

Tallinna Ülikool
Rahvusvaheliste ja Sotsiaaluuringute Instituut

Maarja Kobin

HIP-HOP KULTUUR RAKVERES

Magistritöö

Juhendaja: Ph.D Airi-Alina Allaste

Kaitsmisele lubatud:

Tallinn 2009

Resüme

Hip-hop kultuur, mis sai alguse 1970ndate Ameerikas New Yorgis kui mustade geto noorte vastukaja ümbritseva sotsiaalse ebaõigluse suhtes, on tänaseks levinud üle maailma (nt Rose 2005, 2006; Rivera 2003). Globaliseerumine ei tähenda aga alati, et lokaalsed ja regionaalsed omapärad imporditud kultuuride ees kaoksid (Lull 1996). Pigem on tegemist nn globaliseerumisega – protsessiga, kus globaalne ja lokaalne teineteist vastastikku mõjutavad ning globaalne vorm täidetakse lokaalse sisuga (Robertson 1995, Giulianotti ja Robertson 2006).

Käesoleva magistritöö eesmärgiks on kirjeldada ning püüda seletada, kuidas on hip-hop subkultuur Rakveres kujunenud, kuidas on subkultuuri mõjutanud kohalik kontekst, väärtused ja normid, vajadused ja arusaamad ning milliseid mõjutusi on saanud USA hip-hop kultuurist. Post-subkultuuri teooria järgi võib subkultuuri mõista kui eristuvat tarbimise vormi, mis jätab indiviidile rohkem valikuvõimalusi ja on paindlik (Hodkinson 2002). Uurimus põhineb 16 avatud intervjuul ning osalusvaatlustel. Andmete analüüsil ja kogumisel olen lähtunud konstruktivistlikust põhistatud teooria põhimõtetest (Charmaz 2006).

Uurimustulemuste põhjal võib öelda, et globaalselt levinud hip-hop noortekultuuri avaldumist ja olemust on väikeses provintsilinnas Rakveres mõjutanud ühelt poolt globaalselt levinud hip-hopi kultuur, teisalt aga lokaalne kontekst. Rakveresse jõudis hip-hop kultuur 1990ndate aastate alguses – ajal, mil Eesti oli taasiseseisvunud ning võimalikuks sai uute ja alternatiivsete kultuuriliste praktikate difusioon, sh ka hip-hopi. Erinevate skenede (muusika, tants, grafiti) kujunemist ning uue kultuurilise praktika adopteerimist on mõjutanud tugevasti ajalooline-sotsiaalne kontekst, lokaalse tasandi kultuurilised kui ka struktuurilised tegurid.

Subkultuurse „meie“ identiteedi aluseks on elitism. Ennast peetakse paremaks, sest ennast peetakse ausamaks ja ehedamaks. Nii defineeritakse end opositsioonis abstraktsete „maitsetute teistega“, sh ka meedia vahendusel peavoolustunud (eelkõige USA) hip-hop muusikaga, mida nähakse sarnaselt peavoolu popmuusikale ja ühiskonnale sisutihja ja mõttetuna. Samuti eristatakse *wanna-be*'dest, kes tegelevad USA hip-hopi stiili idoloogiatühja jäljendamisega, ilma et seostaks seda „sisuliselt“ ja lokaalsusega. Hip-hop kultuurile omane lokaalsuse rõhutamine on oluline ka Rakvere hip-hopis: Rakveret väärtustatakse, tekkinud on lokaalne patriotism, mis on aluseks subkultuuri „meie“ tundele. Viimane on ka üheks teguriks, mis mõjutab uustulnukate aktsepteerimist subkultuuri või sõpruskonda nimega RLV Massive. USA hip-hopile omane ühiskonna ja sotsiaalse ebaõigluse kritiseerimine tähendab Rakvere subkultuuris eelkõige Eesti eduühiskonna kritiseerimist ja selle üle ironiseerimist. Autentsus, mis on osa subkultuurilisest kapitalist, on hip-hopi puhul väga oluline. Hip-hop tuleneb subkultuuri liikme enda siin ja praegu saadud kogemusest – oluline on räppida ausalt ja otsekoheselt elust Eestis/Rakveres. Hip-hop on oma olemuselt maskuliinne ja on sellisena mõjutanud ka soorollide kujunemist Rakvere subkultuuris. Teisalt on siin olulist rolli mänginud lokaalne tasand – Rakvere mentaliteedis ja ka laiemalt Eesti ühiskonnas valitsevad arusaamad soorollide kohta, kus domineerivad *macho* imago ja beibekultuur.

Võtmesõnad: Rakvere, hip-hop kultuur, subkultuur, globaliseerumine, lokaalsus, difusioon, muusika, kultuuriline praktika, autentsus, subkultuuriline kapital

Abstract

Hip-Hop Culture in Rakvere, Maarja Kobin

Hip-hop culture which started in New York in 1970s as a reaction to the social injustice which the black marginalised ghetto youth experienced has spread nowadays globally (see e.g. Rose 2005, 2006; Rivera 2003). Globalization does not mean always that in front of the imported cultures the local and regional peculiarities would vanish or disappear (Lull 1996). Rather, we can talk about a process in which global and local mutually constitute each other and the global form is filled with locality – i.e. glocalization (Robertson 1995, Giulianotti & Robertson 2006).

The aim of this paper is to describe and explain how has the hip-hop subculture evolved in Rakvere, what kind of aspects have influenced the manifestation of the culture, how has the local context, values and norms, needs and understanding influenced the subculture and what kind of influence has been from the USA hip-hop culture. According to post-subcultural theory, the subculture can be seen as distinctive form of consumption which gives to the individual a more extensive freedom of choice and is flexible (Hodkinson 2002). The research is based on 16 open-ended interviews and participation observation. Gathering and analyzing data have been done from the perspective of constructing grounded theory (Charmaz 2006).

Based on analyze it can be said that the manifestation of globally spread youth culture, hip-hop, in a small provincial town named Rakvere is influenced in one hand by the globally spread hip-hop culture, on the other hand by the local context. Hip-hop culture reached to Rakvere in the beginning of 1990s – in the time when Estonia had restored its independence and the diffusion of new and alternative cultural practices became possible, including hip-hop. The evolvement of different scenes (music, dance, and graffiti) and the adoption of new cultural practice have been strongly influenced by the social-historical context, cultural and structural factors of local context.

The collective identity of subculture is based on elitism, “us” is considered more real and true than “others”. „Us“ is defined in opposition to abstract “tasteless others”, including the mainstream (mainly USA) hip-hop music after reaching the mainstream media, and is seen similarly to mainstream pop music and society as empty and pointless. There is also a distance from *wanna-be*'s who are seen as only imitating USA hip-hop artists in their appearance and style. The emphasizing of locality which is important in hip-hop reveals also in Rakvere: local patriotism (valuing Rakvere) which is also part of „us,” affects also the acceptance into the subculture or into the friendship circle named RLV Massive. Rather than criticising social injustice, there is a lot of criticising and ironizing the Estonian society where success has become a norm. Authenticity comes most of all from own experience here and now – it is important to rap honestly and straightforwardly about the life of Estonia/Rakvere. Hip-hop culture which is masculine has affected also the evolvement of gender roles in the subculture; on the other hand, the local level – the context and mentality of Rakvere and prevalent gender roles in Estonian society – has played also an important role.

