seda, et sa oled tegelikult väga enesekeskne ja jõhker. Sinu romantika on see, et sa lähed kuhugi ja kuskil on paljas naine ja kui te ei jõua kokkuleppele, siis teete nii, nagu sina tahad, üks ole.*

Vaid vähesed tüdrukud kannavad laulusõnadest nime, nagu erootiline lapsnaine

Vennaskonna hitist „Pille-Riin“, kellele tekstitegelane teeb varakevadisel Tallinna tänaval väljakutsuva ettepaneku vahekorda astuda. „Soovin, et siinsamas õues riietaksid lahti end,“ palub tekstitegelane. Selle lapsnaise nimi pole tõenäoliselt juhuslik valik. Paratamatult tekitab see allusioone „kikkis patsidega tüdrukukesega“ Ellen Niidu lasteraamatust „Pille-Riini lood“.

Palju subjektsem tegelane on aga dostojevskilik Doris samanimelises laulus. Dorise subjektsust rõhutatakse anarhistliku („anarhistipilk silmis“) ja militaristliku ehk maskuliinse sümbolika („dünaamidipomm tasku peidet“, „granaat käes“ jne.) kaudu. Võimalik, et Siberi õudusi kogenud Doris on ka rahvusliku trauma narratiivi esindaja. Sellises käsitluses on Doris enesekindel ellujääja, kes pärast režiimi repressioonide kogemist asub võitlusse võõrvõimu vastu:

*„Ka Siberis, ta hallis vihmas poris,
sa käisid. Sind ei murdmud vangikong.
Nyyd ärklikorralt yhes Eesti linnas,
kus ettevalmistusel atentaat,
sa tahad blonde juuste lehvis minna
kui surmaingel, kahes käes granaat.“*

Doris on seksuaalne, kuid tundub, et oma eneseteadlikkuses tekstitegelasele pigem eemalt vaatamiseks. Dorise tüüpi naine, st. nõukogude taustaga ja sealjuures subjektne, on siiski Vennaskonna laulutekstides pigem erandlik. Subjektsema partneriga sovietromantikast illustreerivad tõenäoliselt siiski ka laulud „Riia, mu arm“ ja „Insener Garini hüperboloid“.

Linnaromantika

Suurt armastust esineb Vennaskonna albumitel vähestes tekstides. Need palavad armastuslood (muusikalises plaanis tihti pigem ballaadilikud) ei tundu siiski olevat kirjutatud otseselt pruutidele, vaid on igatsevad ülistus-

laulud läänemaailma suurlinnadele/riikidele (nt. „Kopenhaagen“, 1993; „Surm Pariisis“, 1992 jne.). Meelde jääv ja kütkestav tüdruk neis lauludes tundub olevat pigem heterotsentristlik metafoor, mis väljendab nõukogude taustaga inimese ihalust idealiseeritud läänemaailma järele, ning neid lugusid saab käsitada igatsevate hüüetena piiri taha. Kui tekstitegelase suhted tüdrukutega kodulinna kõrvaltänavast piirduvad eelkõige seksi või flirdiga, siis romantilisest armastusest kantud laulude „kangelannaks“ on subjektne *Lääs*. Piiritagusest saab *femme fatale*, inspireeriv ja üheksaamasele ahvatlev subjekt. Samas seob selline sõltuvussuhe aktiivsema ja dominantsema poole julgemalt ka naiselikkuse, mitte mehelikkuse narratiiviga. *Lääs* ilmub ikka ja jälle naise kujul, kes eristuva ja emantsipeerununa köidab ning inspireerib tekstitegelast, luues samal ajal eelduse sõltuvussuhteks. Samas võib ka sellist enesekoloniseerimise peegeldust interpreteerida mõneti *macho*’likuma enesetõestusstrateegiana – tekstitegelane on suutnud takistustest hoolimata läbi murda *Läände* ning saavutanud seeläbi privilegeeritud kokkupuute raskesti kättesaadava, ent üleüldiselt ihaldatu ja igatsetuga. Samas on tekstitegelane ka subjektse temakese kui moodsalt ennast kehtestava naiselikkuse väljavalitu. Seega on tekstitegelane oma sovetitaustast hoolimata ihaldusväärne eksemplar parimate isaste seast. Võib-olla teeb nõukogude minevik ta lääne *femme fatale*’i silmis veelgi eksootilisemaks. Samas võib see viidata ka sellele, et peategelasel on õnnestunud lahti rebida nõukogude süsteemist kui võõrast ja n.-ö. vähem tsiviliseeritud ning nüüd on oluline tõestada, et just *Lääs* on see, kellega oma tsiviliseerituses tegelikult samastutakse ja kokku sobitakse.

Siiski jäävad suhted piiritagusega (Pariis, Kopenhaagen, New York, Helsingi jne.) Vennaskonna laulutekstides üsna üürikeseks. Seega ei konstrueerita neid suhteid sugugi kindlateks ega turvalisteks. Tekstitegelane pöördub (vahel näiteks „mustal mootorrat-

tal“) alati koju tagasi. „Jää hüvasti, mu Kopenhaagen!“ kordub ka Trubetsky kirjutatud armastuslaulu refräänis.

Teine identiteediloome tasand: Vennaskond laval

Hoolimata sellest, et Vennaskonna loomine on n.-ö. kollektiivse kirjutamise tulem ning lavale minnakse üldjuhul koosseisus vokaal, kitarr, basskitarr, trummid ja viiul, on bänd rokidiskursusele omaselt ikkagi solistikeskne. Vennaskonna näitel tähendab solistikeskus tugevat ja karismaatilist meesliidrit Tõnu Trubetskyt. Ta valib Vennaskonna repertuaari ja valib bändi liikmeid ning on Vennaskonna muusikavideote ja reisifilmide režissööriks. Lisaks dokumenteerib ta bändi ettevõtmisi ja hoiab info korras ning värske Vikipeedias, bändi koduleheküljel ja *Facebook*’is. Ka plaadikaaned on kujundanud (või vähemalt kujundada lasknud) Trubetsky. Vennaskonna liidrikeskust kinnitasid intervjuudes ka bändiliikmed, kes iseloomustasid Trubetskyt sõnadega „karismaatiline juht“, „karismaatiline jutlustaja“, „Vennaskonna kunstiline juht“, „bändiliider“, „Vennaskonna lavastaja“ jne.