Keywords: Rakvere, hip-hop culture, subculture, glocalization, locality, diffusion, music, cultural practice, authenticity, subcultural capital

Eessõna

Otsustasin 2007.aasta suvel astuda sotsioloogia magistrantuuri ja oma uurimusteemaks valisin Rakvere hip-hop kultuuri. Seda valikut mõjutas ühest küljest 2007. aasta veebruaris Ungaris toimunud SALi¹ konverentsil kuulnud haaravad ettekanded Rumeenia hip-hop kultuurist, teisalt aga suunas mind seda teemat uurima ja avastama Rakvere subkultuuri kohal asuv aura. Vähetähtis ei olnud ka asjaolu, et olen ise Rakverest pärit ja elan seal ka praegu. See omakorda andis mulle kui uurijale parema positsiooni lähenemaks uuritavatele ja uurimuskontekstile. Seega võiks öelda, et teemavaliku puhul oli tegemist lihtsalt asjaolude kokkulangemisega, kuid teisalt tuleb tunnistada, et Rakvere hip-hop kultuuri näol on tegemist Eesti kontekstis erilise nähtusega. Kuidas sai nii väikeses linnas, nagu seda on Rakvere, kujuneda välja niivõrd tugev subkultuur, millele, nagu ütleksid intervjueeritavad, ei ole Eestis võrdset? Nii tekib paratamatult küsimus: mis värk on nende mõistatuslike tegelastega?

Sooviksin tänada eelkõige oma juhendajat Airi-Alina Allastet, kes on mind väga palju õpetanud ja aidanud ning kelle nõu ja jõud on minu haridusteel olnud väga oluliseks motivatsiooni- ja inspiratsiooniallikaks. Tema abita seda tööd ei oleks sündinud. Ma tänan kõiki oma intervjueeritavaid, kes uurimistöö võimalikuks tegid. Ma tänan subkultuuride seminaris osalenuid teemakohaste tähelepanekute ja küsimuste eest, mis mind töös edasi aitasid. Suur aitäh Erle Rikmannile ja Peeter Vihmale, kes tööd kommenteerisid ning värskaid ideid pakkusid. Aitäh Urve Eslasele, kes tööd keeleliselt toimetas. Sooviksin tänada kõiki oma sõpru, kes mulle toeks on olnud, ning eriline tänu kuulub Harlesele, kelle usk minusse ja toetus aitas hoida alati sihti silme ees.

¹ SAL - Society and Lifestyles: Towards Enhancing Social Harmonization Through Knowledge of Subcultural Communities. Tegemist on Euroopa Liidu rahastatud projektiga (kestis 3 aastat, 01.01.2006-31.12.2008), mille eesmärgiks oli uurida subkultuure Euroopa Liidu uutes liikmesriikides. Oma magistritöö teemaga osalesin ka ise samas projektis. Koos juhendajaga (Airi-Alina Allaste) kirjutasime artikli, mis ilmub projekti raames väljaantavas kogumikus (Kobin ja Allaste 2009).

Sisukord

| | |
|---|----|
| Resümee | 2 |
| Abstract..... | 3 |
| Eessõna | 4 |
| Sissejuhatus | 7 |
| 1. Hip-hop kultuurist ja sellele iseloomulikest joontest | 9 |
| 2. Teoreetiline taust | 14 |
| 2.1 Mis mõttes subkultuur? | 14 |
| 2.2 Glokaliseerumine..... | 16 |
| 2.3 Difusiooni teooria..... | 19 |
| 3. Uurimismeetodid | 21 |
| 3.1 Valim ning andmekogumismeetod..... | 21 |
| 3.2 Uuriija roll: intervjuude läbiviimine..... | 22 |
| 3.3 Analüüsimeetod | 23 |
| 4. Subkultuuri kujunemine | 26 |
| 4.1 Subkultuuri kujunemise ajalooline-sotsiaalne kontekst: nõukogude aeg versus läänelik elustiil | 26 |
| 4.2 „Mina“ otsimine ja vanemate kultuurile vastandumine | 29 |
| 4.3 Vajadus kanda „õigeid“ riideid: miks ja kuidas on see muutunud? | 30 |
| 4.4 Esimesed lindistused ja esimesed peod | 32 |
| 4.5 Pätiräpi kujunemine..... | 33 |
| 4.6 Subkultuuri kujunemist mõjutanud kultuurilised ja struktuurilised tegurid..... | 35 |
| 4.6.1 Rakvere – väge täis <i>crazy city</i> | 35 |
| 4.6.2 Tantsu ja graifiti skene kujunemist Rakveres mõjutanud struktuurilised tegurid | 37 |
| 5. Kes oleme „meie“ ehk mis moodustab kollektiivse identiteedi? | 39 |
| 5.1 Elitism..... | 39 |
| 5.1.1 „Meie“ eristub ja vastandub abstraktsetele „maitsetutele teistele“ | 40 |
| 5.2 „Meie“ hierarhia: autentsus ja subkultuuriline kapital | 45 |
| 6. Lokaalsuse rõhutamine | 49 |

| | |
|---|----|
| 6.1 Lokaalne patriotism – Rakvere rõhutamine lugudes ja elustiilis..... | 49 |
| 6.2 RLV Massive..... | 51 |
| 6.3 Rakvere hip-hop peod..... | 54 |
| 7. Ühiskonna kritiseerimine ja ironiseerimine..... | 59 |
| 8. Soorollidest: maskuliinsus ja femininiinsus subkultuuris | 64 |
| 8.1 Hip-hop kui platvorm maskuliinse identiteedi konstrueerimisele..... | 64 |
| 8.2 Naise roll ja positsioon subkultuuris | 65 |
| Kokkuvõte | 68 |
| Kasutatud allikad | 72 |

LISA 1 Intervjuudes käsitletud teemad

Sissejuhatus

Eelmise sajandi '70ndatel aastatel Ameerikas alguse saanud hip-hop kultuurist kujunes juba mõnda aega tagasi globaalselt levinud kultuuriline vorm, mis noorte seas maailma eri paikades poolehoidu kogunud. Väiksesse Põhja-Eesti linna Rakverre leidis hip-hop kultuur tee 1990ndate aastate alguses, ajal, mil Eesti oli taasiseseisvunud.

Globaliseerumist käsitletakse tihti aga väga ühesuunalise protsessina: see tuleb ja hävitab lokaalsuse. Kas hip-hopi, nagu ka teiste Lääne ühiskonnas tekkinud kultuurivormide levimine üle maailma tähendab alati kohalike kultuuride lõplikku homogeniseerumist või ameerikastumist? Või on siiski tegemist protsessiga, kus globaalne ja lokaalne mõjutavad teineteist vastastikku ning globaalselt levinud kultuuriline praktika täidetakse lokaalse publiku sotsiaalsete ja kultuuriliste vajadustega? Sellisel puhul oleks õigem rääkida pigem globaliseerumisest (Robertson 1995, Giulianotti ja Robertson 2006) ja sellest kontseptsioonist olen oma töös ka lähtunud.

Eestis on varasemalt hip-hop kultuuri magistritööde raames uurinud Trump (2002) ja Kivisoo (2005), kes on keskendunud grafitile, ning Rõigas (2008), kes on käsitlenud *beatbox*'i. Käesoleva töö eesmärgiks on kirjeldada ning püüda seletada Rakvere hip-hop kultuuri kujunemist, selle arengut mõjutanud lokaalseid tegureid, samuti pöörata tähelepanu USA hip-hop kultuurist saadud mõjutustele. Töös uurin ka seda, kas ja kuidas on globaliseerunud noortekultuuri avaldumist väikses provintsilinnas Rakveres mõjutanud kohalik kontekst ning normid, väärtused ja arusaamad. Käsitlemist leiab ka küsimus, kuidas on hip-hopile iseloomulikud tunnused, nagu nt lokaalsuse rõhutamine, maskuliinsus ja autentsuse olulisus avaldunud Rakvere hip-hopis. Ja lõpuks uurin, kas ja millise lokaalse ning seega erineva tähenduse on saanud erinevad globaalselt levinud hip-hop kultuuri aspektid lokaalse tasandiga kohtudes.

Töö kirjutamisel toetusin peamiselt intervjuudest saadud informatsioonile ning keskendusin hip-hopi kui globaalselt levinud noortekultuuri analüüsimisel eelkõige Rakveres avaldunud subkultuurile. Seda eelkõige seepärast, et Rakvere hip-hop kultuuri puhul on tegemist

äratuntavalt piirkonnakeskse subkultuuriga, mille näitel on hea analüüsida globaliseerumise mõju lokaalsusele ja lokaalsete identiteetide kujundamisele, globaalse ja lokaalse tasandi kohtumist ning tekkivat interaktsiooni. Samuti on Rakvere puhul tegemist Tallinna, Tartu ja Pärnu kõrval väga olulise hip-hopi keskusega Eestis.

1. Hip-hop kultuurist ja sellele iseloomulikest joontest

Hip-hop kultuur sai alguse Ameerikas New Yorgis Bronx'i linnaosas, marginaliseerunud mustanahaliste geto noorte seas 1970ndatel aastatel (vt nt Light 1999, Maxwell 2003, Sullivan 2003). Selle alusepanijateks loetakse kultuuriliselt Aafrika päritolu afroameeriklasi ja afrokariiblasti (edaspidi nimetatud kui mustad, *black*) (Rivera 2003, Stapleton 1998). Hip-hop sai nende jaoks väljundiks, mille abil avaldada meelsust ühiselt kogetavate halbade sotsiaalsete tingimuste suhtes: vaesus, ruumiline segregatsioon, marginaliseerunud olukord tööturul, negatiivne sümboliline kapital ja avalik kujutlusviis, rassistlik suhtumine valgete poolt (Rivera 2003).

Siin ja edaspidi kasutan alternatiivina terminile "hip-hop kultuur" ka lihtsalt terminit "hip-hop," viidates üldisemalt kultuurile või mõnele sellega seotud aspektile (vt ka Kitwana 2005). Rääpmuusikast kirjutades kasutan sünonüümina mõisteid „hip-hop muusika“ või „räpp“, nagu teevad ka enamik minu poolt intervjueeritud ning nagu see on leidnud kasutamist ka kirjanduses (vt nt Clay 2003).

Hip-hop kultuuri neli „sammast“

Hip-hop kultuuri neljaks „sambaks“ loetakse traditsiooniliselt MC'd (*master of ceremonies*, räpparid), DJ'd (ehk *disc jockey'd*, plaadikeerutajad, tihti peetakse sama mõistega silmas ka muusikatootjat ehk produtsenti), breiktantsijad ja grafiti joonistajad (nt. Rivera 2003, Rose 2006). Kuigi hip-hopi all võib käsitleda ka nt *beatbox*'i tegijaid või ruladega sõitjaid, olen oma töös lähtunud eelkõige traditsioonilisest neljast elemendist.

Hip-hopi üheks ristiisaks peetakse DJ Kool Herc'i, kes jõudis Jamaikalt 1967. aastal New Yorki, tuues kaasa vormi, mida nimetati *toasting* 'uks (muusika taustal rääkimine ja vaimukas riimimine) ning uuenduslikud jamaikalikud helisüsteemid, millega oli võimalik muusikat mängida ka tänavatel (Rose 2006, Peterson 2006). 1970ndate keskpaigaks sai DJ Kool Herc'i korraldatud pidudest alternatiiv diskodele. Uue muusikastiili rütmis liikudes leidsid väljundi tulevased breiktantsijad. Mõjutused, mida rääpmuusika endas kandis, olid sama kirjud, kui oli

toonane mitmerahvuslik Bronxi kogukond. Laenanud elemente diskolt, *soul*'ilt, *funk*'ilt, *r'n'b*'lt, *reggae*'lt, aga isegi *heavy metal*'ilt ning *techno*'lt, võib räppi kirjeldada kui kollaaži erinevatest muusikažanridest (Clay 2003, Sköld ja Rehn 2007).

Hip-hopi kultuuri osaks kujunes grafiti, mis väljendus nimede ja kujundite joonistamises avalikele pindadele, püüdmaks „tagasi võita“ avalikku ruumi, millest mustad olid Ameerikas ilma jäetud (Peterson 2006).

Suunamaks Bronxi noorte viha gängisõdadest eemale, muusikasse, sõnadesse, tantsimisse ja grafitisse lõi Kariibi päritolu DJ Afrika Bambaataa rühmituse „Zulu Nation“. Rühmituse tegevus ühendas hip-hop kultuuri nelja „sammast“: grafiti joonistajad kujundasid DJ'de, räpparite ning breiktantsijate esinemiskohti, ürituste reklaampostreid ja flaiereid (Bennett 1999, Rose 2006).

Protest ühiskonna vastu ja selle kritiseerimine

Hip-hop kultuuri keskseimaks väljenduselemendiks on kujunenud räpp. Tuntud Ameerika räppar Chuck D on öelnud, et see on Ameerika „musta mehe CNN“, mis võimaldab end kuuldavaks teha ning kritiseerida ümbritsevat sotsiaalset ebaõiglust, milles mustad elama pidid. Nii väljendas näiteks *Grandmaster Flash*'i ja *The Furious Five*'i lugu „The Message“ (1982) noorte viha, kes kasvasid üles USA vaesemates linnaosades ja teisejärgulistes elamistingimustes (Stapleton 1998). Sugarhill Gang'i räpplugu „Rapper's Delight“ (1979) oli niivõrd edukas, et selle ilmumist peetakse nüüdisaja kommerts-räppmuusika alguseks (Dyson 2006, Rivera 2003). MC ja DJ kunst kogus tänu sellele loole väga suure populaarsuse ning räpp levis ka New Yorgist väljapoole. Hip-hopi massturustamine oli paljuski seotud „musta geto“ maine eksootilisuse ning mehelikkusega, mis aitas valgetel põgeneda äärelinna igapäevaelu monotoonsusest (Rivera 2003).

Kuna marginaliseerumist, rõhumist ja võitlust mõistavad kõik noored, on hip-hop tänaseks saavutanud ülemaailmse populaarsuse. Nii võib öelda, et vähemasti osaliselt on hip-hop suutnud erineva sotsiaalmajandusliku tausta, rassi ja geograafilise asukohaga noori ühendada (Stapleton 1998).

Identiteedi loomine, naabruskonnakesksus ja lokaalsuse rõhutamine

Hip-hop pakkus getonoortele alternatiivset identiteedi ja sotsiaalse staatuse loomise võimalust, mis valgete ühiskonnas ei olnud sellisel kujul võimalik. Loodi uus riietumisstiil ning keel, alternatiivsed tänavanimed (*street names*), naabruskonna sõpruskonnad ehk *crew*'d ja *posse*'d. Viimaseid võib pidada identiteedi allikateks ja toetussüsteemideks (Rose 2006).

Uue identiteedi loomise aluseks sai indiviidi spetsiifiline lokaalne kogemus ning tema staatus lokaalses grupis või alternatiivses perekonnas (ibid.). Hip-hopi etendamisel mängib väga olulist rolli manipulatsioon keele, riietuse, oskuste (nt nn vabastiil – spontaanne riimide loomine) ja autentsusega, mis määravad noore inimese staatuse ning loovad piirid, kes on „sees“ ja kes „väljas“ (Clay 2003).

Üsna hip-hopi algusaastail hakkasid New Yorgis Bronxi tänavatele joonistatud grafitite alla ilmuma grafiti joonistajate personaalsed allkirjad, *tag*'id, mis ei väljendanud mitte üksnes grafiti looja isikut, vaid ka tema kuuluvust. Näiteks allkiri TAKI183 viitas mitte ainult ühe artisti vabale valikule enda nime osas, vaid ka tema kodukandile (183th Street). See, kust sa pärined, kus on su juured, kes sa oled, on hip-hopis väga oluline. Hip-hop lüürikas kirjeldatakse laiemalt ruumi (*space*) ja konkreetsemalt kohta (*place*), ning need on olulised faktorid, mis mõjutavad ühe räppari identiteedi konstrueerimist, kuna viitavad lokaliseerunud „minale“ ja „mina“ - kogemustele. MC päritolu määrab selle, kes ta on ja mida ta esindab või taotleb (*project*), olgu siis kas laiemas regionaalses mõttes või pidades silmas kitsamat ja spetsiifilisemat asukohta (Forman 2004). Lisaks rahvusepõhisele identifitseerimisele on oluline ka identifitseerimine konkreetse määratud ruumi ja koduse lokaalsuse põhjal (Barrer 2009).