Vennaskonna liige: *Vennaskond ongi Tõnu, ega see, kes seal veel on, ega see kedagi väga ei huvita. OK, on mõned legendaarsed kujud veel. Aga üldjuhul on see Tõnu ja tema fantaasiaprojektsioon. Vaevalt, et kellelgi tekiks üldse kahtlust, et Vennaskonna näitel oleks solist lihtsalt solistiks olemise pärast tähelepanu keskmes, nagu tihti on. Tõnu ei ole lihtsalt esitaja, vaid ka lavastaja, autor, ja publiku jaoks ikkagi karismaatiline jutlustaja, ta on väga karismaatiline kuju.*

Intervjuudes täheldati, et Vennaskond on nõukogude juurtega pungile omasel moel olnud eeskätt tekstipõhine ja sõnakeskne bänd. Sõna esiletõstmise soovi näib kinnitavat ka see, et aeg-ajalt nimetatakse Vennaskonna kontserte plakatitel (punk)teenistusteks. Idee

kontserdist kui teenistusest sobitub omakorda Trubetsky karismaatilise jutlustaja kuvandiga.

Mina: *Tunned Sa end läbi oma tekstide siis jutlustajana?*

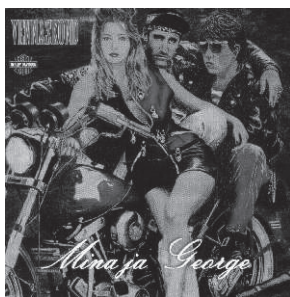
Vennaskonna liige: *Mõnikord tunnen jah. Mõnikord see on eneseteostus või sihuke nagu kunst, valgustan omal moel võib-olla inimesi isegi. [...] Vahel tunnen jällegi, et ma ei pääse löögile, et minu see tõe kuulutamine ei pääse löögile ja et ma ei hinda üle selles suhtes ennast, või noh, et mõnikord tundub see võimatu. Saada seda kontakti, et esitleda niimoodi ennast, nagu ma seda ette kujutan. Noh, mõnikord tundubki, et see on nagu lihtsalt sült, on ju, ongi „Pille-Riin“ ja „Hüperboloid“, lihtsalt tuntud lood, mingid suvalised tädid tahavad nagu kaasa laulda. See ei ole mingi punk, üldse mitte midagi, lihtsalt sült.*

Tseremoniaalsust ja karismaatilise jutlustaja ja tekstilise sõnumi olulisuse ideed toetab omakorda näiteks bändi lavaline paiknemine kontsertidel ehk Trubetsky füüsiline esiplaanilisus, poollaulev esitusmaneer ja teatraalselt staatiline kehakeel spontaanselt liikuva bändi keskel. Lisaks on Vennaskonna salvestistel n.-ö. traditsioonilisele punk-roki mehelikkusele mitteomasel moel solisti vokaal valdavalt mahe ja muusikas esiplaaniline. See tähendab, et Trubetsky häälekasutus pole üldjuhul agressiivne, vaid „pigem laisalt sensuaalne, samas alati selge artikulatsiooniga, et sõnum kohale jõuaks,“ nagu kirjeldas üks bändiliige. Siinkohal on ehk oluline mainida, et tseremoniaalsus ja meessolisti ikooniline jutlustaja roll ei ole pungis ega ka laiemas rahvusvahelises rokitraditsioonis iseenesest siiski midagi uut. Tegemist on rokidiskursuses üsna traditsioonilise, liidrikuvandit kinnitava rituaaliga, millega mängimine on laiema pop- ja rokkmuu-

sikamaastikul olnud eeskätt meeste privileeg (vt. nt. Whiteley 2004 [2000]).

Alul „pigem rajumat garaaži-punki viljelenud Vennaskonna firmamärgiks kujunes 80. aastate teisel poolel teravate laulutekstide kõrval ka omalaadne romantikahõnguline rokokilik helikeel” kirjeldas Vennaskonna

liige. See tähendab, et punkroki mõistes olulist tugevust, reeglitest sõltumatust ja mässumeelsust rõhutavad muusikalised tunnusjooned (nt. atonaalsus, dissonantsi rõhutav kõrva kriipiv kõla ehk müra-sound, agressiivset ja/või koleerilist meeleolu loovad jõulised hääle- ja instrumendikäsitlused jne.) asendusid üha rohkem heakõllalisema põhitooniga. Sealhulgas said Vennaskonna imago lahutamatuks osaks laulude meloodilisus ning kau-



Vennaskonna albumi „Mina ja Georg“ kaanepilt, 1996.

nikõllalised viuli- ja kitarrisoolid, samuti varasemaga võrreldes rahulikumad tempod ning varieeruvad rütmid. Sootundlikult lähenedes võib öelda, et Vennaskond hakkas muusika kaudu (mehelikkuse)identiteediloomesse põimima senisest rohkem „pehmemaid ehk feminiinsemaid muusikalisi tunnusjooni” (vt. ka McClary 2002 [1991]) ning andis seeläbi tugevase kõrval märku ka oma tundlikumast loomusest. Omakorda markeerib selline n.-ö. tugevate ja pehmemate tunnusjoontega mängiv helikeel üsna ilmekalt ka laulutekstides kajastuvat romantilise *macho* kuvandit. Samuti põimuvad Vennaskonna muusika- ja reisifilmides ning plaadikaantel loodavas kuvandis tugevad ehk hüpermaskuliinsed sümbolid (sh. must mootorratas, vennaskond, subkultuuri- ja anarhiasümbolika, seksualiseeritud lapsnaised, sekspood jne.) n.-ö. tundeilise ja/või haavatava mehe diskursusega (sh. melanhooline reisi-, loodus- ja linnaromantika temaatika jne.).

Naisinstrumentalistid

1980. aastate lõpust alates on bändis mänginud erinevad naisviuldajad ja peaaegu kümnendi ka naistrummar Annely Kadakas. Kui võtta arvesse, et Eesti peavoolu popmuusika ajaloos on olnud vaid üksikuid naisinstrumentaliste (Uusma 2013), on Vennaskond üsna märgiline ning Eesti popmuusikamaastiku mõistes muusikanaiselikkuse normi nihestav.

Vennaskonna liige: *Jah, see polegi Eestis kuigi tavaline ju, et naispillimängijad bändis. [---] See on veits nagu pungivärk, et naised ka bändis tegelikult. Nagu 70ndate punk sai kuulsaks selle poolest, et naisbassistid tulid bändidesse. Vennaskonnas pole küll bassimängijat naist, aga on väga hea trummar ja väga head viuldajad.*

Eranditult akadeemilise muusikaharidusega naised pole end siiski erinevalt Vennaskonna meesliikmetest defineerinud punkhoiakute ja muusikakirjutamise, vaid eeskätt professionaalse pillimängu, st. mittepungiliku omaduse kaudu.