Autentsus

Hip-hop kultuur tähendab oma pärimiskontekstist tulenevalt eelkõige tänavakultuuri. Ühe räppari autentsus ehk ehedus on määratletud eelkõige läbi selle, kas ta räpib oma tänavaelu- ja getokogemusest „nii, nagu see on“. Esindada tänavaelu kogemust ilma seda reaalselt omamata on autentsuse kriteeriumi suurimaid rikkumisi ning andestamatu (Sköld ja Rehn 2007). Oma

põhimõtete ja arvamuse otsekohene ning ilustamata väljendamine määrab räppari positsiooni subkultuuri hierarhias.

Autentsus tähendab ühtlasi ka kommertslikkusele vastandumist. Räppari puhul on aktsepteeritav, kui ta ta suudab „ära teha“ (*makin' it*) ehk majanduslikus mõttes õnnestuda ning leida oma tee getost välja, kuid teisalt peab ta suutma jääda truuks oma juurtelele ning *keepin' it real* retoorika järgi peab ta lugudes pidevalt kinnitama, et on ikka veel tänavalt, ikka räpane, ikka osa vaesusest ja naabruskonna reaalsusest (Sköld ja Rehn 2007). Ükski räppar ei tohi „raha tehes“ unustada kes ta on, unustada oma naabruskonda ega *posse*'t (ibid.).

Hip-hop kultuur ja soorollide konstrueerimine

Hip-hop kultuur on tervikuna väga maskuliinne ning rõhutab *macholikku* suhtumist – „teen, mida tahan“ või „minuga ei mässa keegi“. Rõhutades tugevust, kutsub see vastu võtma väljakutsed, mida elu pakub. Kuna hip-hop kultuuri elemendid pakuvad sarnaselt nt spordile või kuritegevusele võimalust mehelikkust demonstreerida, on see kohaks maskuliinsete identiteetide konstrueerimisel, pälvimaks kaaslaste austust (MacDonald 2002). Võistlusmoment on selle kultuuri lahutamatu osa: nn *battleing* breigis, grafiti joonistajate, DJ'de või MC'de vahel. See tähendab igavest võitlust staatuse, prestiiži ja „oluliste teiste“ imetluse pärast (Rose 2006), samuti iseenda maskuliinsuse konstrueerimise momenti. Iga riim tähendab räppari puhul enda oskuste (nii tehniliste kui vaimsete) kuulutamist ning kellestki üleolemist; samuti nagu iga joonistus seinal. MacDonald (2002) toob näiteks välja, et naised on grafitis tõrjutud positsioonil ning maskuliinse identiteedi kaitsmiseks kehtestatakse nende sisenemisel kultuuri topelestandardeid.

Kaasaja peavoolu räpilugude videoid peetakse naiste suhtes väga seksistlikeks ning hip-hop kultuuri tervikuna seetõttu taunimisväärseks. Naiste positsioon videotes on suhteliselt piiratud, nende peamine roll on olla räppari isikupäratu seksobjekt ning omand (Reinikainen 2005: 22). Eelkõige gängsta-räpp² demonstreerib räppari „jõukuse“ ühe kriteeriumina naishaaremi ehk nn

² Gängsta-räpp on muusikaline žanr, mis kogus populaarsust alates '80ndatest. '90ndatel sai žanr peavoolu hip-hopis väga populaarseks. Gängsta-räpparid on saanud sageli kriitika osaliseks, kuna kutsuvad naisi oma lugudes *bitch*'ideks ja *ho*'deks. Gängsta-räpparid ise väidavad, et nende muusika räägib Ameerika ühiskonnaelu reaalsust

bitch'ide ja *ho*'de suurust. Teisalt on seksistlikku ja kriminaalset identiteeti propageerivat gängsta-räppi lihtne turustada, eriti valgete seas, kuna „seks“ ja „vägivald“ müüb (Allison 1994, tsit. Stapleton 1998).

ning ei ole rohkem amoraalne kui teised muusikažanrid, kuid üksnes neid karistatakse, sest nad toovad välja peamised teemad Ameerika elus: seks, vägivald ja materialism (Stapleton 1998).

2. Teoreetiline taust

2.1 Mis mõttes subkultuur?

Subkultuurid on nagu väiksed maailmad suure maailma sees, ühiskonna alagrupid. Nad tekivad, muutuvad ja arenevad vastavalt ümbritsevale ühiskonnale (Stratton 1985, tsit. Araste 2008). Rääkides subkultuuri mõistest, võib eristada kahte teooriat. Varasem subkultuuri teooria (Birminghami koolkond) defineeris subkultuuri kui homogeenet gruppi inimesi, kes vastanduvad etableerunud ühiskonnale ning on tekkinud reaktsioonina sotsiaal-majanduslikule marginaliseerumisele ning neid iseloomustavad deviantne vastuhakk ühiskonnale ning imaginaarsete lahenduste otsimine (Bennett 2000). Seevastu post-subkultuuri teooria vaatlleb seda mõistet teise nurga alt ning peab eelmist definitsiooni ebasobivaks kirjeldamaks noori postmodernsetes ühiskondades. Post-subkultuuri teooria võtab arvesse teooriad individualiseerimise, varasemate ühiskonnavormide lagunemise ja tarbimiskultuuri leviku kohta. Subkultuur on selle järgi kui teatud eristuv tarbimise vorm, mis annab indiviidile rohkem valikuvõimalusi ning on paindlik (Hodkinson 2002) (vt ka Kobin ja Allaste 2009).

Milline on Rakvere hip-hop subkultuur? Esiteks võib subkultuuris eristada erinevaid skenesid, mis lähtuvad oma peamisest ühendavast „elemendist“ – muusika, tants, grafiti. Skene (*scene*) puhul ei ole tegemist pelgalt konkreetse füüsilise ruumiga, vaid pigem potentsiaalse kommunikatsiooniväljaga, hõlmates endas teatud tegevust (nt grafiti joonistamine) teatud ajal ja teatud kohtades kindlate inimeste poolt (Allaste 2006: 30). Skene mõistet kasutasid ka intervjueeritavad. Kõik skened on omavahel ühendatud läbi sarnas(t)e muusikastiili(de) tarbimise, osaliselt kattuvate sõpruskondade ja ka teatud ühtsete väärtuste ja normide kandmise.

Teiseks, post-subkultuuriteooriast lähtudes on subkultuur tänapäeval paindlik. Me võime küll rääkida konkreetsest kultuurilisest praktikast, kuid see ei tähenda, et inimene oleks seotud eksklusiivselt just nimelt selle ühe ja ainukese kultuurilise praktikaga. Polhemuse (1996) järgi iseloomustab kaasaegseid subkultuure surfamine erinevate stiilide vahel (nn Style Surfing).

Nii võib nt muusika skenes leida lisaks räppmuusikale ka teisi muusikalisi žanre, mida toodetakse ja kuulatakse, näiteks selliseid stiile nagu nt *house*, *drum'n'bass* ja *jazz*, *reggae* (*dub*), *UK garage* ja *grime* jt (ala)stiilid. Seega subkultuuri liikmeks olemine ei tähenda, et ei kuulata ühtegi teist muusikastiili peale hip-hopi. Rakveres suhtlevad omavahel ja on tihedalt seotud ka erinevate stiilide (stiilisegude) esindajad. Muusika- ja stiilikesksete subkultuuride puhul, mida on ka hip-hop, hinnatakse ennast ja teisi just muusikaliste eelistuste põhjal (Thornton 1995) ning ennast määratletakse pigem selle järgi, kes „meie ei ole“, distantseerides end abstraktsetest „maitsetutest teistest” (Muggleton 2000). Selliselt võib subkultuuri mõista paradoksaalselt nii kollektiivse väljenduse kui ka individualismi pühitsemisena (ibid.).

Kuigi subkultuuri liikmed ise kasutavad nimetatud muusikastiilidest rääkides ka mõisteid nagu „Rakvere mittepeavoolu muusika skene“ ja/või „Rakvere alternatiiv- või elektroonilise muusika skene“, kasutan mina selguse huvides enamasti ainult „hip-hop/räppmuusika skene“ või „hip-hop subkultuuri“ mõistet, kuivõrd käesoleva töö eesmärgiks on keskenduda eelkõige just nimelt hip-hopile ning mitte tegeleda muusikastiilide teoretiseerimisega.

Subkultuuriline kapital

Analüüsima subkultuuris valitsevate normide ja väärtuste loogikat, samuti subkultuuri piire ja hierarhiat, kasutan subkultuurilise kapitali mõistet (Thornton 1995). Viimane tähendab teadmisi ja oskusi, mis määravad noore positsiooni subkultuuri hierarhias. Kõrge subkultuurilise kapitaliga inivid on väärtuste, normide ja subkultuurilise teadmise looja, trendiseadja. Neid, kellel on kõrge subkultuuriline kapital, teatakse ka nende poolt, keda nemad ise ei tea. Thorntoni järgi moodustavad subkultuurilise kapitali need väärtused, teadmised ja oskused, mis defineeritakse opositsioonis peavooluga mida „meie ei ole“, seega aitab subkultuuriline kapital eristada, kes oleme „meie“ ja kes on „nemad“. Halvustav või mahatehtud „teine“, nagu näiteks peavool, panustab või soodustab ühtekuuluvustunde teket ning jagatud identiteedi loomist. Peavoolule vastandumine aitab kinnitada oma kultuurilist väärtust ja väita enda subkultuurilist kapitali (ibid.).

Kultuuriline praktika

Abstraktselt lähenedes võib hip-hoppi tervikuna käsitleda kui ühte kultuurilist praktikat, teisalt võime rääkida hip-hopist kui kultuuriliste praktikate kogumist. Kultuuriline praktika hõlmab endas nii konkreetset ja piiritletud uskumuste süsteemi kui ka kindlaid praktikaid või tegevusi (Sewell 2005). Iga kultuuriline praktika annab edasi mingisuguseid kultuurile olulisi väärtusi ja norme, samuti säilitab identiteeti, aga võib ka muuta seda. Et osaleda mingis kultuurilises praktikas, tuleb osata kasutada ja mõista olemasolevaid kultuuri sümboleid ning tähenduste, normide ja väärtuste süsteemi. Praktikatel on võime nii taastoota kui ka muuta nii olemasolevat kultuuri kui ka konteksti, kus see kultuur ise eksisteerib (ibid.). Hip-hopi puhul võib näha, et kultuuriline praktika pretendeerib ka tõele: MC teeb kõik selleks, et väita oma autentsust. Iga praktika eeldab teatud spetsiifiliste tehnikate või omaduste valdamist (ibid.): olgu selleks siis sõnaseadmiskunst või vabastiili oskus, intelligentsus või oskus mängida rütmi ja häälega.

2.2 Glokaliseerumine

Analüüsima globaalselt levinud noortekultuuri hip-hop mõju lokaalsusele ja lokaalsetele identiteetidele, samuti viimaste rolli globaalse kultuurivormi kohalikustumisel ja kujundamisel, olen kasutanud glokaliseerumise kontseptsiooni. „The Oxford Dictionary of New Words“ (1991: 134) defineerib glokaliseerumist kui globaalsete toodete kohandamist kohalikele tingimustele (tsit. Robertson 1995). Kontseptsioon on kokku pandud sõnadest globaliseerumine ja lokaliseerumine ning algselt tähendas see eelkõige majandusterminit: et toode müüks paremini, leiatakse tootel seos diferentseerunud lokaalsusega. Terminit sotsioloogilises tähenduses kasutas esmakordselt 1990ndatel briti sotsioloog Roland Robertson, kelle järgi glokaliseerumist võib vaadata kui nähtust, mis toodab uusi lokaalseid kultuurilisi kogemusi. Glokaliseerumise juures mängivad väga suurt rolli kommunikatsioonitehnoloogiad, mis ühendavad globaalse platvormi lokaalsega (ibid.).

Hip-hop kultuuri puhul on tänaseks tegemist globaalse fenomeniga, mis on jõudnud erinevast rahvusest ja rassist noorte juurde, kes kasutavad seda väljendamaks oma lokaalseid identiteete.

Globaliseerumist tajutakse aga enamasti kui Lääne üleolevat kultuurilist imperialismi, mis vallutab kohalikud kultuurid ja elustiilid, kustutades vähehaaval rahvuslikke kultuure ja ajaloolisi traditsioone (Beck 1997, tsit. Lemish jt 1998). Üleilmastumine tähendavat kõige ettejääva ameerikastumist, homogeniseerumist või universaliseerumist (Scholte 2005), lokaalsuse kaotamist või selle minema pühkimist (Robertson 1995). Kuid hoolimata tehnoloogia kaugemale ulatuvast käest, ei ela me siiski ühtses globaalses külas (Lull 1996). Kuigi me võime rääkida teatud homogeniseerivatest jõududest, nagu reklaamitehnika, dominante keel, meediaformaadid või moetrendid, mis kahtlemata mõjutavad inimesi üle maailma, ei sisene need nähtused uutesse kultuurikeskkondadesse ühtselt, vaid astuvad automaatselt interaktsiooni kohalike teguritega. Moderniseerumine on kahtlemata mõjutanud maailma erinevate kultuuride nägu, kuid lokaalsed ja regionaalsed omapärad imporditud kultuuride tõttu ei kao (ibid.). Globaliseerumine võib hoopis toota kultuurilist mitmekesisust ning üleüldine kultuuriline homogeniseerumine on liialdatud nähtus (Scholte 2005).

Robertsoni järgi pöörab globaliseerumise käsitlemine homogeniseeriva jõuna vähe tähelepanu mikrosotsioloogilistele või lokaalsetele aspektidele (Robertson 1995) ning unustab perifeersete kultuuriliste ruumide tugeva loomingu elujõu ehk lokaalsete kultuuride visa vastupanuvõime (Giulianotti ja Robertson 2006). Robertson rõhutab, et globaalne ja lokaalne mõjutavad üksteist vastastikku, moodustades glokaalse (*glocal*) ning defineerib globaliseerumist kui globaalsete toodete tarbimist lokaalse publiku poolt, kes annavad toodetele oma tähenduse ja panevad need teenima oma sotsiaalseid ja kultuurilisi vajadusi (tsit. Lemish jt 1998; Robertson 1995, Giulianotti ja Robertson 2006).

Glokaliseerumist ja hip-hopi levikut saab mõtestada ka Lull'i (1996) kultuurilise de- ja reterritoriseerumise (*cultural deterritorialization, reterritorialization*) kontseptsiooniga, mille järgi võetakse või tõstetakse kultuurilised mustrid välja oma algsest sotsiaalsest kontekstist, integreeritakse uutesse ühiskondadesse. Selliselt kujundatakse globaalsed kultuurivormid lokaalse publiku poolt ümber, nii et need saaks täita tähendustega, mis on seotud konkreetse lokaalse kontekstiga. Nagu teisedki globaliseerumise ja lokaliseerumise küsimust käsitlenud teoreetikud (Robertson 1995, Giulianotti ja Robertson 2006), rõhutab ka Lull (1996) kommunikatsioonitehnoloogiatega osatähtsust. Lull peab kultuurivormide leviku

puhul oluliseks massimeedia ja kultuuritööstuste rolli, mis on teinud erinevate kultuuride ristumise võimalikuks. Nii saavad kokku vana ja uus kultuuriline keskkond ning imporditud kultuurid „saavad“ või „võtavad“ külge tugevad lokaalsed omadused: nt räpi puhul kohalik temaatika ja kohalik keel, kohalikud muusikalised mõjutused; lokaalsus väljendub ka t-särkide kujunduses, postritel, plaatide kujunduses jm (ibid.).