Vennaskonna liige: *Mind pole kunagi punkmuusika ajalugu huvitanud. Ma pole kunagi süvenenud sellesse. Mind huvitab muusika tegemine, meil on see seltskond, kellega kokku mängime, ja seltskond on tore.*

Kui kõrvutada professionaalset naisinstrumentalisti ja pungilikult rohmakavõitu pillikäsitsusega meespunkarit, siis on viimase positsioon punki iseloomustava antikunstilise hoiaku tõttu bändis kõrgem.

Viiuldaja roll on Vennaskonnas võib-olla isegi kõige rohkem lavastatud ja „lavastaja“ Trubetsky on sellesse osatäitjaid väga hoolikalt valinud. Alates 1989. aastast on Vennaskonnas mänginud kümmekond viuldajat. Neist kõige kuulsam on tõenäoliselt Camille, kes Vennaskonnas tuule tiibadesse saanuna esindas Eestit 1996. aastal ka Eurovisioonil.

Vennaskonna liige: *Nad on kopeerinud, nad on pidanud nagu Camille'i kehastama.*

See on minu arvates olnud kirjutamata tingimus. Ta on neid viuldajaid valinud tavaliselt ühistranspordis. Sõidab mööda linna ja vaatab viiulikohvriga naise, nädalate kaupa vahel nii, siis vaatab, nii, käib neil järel, läheb samas peatuses maha, niimoodi uurib ja varitseb nagu (naer).

Sarnaselt fallilise fantaasiatüdrukuga Vennaskonna laulutekstides on viuldaja lavarolli juurde kuulunud lapsnaiselik, kuid seksikas imago, mille juurde kuuluvad väikesed kleidikesed ja võrksukad. Popmuusika ajaloos pole utreeritud naiselikkus ja naise seksuaalne ekspressiivsus sugugi mitte alati sümboliseerinud naise allutatud positsiooni. Näiteks on seda seostatud (sh. feministlikus pungis) vaoshoitud naiselikkuse normiga „manööverdamisega“ ehk võimukama naiselikkusega ja anarhistliku „teen, mida tahan“-hoiakuga (Schippers 2002). Siiski pole sugugi kõik Vennaskonna viuldajad orgaaniliselt sobitunud utreeritud naiseliku ja seksualiseeritud kuvandiga – seksistlike stereotüüpide pelgus ehk kartus, et lavavälise mina ja lavamina piir võib muutuda liiga häguseks, olevat nii mõnelgi juhul tekitanud viuldajates ebakindlustunnet.

Kolmas identiteediloome tasand: Vennaskond väljaspool lava

1990. aastate muusikamehelikkuse kandja: kas nn. pehmo või tugev isane Eesti mehelikkuste hierarhias?

Nõukogude aja lõpul kokku tulnud ja noortest meestest koosneva Vennaskonna jaoks oli peamiseks enesedefineerimise vahendiks punkmuusika ja -luule. Vennaskond, nagu ka ülejäänud perestroikapunk, oli loomult dissidentlik, st. nõukogudekriitiline ja mässumeelne ning imiteeris üsna kriitikavalt lääne pungi muusika- ja visuaalesteetikat. Ametlik arusaam õigest mehest kui sotsialist-

liku ühiskonna kuulekast teenijast tõrjus aga lärmaka, tüütu ja lõpuks veel ka dissidentliku perestroikapunkari ilmselgelt koos teiste pät-tidega mehelikkuste hierarhias paariate hulka.

Vennaskonna liige: *Ega see suhtumine oli jah selline halvustav, et mingid pätid, on ju, et tuleks ära koristada – pidevalt korjati kuskilt tänavalt keegi miilitsasse. Samas, ega sellist lärmamist ja tõllerdamist ja nagu sihipära-tut tõblemist oli ka omajagu palju ju. See oli ikka pull, kui sai hullu panna, on ju. Noh, selline teismeliste värk. [---] Aga tegelikult oli punkaritel ikkagi, no paljudel, ka tõsi taga, konkreetne nõukogudevastane sõnum, kirju-tati väga häid tekste, tehti moodsat muusikat, intelligentset seltskonda oli seal omajagu palju, seda teavad ju kõik jne.*

Samas sobis ametlik n.-ö. sobimatuks tun-nistamine punkari dissidentlike hoiakutega. Sobis ka see, et ärksam osa ühiskonnast tun-nistas nii mõnegi loomeinimesest punkari (sh. Trubetsky) osakeseks isamaalisest kul-tuuriavangardist – „tegemist polnud mingite pehmodega, tegemist oli ikkagi riigimeestega, ja andekate inimestega. [---] Neid ärksamaid oli palju, kes nii arvasid“³¹. Seega legitimeeris laulva revolutsiooni miljöös isamaameelsus ka alternatiivsema subkultuurse mehelikkuse täisväärtuslike mehelikkuste sekka. Samas polnud värskelt taasiseseisvunud Eestis pere-stroikapunkari ja loomeinimese väljund ning seega ka sotsiaalne ja majanduslik olukord siiski sugugi kindel.

Vennaskonna liige: *See oli selline aeg, kui sa ei teadnud, mis homme toob, keegi ei tead-nud. [---] Samas, mõnel oli siin juba pere tek-kimas, on ju. Mingit kindlust oli vaja. Samas ikka jube kihk oli siit (Eestist) ära minna ka, mingit päris elu proovida, lääne värki kat-suda, et lootus ikka oli, et äkki saab bändiga läände, ägedamat elu, selline noore nõuko-gude inimese uljas lootus.*

Sarnaselt paljude teiste loome- ja vaimu-inimestega kasutas ka pilli- ja luulemeestest koosnev Vennaskond 1991. aastal seniolema-

tut võimalust ning suundus välismaale parema elu ja eneseotsingutele. Soomes oldi kaks aastat – elati pagulasmaja kesistes tingimus-tes³², tehti illegaalselt lihttöid (korjati kurke jne.) ning hinnati kõrgelt võimalust kvaliteetse lääne tehnikaga salvestada ja sotsiaalmajades bändiproovi teha.

Vennaskonna liige: *No tegelikult seal pagulasmajas ei olnud ju mingit elu. Tõnu elas ju Soomes terve aja kapis, riiulis. Oli korter, siis oli garderoob, kus olid riiulid, siis Tõnu voodi oli üks riiul. Allan elas naisega, neil oli väike laps ka, ühes toas, on ju, Mait Vaik ja Anti Pathique elasid teises toas, Tõnu elas riiulis, on ju. Et mingit rokkstaarielu seal küll polnud.*

Bändiliikmete sõnul polnud Soomes nõu-kogude „barbaarse mehe“ maine kuigi hea ja igasugune loominguline ning muu enese-tõestus oli Vennaskonnale seetõttu rasken-datud. Seevastu oli 1993. aastal läänest naas-nud rokkar kodumaal kindlasti nii mõnestki rohkem hinnas mees.