Krims (2000) toob välja kaks lokaliseerunud ja globaliseerunud räppmuusika avaldumiskonteksti: räppmuusika Hollandis ja Kanada põliselanike kriide räpp. Krims rõhutab, et sealse räppmuusika mõistmiseks ei piisa, kui keskenduda üksnes Ameerika räpi mõjudele, vaid tuleb pöörata tähelepanu ka lokaalsetele teguritele ning uurida, kuidas globaalne on lokaalse poolt kohandatud. Kanada põliselanikud kriid identifitseerivad end tulenevalt oma marginaalsest sotsiaal-majanduslikust positsioonist tugevalt USA gängsta-räpi kaudu. Nii paljastab ja kritiseerib kriid räpp lokaalset rõhuvat sotsiaalsust, samal ajal aga konstrueeritakse räpilüürikas uhkusega kriilikku identiteeti. Nii ongi hip-hop korraga globaalne ja lokaalne, samaaegselt universaalne ja partikulaarne (ibid.).

Bennett (1999, 2000) kirjutas, kuidas noortele suunatud muusikaprojekt nimega *Frankfurter Rockmobil* Saksamaal aitas hip-hopil areneda lokaliseerunud kultuuriliseks väljendusvormiks ning soodustas etnilist intergratsiooni. Frankfurdis elavad noored on USA Bronxi linnaosa mustade getokultuuri endale sobivaks kohendanud, nii et see saaks väljundiks mitmele olulisele kohalikule teemale nagu rassism ja rahvuslik identiteet, hirm ja viha, ebakindlus. Samuti on mitmetes teistes Lääne-Euroopa maades saanud räppmuusikast oluline vahend lokaalsete valupunktide väljendamiseks, nagu töötus ja vaesus Iiri räpis (Harpin 1993, tsit. Bennett 2000) või nagu rassism ja neo-fašism, probleemid maffiaga, korrupsioon haiglates ja tervishoiusüsteemis Itaalia räpis (Mitchell 1996). Populaarkultuuri vastuvõtjatest üle maailma ei saa rääkida üksnes kui passiivsest publikust, kes läheb vooluga kaasa, vaid kui publikust, kes muudab kultuurivormi ja lisab sellele oma igapäevaelust lähtuvalt lokaalse tähenduse. Shepherdi (1993) järgi ei “kanna” muusika endaga tähendust kaasas ning ei “anna” seda kuulajatele, vaid selle mõju ja tähendus luuakse spetsiifilises sotsiaalses ja ajaloolises kontekstis üha uuesti (tsit. Bennett 2000).

Lokaalsust defineerides mõistetakse selle all enamasti mingit konkreetset rahvust, teatud territooriumi ja populatsiooni. Kuid lisaks täpselt kindlaks määratud ruumile on lokaalsus eelkõige sotsiaalne ruum, millel on oma spetsiifiline sotsiaalne kontekst, mis määrab seal asetsevate inimeste vajadusi. Samuti muudavad ja kujundavad ka inimesed sotsiaalset ruumi ning lokaalsust lähtuvalt iseendast (Bennett 2000: 63). Seega mõjutab ja kujundab lokaalsus uute globaalsete kultuuriliste praktikate difusiooni.

2.3 Difusiooni teooria

Difusiooni üldkasutatud definitsioon näeb seda kui innovatsiooni või idee ülekandumist ja omaksvõtmist uue populatsiooni poolt (Kaufman & Patterson 2005). Üks olulisemaid difusiooni-alaseid uurimusi on Everett M. Rogersi (1962) töö. Rogers toob idee või innovatsiooni difusiooni analüüsid väljaks neli elementi. Esiteks, innovatsioon - mingi idee või objekt, mida peetakse uueks teatud indiviidi või indiviidide grupi poolt. Oma töös olen kasutanud innovatsiooni asemel mõistet kultuuriline praktika. Teiseks, kommunikatsioonikanalid, läbi mille informatsioon innovatsiooni kohta levib (ibid.). Rakvere hip-hop subkultuuri kujunemise juures oli oluline roll nt massimeedial. Kolmandaks, sotsiaalne süsteem – mingi grupp inimesi, keda ühendab ühtne eesmärk või saavutus (ibid.), nt varajased adopteerijad Rakvere hip-hop subkultuuri kujunemise protsessis. Difusiooni uurimustes nimetatakse esimesi innovatsiooniga kaasaminejaid „varajasteks adopteerijateks“ või ka „algseteks innovaatoriteks“: need on need, kes on erinevalt peavoolu ühiskonnast valmis normist kõrvale kalduma, riske võtma ning uusi ideid katsetama (Wolfe 1999). Enamasti on varajased adopteerijad ka need, kes sätestavad üldised käitumisnormid edasistele uutele järgijatele või kaasatulistele (ibid.).

Aeg, mis innovatsiooni omaksvõtmiseks kulub, on neljas ja viimane tegur, mida Rogers (1962) difusiooni analüüsimisel eristab. Nii saab innovatsiooni omadusi analüüsid hinnata ja eristada tegureid, mis on mõjutanud uue idee omaksvõtmise aega, kiirust ja ulatust adopteerijate poolt. Hinnata tuleb innovatsiooni kokkusobivust või ühilduvust eksisteerivate väärtustega, samuti seda, kui keeruline on innovatsiooni kasutada või mõista, kas seda saab

alguses n-ö proovida või kas seda on lihtne levitada, teistele rääkida (ibid.). Samuti on oluline pöörata tähelepanu innovatsiooni spetsiifilistele omadustele, nagu nt selle potentsiaal ümbertegemiseks või muutmiseks (Kaufman & Patterson 2005). Uued praktikad võetakse kõige paremini omaks siis, kui need muudetakse ühilduvateks lokaalse raamistiku ja arusaamistega (Rogers 1962, Kaufman & Patterson 2005), kuid praktika originaalne kultuuriline profiil võib difusiooni protsessi käigus pisut muutuda (nt. Appadurai 1996, Watson 2002, tsit. Kaufman & Patterson 2005).

Blaut (1977) toob välja, et kui innovatsiooni adopteerimiseks vajalikud sotsiaal-majanduslikud tingimused on täidetud, leitakse ka vajalik informatsioon üles. Kultuuriliste praktikate globaalse difusiooni toimumiseks ei piisa sellest, kui vastuvõtvas ühiskonnas on huvi uue praktika vastu olemas, vajalikud on ka vahendid/võimalused selle adopteerimiseks (Kaufman & Patterson 2005). Brake (1985) rõhutab, et oluline on arvestada lokaalseid tegureid, mis võivad piirata kultuuriliste võimaluste kättesaadavust noortele ning muudavad samas omandatavaid kultuurilisi praktikaid ja seda tähendust, mida need hakkavad uues lokaalses kontekstis kandma (tsit. Bennett 2000: 31).

Oma töös olen kasutanud difusiooni teooriat eristamaks tegurid, mis on mõjutanud kultuurilise praktika kujunemist ja omaksvõtmist Rakveres. Subkultuuri kujunemise analüüsimisel olen kasutanud ka Wolfe (1999) varajaste adopteerijate mõistet.