Vennaskonna liige: *Vahepeal nad saadeti kuhugi hästi pärapõrgusse pagulasmajast, kuhugi Põhja-Soome, ja see oli Eesti pättide viga, nad niimoodi röövvisid ja varastasid tollal seal, siis kuidagi võeti kõiki ühe puuga, siis saadeti ka teised, kes polnud sellised, kuhugi pärapõrgusse eest ära. [---] Siis kui tagasi tulime (Eestisse), siis kuidagi, pauhh, kohe oli kõik töös, kontserdid ja värgid.*

Soomes oli hakanud kujunema ka Ven-naskonna n.-ö. klassikalisest punk-sound'ist tunduvalt lüürilisem helikeel. Viimistletu-mana kõlav bänd, noores vabariigis endiselt kõrgelt väärtustatud rahvusromantika, mis tollal Vennaskonna laulutekste iseloomustas, ja macho'lik rokiimagoloogia – selline süm-bioos suhestus hästi läänejanulise ja samal ajal laulva revolutsiooni kütkeis Eesti popmuu-sika- ja meelelahutusmaastikuga. Vennaskond tõusis 1990. aastate alguses edetabelite tippu ja oli suveteuride peaesineja. Erinevalt palju-dest nõukogude taustaga n.-ö. vanema gene-

ratsiooni loome- ja vaimuinimestest õnnestus Vennaskonnal seega üleminekuühiskonna kommertsialiseeruva kultuurimaastiku maitse ning süsteemiga edukalt kohaneda. Eduga *show business*'is kaasnes omakorda „hea teenistus ja palju naisi“³³ ning isegi katsetused äriettevõtluses, st. tunnused, mis võimaldasid ka loomeinimesest mehele neoliberalistlikus väärtustesüsteemis tugeva mehe positsiooni. Sulandus riigimehelikkus ja ärimehelikkus. Teisisõnu võimaldas see poisi-mehe võimumaatriksis (Biddle ja Jarman-Ivens 2007, 8; vt. ka lk. 18–19) meheks saada, st. ühiskonnas laiemalt aktsepteeritud mehelikkuse normide ja käitumisviisidega suhestuda. Nii võib Vennaskonda pidada heaks näiteks nõukogudeaegse kultuuriavangardi etableerumisest taasiseseisvunud Eestis – perestroikapunkarite hulgast võrsus uue vabariigi ministreid, teadlasi, vabadusvõitluse liidreid ning Vennaskonna näitel ka kohalikke rokkstaare (vt. ka Trubetsky ja Lehola 2012; Turk 2013).

Sarnaselt paljude teiste 1990ndatel tuule tiibadesse saanud pop- ja tantsumuusikabändidega hakkas 2000. aastate alguses publiku huvi kahanemine kimbutama ka seni ülipopulaarset ja -produktiivset Vennaskonda. Bändi puhul sai tõenäoliselt määravaks seegi, et punk-roki sotsiaalkriitiline funktsioon oli Eesti ühiskonnas muutunud ebaolulisemaks kui kunagi varem – vabariik oli muutunud kindlaks reaalsuseks ja kapitalismikriitika, millest Vennaskond juba tollal oma lugudes rääkis, ei kõnetanud laiemat üldsust. Vennaskond andis aina vähem kontserte, bändi loomingu ei olnud muusikalisi arenguid ega suunamuutusi, uutest lugudest ei saanud hitte.

Vennaskonna liige: *No lihtsalt polnud enam kontserte nii palju jne. Seda pungi funktsiooni polnud ka ju ammu enam. Siis hakkasid bändiliikmed rohkem ka teisi bände tegema ja muid töid, mingid suuremad tülid tulid jne.*

Teatud mõttes leidis millenniumivahe- tuse aegu Eesti popmuusikamaastikul aset ka teine põhjalikum põlvkondade vahetus pärast

1990. aastate algust. Kui esimesest loomeringkondade kriisist õnnestus Vennaskonnal uute tulijatena kõrvale jääda, siis järgmine kriis vahetas välja ka nemad. Meelepärast tööd enam polnud ja olme muutus aina kesisemaks. Tekkis kuulumatuse tunne ja vajadus leida alternatiivseid teid n.-ö. vee peale jäämiseks.

Vennaskonna liige: *Kuskil 2000ndate alguses oli mingi suurem põlvkondade vahetus jälle, uued popmuusika tuuled tulid peale mu arust. [---] Mingil hetkel oled sa olnud maru suur staar Eestis ja mingil hetkel noored sind enam ära ei tunne, neil on teine muusikamaitse, enam ei kirjutata – fännikirju ei tule ühtegi. Võib-olla juba mingi viis aastat ei tule. Ka siis see kõik paneb küsima, et kes ma olen, mis on mu koht maailmas, kuhu ma lähen, mis on õige, mis on vale. Siis sa hakkad otsima kuidagi mingit esoteerilist jampsi ja põgened reaalsusest või katsud ratsionaalselt toime tulla, need on need valikud Vennaskonna näitel kohati.*

Näiteks proovis bändi liider Tõnu Trubetsky kätt poliitikas, kuid ei saavutanud edu. Seejärel tõmbus ta endasse ja üritab pooleli- olevates käsikirjades selgust tuua ufo-fenomeni ning ideid ka laiemale auditooriumile tutvustada. Kui siiani olid Vennaskonna loomingu kajastuvad utopiad olnud nõukogudeaegse taustaga pungile iseloomulikult vägagi realistlikud (nt. taasiseseisvumine, kapitalism, antikapitalism), siis viimane utopiakontseptsioon – ufonaudid ja planeedi Maa ülevõtmine kui uue ja parema maailma sünd – on märksa ulmelisem ja utoopialikum. Ufo- huvist tingituna on Trubetsky ümber nime- tanud ka bändi ingliskeelse nime Flowers of Romance'i Flowers of Universe'iks – “see võib vajadusel saada kanaliks, mille kaudu sellest teemast rääkida” seletas Trubetsky nime muutust intervjuus. Ka Vennaskonnas pikaajsest mänginud Roy Strider on seotud valgustuslike ideedega. Ta pöördus budismi ja tegeleb Eesti kui ökovabariigi kontseptsiooni väljatöötamisega ja tutvustamisega. Oma-

korda võib sellist karismaatilise valgustaja rolli omaksvõtmist eelnevate näidete põhjal ehk seletada kui alternatiivset mehelikku enesetõestuse strateegiat kapitalismiga n.-ö. liialdanud ühiskondades (nt. roheliste ja *new age*'i liikumine jne.) (vt. ka Pajumets 2012). Kas selline tavaarusaamade järgi ebaharilikke ideid propageeriv „valgustaja-tüüp“ sobitub Eesti ühiskonnas idealiseeritud ratsionaalsete, töö- ja tasukesksete mehelikkuse normidega (*ibid.* 2012), on muidugi omaette küsimus. Pigem võib eeldada, et Eestile omaseks peetavas neoliberalistlikus ja traditsioonilises väärtustesüsteemis kinnitab see vaimu ja/või boheemlasliku loomeinimese kuulumist marginaliseeritud mehelikkuste gruppi.

Samas rääkisid bändiliikmed intervjuudes, et huvi Vennaskonna vastu on viimasel paaril aastal jälle kasvanud. Kontserte on palju ning raadiod mängivad Vennaskonna laule. Ehk võiks sellist uut tulemist seostada retronostalgiaga, sh. nõukogudenostalgiliste ja 1990. aastate popkultuurielementide populariseerimisega (tollased bändid, plaadid, TV-saadet (sh. reklaamid), riided, disainmööbel, paken did jne. koguvad taas populaarsust) massikultuuris. Vennaskonna juhtum võib omakorda illustreerida sedagi, kuidas selline retronostalgia legitimiseerib 1990. aastate muusikamehelikkuse.

Kokkuvõte

Vennaskonna identiteediloome on mitmetasandiline. Vähemal või rohkemal määral eristuvad üksteisest kolm identiteedi konstrueerimise tasandit: looming, lava- ja n.-ö. tavaelu. Tasandite kaupa joonistuvad omakorda välja kolm mõneti erinevat mehelikkuse tüüpi: 1) loomingus (st. laulutekstides) kujundatud fantaasiamehelikkus ehk (rahvus)romantik ja pungile ning üldisemale rokidiskursusele omast *macho*'likkust sünteesiv mehelikkus; 2) karismaatiline ja valgustajalik liidritüüp kui

solistikeskse rokkbändi üsna traditsiooniline ilming laval; 3) boheemlaslikust loomeinimesest mees kui pigem pehme mehelikkuse kandja (Pilvre 2014) postsotsialistliku Eesti ühiskonnas. Identiteediloome tasandeid ehk lavamehelikkust ja lavavälist mehelikkust võib seostada küll teineteist täiendavate, kuid siiski mõneti erinevate meheks olemise viisidega ning seeläbi ka eristuvate võimukogemustega. Vennaskonna näitel ilmnes, et tavaelus võib loomeinimesest mehe kui pehme mehelikkuse kandja enesetõestus olla üleminekuühiskonna väärtustesüsteemis keerulisem ja võimukogemused ebastabiilsemad (vt. ka Pilvre 2014). Laulutekstides kajastuv (rahvus)romantiline *macho* ja karismaatiline valgustaja laval aga võimaldavad konstrueerida stabiilsemalt võimukat mehelikkust.

Vennaskonna loominguline eneseväljendus on alati suhestunud pungi ja üldisema rokitraditsiooni mehekeskse ja maskuliinse olemusega. Rokkiv mehelikkus on Vennaskonna näitel alati olnud noor, falliline, heteroseksuaalne ja mässav, vahel ka pehmem, unistav ja lüüriline, kuid seda eelkõige (post)sovetliku ühiskonna seisukohalt tähtsate teemade, nagu dissidentlus, lääneihalus, üleminekuaja eksistentsiaalsed kriisid jne., käsitlemisel. Seega avalduvad Vennaskonna *persona* mehelikkuseilmingud loomingus (rahvus)romantilise *macho*'likkusena. Selline mehelikkuse tüüp on sulam eksootilistest Ida-Euroopa juurtest, nõukogude taustast, romantilise kangelase tunnusjoontest ning nn. läänelikest, pigem stereotüüpsetest roki- ja punglelementidest.

Kui (rahvus)romantiline *macho* ja karismaatiline liidritüüp on Vennaskonna näitel pigem teadlikult konstrueeritud loomingulised karakterid, siis mitmed nende karakterite tunnusjooned tunduvad olevat siiski ka juhuslikumat laadi, st. on tõlgendatavad spontaansimate reaktsioonidena loomekeskkonnale ja ühiskondlikele oludele. Need on tunnused, mis näitlikustavad Vennaskonna *persona*

identiteeditasandite vaheliste piiride haprust ja ebamäärasust ning lubavad uskuda, et laval toimuv on ehk võrreldav isegi *reality show*'ga. Siinkohal võib rääkida Vennaskonna loomingu iseloomulikust identiteedikriiside ja depressiooni diskursusest, mis lööb rohkem välja siis, kui lavaväline identiteet on ebakindel, ei vasta piisaval määral ühiskonna arusaamale õigest mehest ja on vähe väärtustatud. Näiteks siis, kui raudne eesriie ei lase Vennaskonnal end ülejäänud maailmale näidata, või siis, kui kaua oodatud uue aja väärtussüsteemis ei sobi loomeinimeseks ja meheks olemine enam omavahel kokku, või siis, kui perestroikapunkaril ei ole taasiseseisvunud riigis enam funktsiooni. Tundub, et sellistel aegadel on rahulolematuse ja eksistentsialistlikud küsimused ehk n.-ö. haavatava ja/või tundliku mehelikkuse diskursus intensiivsemalt kandunud ka Vennaskonna loomingusse.

Perestroikapungile ning laiemalt nõukogude juurtega pungile postsotsialistlikes ühiskondades (Ventsel 2013) omaselt on Vennaskonna loomingus kujutatud utopiad olnud alati pigem realistlikud: unistatud on (taas)iseseisvumisest ja kapitalismist, seejärel väljendatud kapitalismikriitilisi seisukohti jne. Samas tundub Vennaskonna loomingut analüüsides, et sellised kättesaadavad utopiad on alati valmistanud vähem või rohkem pettumust ning innustanud otsima, looma ja teistelegi kuulutama aina uusi ideaale. Vennaskonna liidri Trubetsky viimane, loomingus küll veel vähe kajastuv utopiakontseptsioon (ufo-fenomen ja planeedi Maa ülevõtmine) on siiski juba märksa irratsionaalsem. Kuidas tavaarusaamade järgi ebaharilikke ideid propageeriv „valgustaja-tüüp“ võiks sobitada Eesti ühiskonnas väärtustatud ratsionaalse, töö- ja tasukesse mehelikkusega, on siiski omaette küsimus. Ehk kinnitab see praeguses neoliberalistlikus ja -traditsionalistlikus väärtustesüsteemis loomeinimese kuulumist pigem marginaliseeritud mehelikkuste gruppi. Samas, ehk legitimizeerub praegusele

massikultuurile omases retronostalgias ka tavamõistes ebaharilike ideedega, kuid publiku kollektiivses mälus eeskätt 1980. ja 1990. aastatega ning tollaste mälestustega seotud muusikamehelikkus. Seda kinnitab ka asjaolu, et Vennaskonnal on jälle väga palju kontserte.