3. Uurimismeetodid

3.1 Valim ning andmekogumismeetod

Oma töös kasutasin uurimismeetoditena avatud intervjuusid ja osalusvaatlust. Lähtuvalt konstruktivistlikust põhistatud teooria põhimõtetest ei testinud ma magistritööga varem tugitoolis formuleeritud ideid või hüpoteese ega olnud mul magistritöö teoreetiline vaatepunkt enne andmekogumist paigas, vaid see kasvas välja paralleelselt andmete kogumise ja analüüsimisega (Charmaz 2006). Eesmärgiks ei olnud mitte niivõrd saada uuritava fenomeni kohta detailset infot, kui laiem arusaamine uuritavast nähtusest. Andmete kogumiseks ja intervjuueeritavate leidmiseks kasutasin lumepallimeetodit. Esimesed intervjuueeritavad leidsin varasemate kontaktide-tutvuste põhjal, ja nemad suunasid mind omakorda edasi uute informantideni, kes olid seotud Rakvere hip-hop kultuuriga ja tõenäoliselt valmis sellest ka minuga rääkima. Enamik intervjuudest kestsid keskmiselt kaks tundi, kõige pikem neli tundi; kõik intervjuud, v.a üks, on lindistatud ja transkribeeritud. Osalusvaatluse all pean silmas Rakvere hip-hop pidude, samuti erinevate teiste Rakvere hip-hop kultuuriga seotud ürituste külastamist. Osalusvaatluse eesmärgiks oli saada kogutud materjali paremaks tõlgendamiseks ja analüüsimiseks laiem kontekst. Osalusvaatluse andmed tähendasin üles ka vaatluspäevikusse, mida analüüsi kirjutamisel kasutasin. Kuigi muusikakeskse subkultuuri analüüsimisel oli vältimatu ka muusika kuulamine ning analüüsisin veidi ka hip-hop lüürikat, toetub käesoleva töö analüüs siiski eelkõige 16 avatud intervjuule, mille viisin läbi ajavahemikus sügis 2007 kuni kevad 2008.

Intervjuueeritavad olid vanusevahemikus 18-28. Rakvere hip-hop subkultuur on, sarnaselt USA subkultuurile, väga maskuliinne, vähemasti muusika ning grafiti skenede osas. Üksnes tantsu skenes võib leida ka aktiivsemaid nõrgema soo esindajaid. Seetõttu olid ka intervjuueeritavatest vaid kaks naissoost, ülejäänud aga meessoos esindajad. Intervjuueeritavad esindasid hip-hop kultuuri põhielemente (DJd, MCd, grafiti joonistajad ja breiktantsijad, ka hip-hop tantsijad) ja/või on nende puhul tegemist hip-hop muusika austajatega ja Rakvere hip-hop pidude regulaarsete küllastajatega.

Illustreerides oma teksti väljavõtetega intervjuudest, kasutasin nelja intervjuueeritava puhul terminit „keskne figuur“. Viimane viitab sellele, et nendega on Rakvere hip-hop subkultuuri puhul tegemist kõige olulisemate ja populaarsemate isikutega, keda on enim mainitud intervjuudes ning peetud Rakvere hip-hopist rääkides võtmefiguurideks. Olgugi, et suurem hulk intervjuueeritavaid kuulub subkultuuri siseringi, on need neli märgitud liidrid, kellel on kõige rohkem subkultuurilist kapitali (Thornton 1995) (vt ka Kobin ja Allaste 2009). Kõik intervjuueeritavad on jäetud anonüümseks. Intervjuudest väljavõtete esitamisel olen intervjuueeritavate anonüümsuse tagamiseks jaganud nad vanuselisel kolme rühma: üle 18-aastased, üle 22-aastased ja üle 25-aastased; tähed vanuserühma järel eristavad informante samas vanusegrupis.

Paljude subkultuuri vanemate liikmete puhul on huvi hip-hop muusika vastu, selle kuulamine ja produtseerimine kestnud kümme või rohkem aastat, nooremad on olnud hip-hopist huvitatud neli-viis aastat. Enamik intervjuueeritavaid on hakanud hip-hopist huvituma puberteedieas. Intervjuude läbiviimise ajal õppisid kaks intervjuueeritavat keskkoolis, mõned ülikoolis või töötasid, mõned olid juba ülikooli lõpetanud ja tööle asunud. Enamike intervjuueeritavate üldine sissetulek tuli etableerunud ametikohtadelt.

3.2 Uurija roll: intervjuude läbiviimine

Enne intervjuu alustamist seletasin ma alustuseks intervjuueeritavale, mida ja miks ma teen. Mitmed intervjuueeritavad olid minu teemavaliku üle meeldivalt üllatanud ning väga koostööaldis. Intervjuud kulgesid avatud ja rahulikus õhkkonnas, enamik neist toimus Rakveres, peamiselt kahes kohvikus: Art Cafes ja/või Rakvere Teatrikohvikus. Need on ka subkultuuri jaoks olulised kogunemispaidad, kus peetakse Rakvere hip-hop pidusid. Kaks intervjuud viisin läbi ka Tallinnas ja ühe enda kodus.

Pärast esimesi intervjuusid muutusin oma esialgsete plaanide suhtes pisut skeptiliseks. Kuna subkultuuri osade liikmete kohal lasuv aura oli stereotüüpiliselt negatiivne ning teisalt on

tegemist väga kokkuhoidva ringkonnaga, ei olnud ma kindel, kas saan kätte kõik soovitud intervjueeritavad ja/või kas intervjuud saavad olema ka viljakad. Vastupidiselt minu kartustele ja valitsevatele stereotüüpsetele kujutlustele läksid kõik intervjuud väga hästi. Kõik intervjueeritavad olid sõbralikud ja koostöövalmis.

Intervjuude üldisele õnnestumisele aitas ilmselt kaasa ka see, et olin skenel suhteliselt tundmatu. Nagu ka hiljem intervjuude käigus selgus, olin ma enne intervjuude läbiviimist jäänud pidudel suhteliselt märkamatuks. Kuigi Rakverele kui väiksele linnale iseloomulikult pannakse pidudel võõraid kohe tähele, ei pruugi nad alati meelde jääda – nad tulevad ja lähevad. Teisalt ei olnud ma Rakveres päris võõras ning osasid intervjuueeritavaid teadsin ma kui Rakvere hip-hop subkultuuri liikmeid juba varasemast ajast. Lihtsam ja vabam on rääkida võõraga tänavalt kui tuttava või „tuntud näoga“. Nagu ütles üks intervjuueeritav pärast intervjuu lõppu, ei mäleta ta, millal viimati nii aus oli. Lisaks minu poolt intervjuus esitatud küsimustele ja tõstatatud teemadele said intervjuueeritavad ka ise jututeemasid pakkuda ning arutada ja mõelda enda jaoks selgemaks mõned subkultuuris olulised küsimused, nt kes kuulub Rakvere hip-hopis RLV Massive'i nimelisse sõpruskonda ja kes mitte.

Kuivõrd magistr töö teema on osa suuremast projektist „Noorte subkultuurid ja elustiilid Eestis. Millal eristuv käitumine muutub hälbivaks käitumiseks?“ (grandi hoidja Airi-Alina Allaste), hõlmasid intervjuudes käsitletud teemad (vt Lisa 1) ka projekti jaoks olulisi teemasid võrdlemis aspektist. Kuid lisaks neile tõin sisse uus ja täiendasin olemasolevaid küsimusi lähtuvalt oma huvidest, esmasest analüüsist ja esile kerkinud teemadest.

3.3 Analüüsimeetod

Andmete analüüsimisel olen lähtunud Kathy Charmaz'i (2006) konstruktivistlikust põhjustatud teooria põhimõtetest. Põhistatud teooria loojateks on Glaser ja Strauss (1967, tsit. Charmaz 2006). Nende järgi ootavad koodid ja kategooriad uurijat väljal, kes need siis „avastab“. Glaser ja Strauss ei pidanud uurija mõju analüüsile oluliseks. Charmaz aga rõhutab, et uurija konstrueerib loo/reaalsuse, mitte aga ei ole „puhas leht“ ehk teaduslik vaatleja, kes saab kõrvale heita oma väärtused, väites teaduslikku neutraalsust või objektiivsust. Ei vaatleja ega

vaadeldavad ei ilmu väljale maailmast puutumatusena, vaid on selle osad. Uurija poolt loodud analüüs on pigem tõlgendus uuritava fenomeni kohta, mitte aga selle täpne pilt. Enda subjektiivsuse teadvustamine on adekvaatsem lähenemine kui naiivne usk täielikku väärtusvabadusse ja neutraalsusesse (Charmaz 2006). Iga (aja)lugu on alati kellegi koostatud, mitte aga „maast leitud“. Nii suunab kogu uurimuse teostamise ja analüüsimise protsessi minu kui uurija subjektiivsus ning maailmapilt, minu varasemad kogemused ja teadmised.