„Nii nagu paljudele riigikorra vahetuse üle elanud Eesti kultuuriilmingutele omane, on ka Vennaskonna näitel võimalik eristada kahte identiteedilist perioodi“, on kirjutanud Tõnis Kahu (2004, 106). Esimest, raudse eesriide tagust perioodi iseloomustab laias laastus küsimus, kuidas tulla toime vastuvõetamatu nõukogude režiimiga. Teine periood algas 1990ndatel, mil tänini aktuaalseks võtmeküsimuseks sai see, kuidas kohaneda muutustega pärast Eesti iseseisvumist, sh. rahvusvahelise kapitalismi, vaba turu ja koos sellega ka popkultuuri erinevate ilmingute tulekuga (*ibid.* 2004). Ka minu uurimus Vennaskonnast kinnitab seda mõtet ja näitlikustab, et need kaks perioodi on eristatavad nii Vennaskonna *persona* seisukohalt kui ka üldisemates mehelikkuse küsimustes. Vennaskonna identiteediloome viisid on seega selgelt aja- ja kontekstitudlik ehk reaktsioon üleminekuühiskonna olustikule.

Diskograafia

- „Ltn. Schmidt'i pojad“ (1991, MC, Vennaskond)
- „Rockpiraadid“ (1992, MC, Theka)
- „Usk. Lootus. Armastus“ (1993, MC, CD, EHL Trading/Vennaskond)
- „Vaenlane ei maga“ (1993, MC, Vennaskond)
- „Võluri tagasitulek“ (1994, MC, Vennaskond)
- „Inglid ja kangelased“ (1995, MC, CD, Vennaskond)
- „Mina ja George“ (1996, MC, CD, Vennaskond/Harley Davidson)
- „Reis Kuule“ (1997, MC, CD, Vennaskond)
- „Insener Garini hüperboloid“ (1999, MC, kogumik, Vennaskond)
- „Priima“ (1999, 2MC, 2CD, kogumik, HyperElwood)
- „Warszawianka“ (1999, MC, CD, HyperElwood)
- „Pirita Live“ (1999, CD, Fucking Cunt Records)
- „Ma armastan Ameerikat“ (2001, MC, CD, DayDream Productions/Kaljukotkas)
- „News from Nowhere“ (2001, MC, CD, Kaljukotkas/DayDream)
- „Subway“ (2003, CD, Vennaskond)
- „Riigas Kaos“ (2005, LP, Ligo)
- „Anarhia agentuur“ (2011, CD, Elwood)
- „Linn süütab tuled“ (2014, CD, Vennaskond)

Märkused

- 1 Seega, kui 1970. aastate Briti punk seostas end vasakpoolsete vaadetega, st. protestiti eeskätt klassiühiskonna ideoloogia ja kõrgklassi privileeeriva, samas ka inimese ihasid reguleeriva ja suunava kapitalismi vastu, siis Nõukogude Eesti kontekstis vastandus punk nn. vasakpoolsele režiimile, mis tollases Eestis tähendas nõukogude võlvõimu.
- 2 Vastandumine massikultuurile tähendas omakorda vastandumist 1970. aastatel Nõukogude Liidus levima hakanud diskokultuurile (Turk 2013; vt. ka Blackplait ja Bloomfield 2009), „mõningal määral ka estraadimuusikale“, nagu kirjeldasid kaks Vennaskonna liiget käesoleva uurimuse raames tehtud intervjuudes. See oli nõukogude aja kontekstis masside muusika, mis läbis edukalt atesteerimisi ning mille levikule aitas kaasa ka üleliiduline plaadikompanii Melodija. Pungi mõistes tähendas see võimomasinavärgi osaks olemist ja süsteemi taastootmist.
- 3 Tsitaat intervjuust Vennaskonna liikmega (2013).
- 4 Nende muusika salvestisi Nõukogude Liidus ei ilmunud, st. muusika levis illegaalselt.
- 5 Tsitaat intervjuust Vennaskonna liikmega (2013).
- 6 Tsitaat intervjuust Vennaskonna liikmega (2014).
- 7 Eesti punki on ka varem periodiseeritud (nt. Turk 2013; Viires 1999). Vennaskonna liikmeid intervjuuerides ja paari teise tollal tegutsenud punkariga vesteldes selgus, et seniseid periodiseeringuid oleks vaja täpsustada. Mina proovisin seda teha. Pungi perioodide kindlaksmääramisel olen peamiselt toetunud pungiteemalisele kirjavahetusele muusikakriitiku, -ajakirjaniku ja punkmuusiku Mart Niinestega ning infole, mille olen saanud Vennaskonna liikmeid intervjuuerides.
- 8 Tsitaat intervjuust Vennaskonna liikmega (2014).
- 9 Soouurimuslik traditsioon lähtub arusaamast, et sugu pole üheselt mõistetav, bioloogiliselt fikseeritud, staatiline identiteet, vaid kultuuriline ja sotsiaalne konstruktsioon. Teisisõnu, kui bioloogiast lähtudes määratakse inimese mees- või naissugu, siis kultuur määrab, mis tüüpi käitumist, eelistusi ja isikuomadusi peetakse meestele või naistele omasteks ja sobivaks ehk mida tähendab olla mees- või naissoost konkreetses ühiskondlikus kontekstis (Kimmel, Hearn ja Connell 2005). Arusaama, mida tähendavad „õige“ naiselikkus ja mehelikkus, peetakse omakorda ajas, erinevates kultuurides ja sotsiaalsetes kontekstides varieeruvaks.

- 10 Tendentsist annab põhjalikuma ülevaate Airi-Alina Allaste toimetatud kogumik „Subkultuurid“ (2013). Perestroikapunkari positsiooni ühiskonnas nii mehe kui ka loomeinimesena kirjeldan Vennaskonna näitel täpsemalt peatükis „Vennaskonna lavavälisest identiteedist: kas nn. pehmo või tugev isane Eesti mehelikkuste hierarhias?“.
- 11 Punkmuusika on roki kui laiema stiilivoolu spetsiifiline alaliik. See jaguneb omakorda erinevateks allžanriteks.
- 12 „Mängi seda nagu valge poiss“. Tegelikult lähtub punkmuusika siiski *blues*’ist ehk afroameerika muusikatraditsioonist (nt. Laing 1978).
- 13 Jenifer on legendaarse *hardcore*-punkbändi „Bad Brains“ liige. Bänd tuli kokku 1977. aastal Washington DC-s.
- 14 Butleri (1990) käsitluses on sugu läbinisti sotsiaalsete praktikate kordamise tulem, st. performatiivne. Performatiivsus ei tähenda Butleri järgi siiski soorollit teatrilavalikul teadvustatud etendamist, vaid ajalooliselt kujunenud sotsiaalsete tähenduste ja normide pidevat ning igapäevaselt teadvustamatut kordamist nii kõnes kui ka tegevustes.
- 15 Valimi koostamisel lähtusin teoreetilise valimi põhimõttest (Charmaz 2006), mis peab valimit küllastunuks ehk fenomenispetsiifiliste teoreetiliste järelduste tegemiseks piisavaks siis, kui uusi kategooriaid, katusteemasid või seletusi intervjuus enam esile ei kerki. Praegusel juhul sai valimit küllastunuks pidada alates viiendast intervjuust.
- 16 Tugimaterjaliks intervjuudest tulenevale empiirilisele infole kuulasin rohkelt Vennaskonna muusikat, vaatasin läbi Vennaskonna plaadikaaned, külastasin bändi kontserte ja vaatasin kontsertide videosalvestusi ja muusikavideoid. See võimaldas suhestada intervjuudes räägitut vahetu lavasituatsiooniga, andes seeläbi kogutud empiirilise materjali paremaks tõlgendamiseks ja analüüsimiseks laiema konteksti. Tähelepanekud märkisin üles vaatluspäevikusse, mida analüüsi kirjutamisel kasutasin.
- 17 Kõik Vennaskonna albumid on nõukogudeaegsest pungi tsenseerimisest tingituna ilmunud taasiseseisvunud Eestis.
- 18 Vennaskonna diskograafiasse kuulub ka varem ilmunud lauludega kogumikke, samuti korduvad mõned laulud albumilt albumile. Korduvate lugude puhul on nende eeldatavat olulisust bändi ja fännide jaoks analüüsi käigus arvesse võetud. Näiteks märkisin katustemede tabelisse kommentaarina esinemise sageduse. Iga korduvust olen käsitlenud katustemete kinnitava näitena.
- 19 Näiteks laulud „Jaanipäev“ (Toomemets/Runnel, „Mina ja Georg“, 1996); „Naeratus“ (Šainski/Pljatskovski, tlk. Karmo; „Waszavianka“, 1999); „Kauge kodumaa“ (Tariverdijev/Rozhdestvenski, tlk. Karmo, „Warszavianka“, 1999); „Lili Marlen“ (Zink/Leip; „Usk. Lootus. Armastus.“, 1993); „Sinine vagun“ (Šainski/Uspenski, tlk. Karmo, „Reis Kuule“, 1997) jne.
- 20 Üksikutel juhtudel on ka nõukogude estraadiklassikast laenatud tekstide tõlkijaks naine.
- 21 Kõiki tabelisse laulupõhise katusteema järgi liigitatud laule täiendasin viitega albumile, illustreeriva väljavõttega laulust ja iseloomustavate analüütiliste märksõnadega, st. analüüsil esile kerkinud väiksemate temaatiliste koodidega. Seeläbi oli andmestikus lihtsam orienteeruda ja hiljem tõlgenduste lahtikirjutamisel inspireerivaid temaatilisi koodi ning illustreerivaid laulunäiteid leida.
- 22 „Enne, kui saabuvad rebased“ (Smuul/Trubetsky, „NFN“, 2001).
- 23 „No feelings“ („Sex Pistols“, „Subway“, 2003).
- 24 „Euroopa hümn“ (Beethoven/Schiller/Sepp, „Subway“, 2003).
- 25 „Kaaren“ (A. Vainola/T. Trubetsky/E. A. Poe, „Anarhia agentuur“, 2011).
- 26 „Insener Garini hüperboloid“ (A. Vainola/A. Tolstoi/T. Trubetsky, „Usk. Lootus. Armastus“, 1993).
- 27 „Elagu Proudhon“ (A. Vainola/T. Trubetsky, „Vaenlane ei maga“, 1993).
- 28 „Dostojevskilik Doris“ (T. Trubetsky/M. Magocy, „Inglid ja kangelased“, 1995).
- 29 Esimeste albumite lood on osaliselt kirjutatud juba nõukogude ajal. Omakorda nägid need nõukogude tsensuuri tõttu ilmavalgust alles 1990. aastate alguses.
- 30 Väljavõte laulust „Ta lihtsalt hulgub linnast linna“ (1993).
- 31 Tsitaat intervjuust bändiliikmega (2013).
- 32 Hiljem elati koos ka üürikorteris.
- 33 Tsitaat intervjuust bändiliikmega (2013).

Kirjandus

- Allaste, A-A. (2013). Subkultuurid. Tallinna Ülikooli Kirjastus, Tallinn.
- Allaste, A-A. (2013). Sissejuhatus. Rmt-s Allaste, A-A. (toim.), Subkultuurid. Tallinna Ülikooli Kirjastus, Tallinn.
- Auslander, P. (2006). *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. University of Michigan Press, USA.
- Bernard, H. R.; Ryan, W. G. (1998). Text analysis: Qualitative and quantitative methods. In Bernard H. R. (ed.), *Handbook of methods in cultural anthropology*. Alta Mira Press, Walnut Creek.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble*. Routledge, London, New York.
- Blackplait, T.; Bloomfield, C. (2009). Eesti punk 1976–1990. Anarhia ENSV-s. Varrak, Tallinn.
- Cohen, S. (1997). Men Making a Scene: Rock Music and the Production of Gender. In Whiteley, S. (ed.), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Routledge, London, 17–36.
- Connell, R. W. (1987). *Gender and Power: Society, the Person, and Sexual Politics*. Stanford University Press, Cambridge.
- Connell, R. W.; Messerschmidt, W. J. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19, (6), 829–859.
- Charmaz, K. (2006). *Constructing Grounded Theory. A Practical Guide Through Qualitative Analysis*. Sage, London.
- Demetriou, Z. D. (2001). Connell's Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique. *Theory and Society*, 30, (3), 337–361.
- Elias, J.; Beasley, C. (2009). Hegemonic Masculinity and Globalization: "Transnational Business Masculinities" and Beyond. *Globalizations*, 6, (2), 281–296.
- Jenifer, D. (2011). *Play Like a White Boy: Hard Dancing in the City of Chocolate*. Duncombe and Tremblay, 207–212.
- Frith, S. (1998 [1996]). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press, USA.
- Frith, S. (1978). *The Sociology of Rock*. Constable and Company, London.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Routledge, New York.
- Galligan, Y.; Clavero, S.; Calloni, M. (2007). *Gender Politics and Democracy in Post-Socialist Europe*. Barbara Budrich Publishers, Leverkusen Opladen.
- Gololobov, I.; Steinholt B. Y. (2014). The Evolution of Punk in Russia. In Gololobov, I.; Plinkington, H.; Steinholt, B. Y. (eds.), *Punk in Russia: Cultural Mutation from the „Useless“ to the „Moronic“*. Routledge, London, New York, 22–48.
- Gololobov, I.; Pilkington, H.; Steinholt B. Y. (2014). *Punk in Russia: Cultural Mutation from the „Useless“ to the „Moronic“*. Routledge, London, New York.
- Hearn, J.; Pringle, K. (2006). *European Perspectives on Men and Masculinities: National and Transnational Approaches*. Palgrave Macmillan, UK.
- Hebdige, D. (2002 [1979]). *Subculture. The Meaning of Style*. Methuen, London, New York.
- Biddle, I.; Jarman-Ivens, F. (2007). Introduction. In Jarman-Ivens, F. (ed.), *Oh Boy! Making Masculinity in Popular Music*. Routledge, London, New York, 1–20.
- Kahu, T. (2004). Vennaskondlik (anti)utoopia. *Teater. Muusika. Kino*, 11, 105–111.
- Kaasik, P. (2011). Psühhiaatrilise ravi kuritarvitamisest Nõukogude Liidus. *Tuna*, 5, 79–96.
- Kaufman, M. (1987). *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power and Change*. Oxford University Press, Toronto.
- Kimmel, M.; Hearn, J.; Connell, R. (2005). *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. Sage, London.
- Kiwa (2014). Näitus „Ajutine valitsus. Nelikend aastat punki“. Voronja galerii. Varnja alevik, Tartumaa.
- Kobin, M. (2013). Globaalsete subkultuuride avaldumine Eestis: hip-hop kultuur Rakveres. Rmt-s Allaste A-A. (toim.), *Subkultuurid. Elustiilide uurimused*. Tallinna Ülikool, Tallinn, 164–194.
- Lay, F. (2000). Sometimes We Wonder Who the Real Men Are – Masculinity and Contemporary Popular Music. In West, R.; Lay, F. (eds.), *Subverting Masculinity: Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Popular Culture*. Editions Rodopi B.V, Amsterdam, 227–246.
- Laing, D. (1978). *Interpreting Punk Rock*. *Marxism Today*, XXII, 123–128.

- Leblanc, L. (1999). *Pretty In Punk: Girls' Gender Resistance In A Boys' Subculture*. Rutgers University Press, New Jersey.
- Lieb, J. K. (2013). *Gender, Branding, and the Modern Music Industry: The Social Construction of Female Popular Music Stars*. Routledge, New York.
- McClary, S. (2002 [1991]). *Feminine Endings: Music, Gender, & Sexuality*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Mutt, M. (2014). Näitleja kui ajastu lühikroonika. *Looming*, 5, 688–697.
- Niineste, M. (2014). Abiks pungiurijatele. *Eesti Ekspress*, 19. august. <http://ekspress.delfi.ee/news/mart-niineste-abiks-pungiuurijatele?id=69566263> (19.08.2014).
- Niineste, M. (2015). Kirja teel toimunud intervjuu Eesti pungi ajaloo teemal (10. kuni 18. veebruarini 2015).
- Novikova, I. (2000). Soviet and Post-Soviet Masculinities: After Men's Wars in Women's Memories. In Breines, I. (ed.), *Male Roles, Masculinities and Violence: A Culture of Peace Perspective*. UNESCO, Paris, 119.
- Pajumets, M. (2012). *Post-socialist Masculinities, Identity Work, and Social Change: An Analysis of Discursive (Re)constructions of Gender Identity in Novel Social Situations*. Doktoritöö. Tallinna Ülikool, Rahvusvaheliste- ja Sotsiaaluuringute Instituut. Tallinna Ülikooli Kirjastus, Tallinn.
- Perasović, B. (2012). Pogo on the terraces: Perspectives from Croatia. *Punk and Post Punk*, 1 (3), 285–303.
- Pilkington, H. (2014). Punk, but not as we know it: rethinking punk in post-socialist perspective. In Gololobov, I.; Pilkington, H.; Steinholt B. Y. (eds.), *Punk in Russia: Cultural Mutation from the „Useless“ to the „Moronic“*. Routledge, London, New York, 1–21.
- Pilvre, B. (2011). Naiste meediapresentatsioon Eesti ajakirjanduskultuuri ja ühiskonna kontekstis. Doktoritöö. Tartu Ülikool, Ajakirjanduse ja Kommunikatsiooni Instituut. Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu.
- Pilvre, B. (2014). Eesti mehelikkused. *Vikerkaar*, 4–5, 45–55.
- Schippers, M. (2002). *Rockin' Out of the Box: Gender Maneuvering in Alternative Hard Rock*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, London.
- Smith, R. (1996). *Seduced and Abandoned: Essays on Gay Men and Popular Music*. Cassell, London.
- Soolise võrdõiguslikkuse monitooring 2013 (2014). Sotsiaalministeeriumi Toimetised, 3. Sotsiaalministeerium, Tallinn.
- Trubetsky, T.; Lehola, K. (2012). *Eesti punk 1972–1990*. Haaknõela külm helk. Kunst, Tallinn.
- Turk, P. (2013). Eesti punk: miilitsast presidendini. Rmt-s Allaste A-A. (toim.), *Subkultuurid*. Tallinna Ülikooli Kirjastus, Tallinn, 79–118.
- Uusma, H. (2013). Põrandaalused jumalannad: naised, kes manööverdavad sooliste ja loomunguliste normidega. Rmt-s Allaste, A-A. (toim.), *Subkultuurid*. Tallinna Ülikooli Kirjastus, Tallinn, 282–323.
- Ventsel, A. (2013). Pungi-uurimine ja pungiapanemine. <http://www.rada7.ee/artikkel/69559/Pungi-uurimine-ja-pungiapanemine> (12.12.2014).
- Viires, P. (1999). Eesti punkluule. http://www.tuglas.fi/illimar/taustalukemiseksi/Eest_punkluule.html (31.01.2015).
- Wetherell, M.; Edley, N. (1999). Negotiating hegemonic masculinity: Imaginary positions and psychodiscursive practices. *Feminism & Psychology*, 9, (3), 335–356.
- Whiteley, S. (2004 [2000]). *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*. Routledge, London, New York.
- Whiteley, S. (2010). Britpop and the English Music Tradition. In Bennett, A.; Stratton, J. (eds.), *Britpop and the English Music Tradition*. Ashgate, Farnham, 55–71.
- Whiteley, S. (1997). *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Routledge, Canada.