Intervjuud kodeerisin programmis QSR Nvivo. Kodeerimise eesmärgiks oli tuvastada intervjuudest olulisemad, kesksed teemad. Esiolulisel kodeerimisel kasutasin kodeerimistehnikat, mida Charmaz (2006) nimetab sündmuselt-sündmusele kodeerimiseks (*incident-to-incident coding*). Intervjuudes nimetasin sarnaseid tähendusüksusi sarnaste koodidega, hiljem, fokuseeritud kodeerimise (*focused coding*) käigus, võrdlesin erinevaid koode omavahel ning kategoriseerisin nad analüütilis(t)e koodi(de), kategooria(te) alla.

Lisaks, kuna magistritöö on seotud suurema projektiga (vt. alaptk 3.2), kasutasin ühiselt väljatöötatud analüütilisi kategooriaid, mis võimaldavad võrrelda kogu projekti empiirilist materjali. Ka seda protsessi võib nimetada fokuseeritud kodeerimiseks, kuna olin keskendunud teatud aspektidele. Fokuseeritud kodeerimisega paralleelselt tekkis töö käigus juurde uusi koode ja kategooriaid, mis ei mahtunud otseselt varem väljatöötatud analüütiliste kategooriate alla.

Fokuseeritud kodeerimise käigus loodud kategooriad (analüütilised koodid), ja antud juhul ka varem kokkulepitud kategooriad on rohkem suunatud, valivamad ja kontseptuaalsemad kui esialgsed koodid, võimaldades ühtlasi tähelepanu suunata just neile aspektidele, mis uurimuse seisukohalt olulised on. Nii sünnib koodide ja kategooriate võrdlemisel ning analüüsimisel tõlgendus uuritava fenomeni kohta, mis lähtub andmetest endast ehk on põhistatud. Tekkinud koodid ja kategooriad aitavad selgitada väljal toimuvaid peamisi sotsiaalseid protsesse (ibid.). Paralleelselt esilekerkinud teemadega seostasid oma materjali analüüsi ka olemasoleva kirjanduse ja varasemate uurimustega.

Konstruktivistliku põhistatud teooria (Charmaz 2006) tehnikatest kasutasin veel teoreetilist valimit, mis tähendab süstemaatilist andmekogumist täpsustamaks ja täiustamaks kategooriate omadusi ning andmaks tekkivale analüüsile sidusust (ibid.). Näiteks subkultuuri kujunemise analüüsimisel kontakteerusin osade intervjueritavatega uuesti, täpsustamaks mõningaid fakte: mis ajast täpsemalt teatakse Rakveres esimesi joonistusi ja kes need tegid, kas need ilmusid paralleelselt muusika skenes tegutsejatega või oli tegemist erinevate sõpruskondadega; samuti millal oli võimalik hakata breik- ja hip-hop tantsu Rakveres õppima.

4. Subkultuuri kujunemine

4.1 Subkultuuri kujunemise ajalooline-sotsiaalne kontekst: nõukogude aeg versus läänelik elustiil

Euroopas (Saksamaal, Itaalias, Hispaanias, Kreekas, Prantsusmaal) võis esimesi märke hip-hop subkultuurist täheldada juba '80ndate alguses ja keskpaigas, kuid kohalike skenede ja turgude areng on põhiliselt siiski '90ndate fenomen (Androutsopoulos & Scholz 2003). '90ndatesse jääb ka Rakvere hip-hop subkultuuri kujunemise algusaeg, täpsemalt võib selleks määratleda nimetatud aastakümneni keskpaiga - '94.-'95. aasta.

Enne 1991.aastat kuulus Eesti Nõukogude Liitu – nõukogude võim ja tsensuur piiritles inimeste igapäevaelu, mis oli paika pandud suhteliselt homogeensete väärtuste ja maitsetega, mis oli piiratud ja erines sellest, mida võis kogeda Läänes. Lääne kaubad, elustiilid ja väärtused hakkasid Eestisse jõudma pärast taasiseseisvumist 1991. aastal. Iseseisvumisega muutus ka sotsiaalne, kultuuriline, poliitiline ja struktuuriline situatsioon, mis lubas ühtlasi ka globaalsete kultuuriliste praktikate difusiooni Eesti üleminekuühiskonda. Domineerivaks muutus läänelik maailmakord ja väärtused (Allaste & Lagerspetz 2002).

Analüüsid hip-hop kultuuri levikut ja selle omaksvõtmist, on oluline pöörata tähelepanu ka selle praktika pärinemiskohale (vt ka Kaufman & Patterson 2005), Ameerika Ühendriikidele. See fakt on hip-hopi teinud atraktiivseks mitmetele Ida-Euroopa, s.h Rakvere noortele, kes nägid hip-hopis alternatiivsust ja läänelikkust, millest puudust tunti. Sama võib täheldada ka nt Rumeenia hip-hopi kujunemise puhul (Merila ja Praisler 2009). Varajased adopteerijad (Wolfe 1999), kes hakkasid ise '90ndate keskpaigas lüürikat kirjutama või muusikat tootma, mäletavad ka seda, kuidas oli elada nõukogude võimu all. Neile andis hip-hop tol ajal nt võimaluse tähistada sõnavabadust ja individualistlikumaid väärtusi. Ausus ja otsekoheus, mida räpp pakkus, oli üks põhjuseid, mis esimesi tärkava subkultuuri liikmeid hip-hopi suunas vaatama pani. Nii olid just nimelt lokaalse publiku vajadused need, mis uue kultuurilise praktika omaksvõtmist mõjutasid.

Mees, üle 25B, keskne figuur:

Aga ma mäletan tol ajal selliseid nimesid nagu... siis kandis see mees nime Snoop Doggy Dogg. See mulle tohutult meeldis, mina olin siis 15 aastane. Või 14. Meeldis eeskätt just see, et see ausus või siis see tsensuuri eitamine. Teeme mida tahame. See nagu meeldis väga. See oli muidugi uut midagi minu jaoks, sest mina olin sündinud ja kasvanud Nõukogude Liidu tingimustes, kus selline asi ei tulnud kõne allagi, et sa ütled seda, mida sa tahad. Loomulikult inimesele, kes hoiti rangemas aias kogu aeg, loomulikult meeldib järsku avastada, et ta saab öelda, mida ta tahab ja see on okei. See on minu arust, ma arvan, et selle hip-hopi, räpi juures mõnus. Tsenseerimata rääkida asjadest.

Soovist kogeda midagi erilist ja teistsugust leiti üles ka vajalik informatsioon. Uue idee difusioonis mängivad väga olulist rolli kommunikatsioonikanalid, mis ühendavad globaalse platvormi lokaalsega (Robertson 1995, Rogers 1962). Varajaste adopteerijate esimesed kokkupuuted hip-hopiga toimusid '90ndate alguses, olulist rolli kultuuriga tutvumisel mängis massimeedia (vt ka Lull 1996). Noortele tutvustas uut kultuurilist praktikat näiteks MTV populaarne saade „Yo! MTV Raps“, '90ndate keskpaigast kujunesid olulisteks infoallikateks ka Eesti omasaated Raadio 2-s nagu nt 1995.aastal alustanud „Linnadzungel“. Samavõrra oluline roll oli ka kassettidele lindistatud muusikal ja selle jagamisel mõttekaaslastega.

Varajastel adopteerijatel oli muusika skenel kontakte ka teiste muusikakesksete subkultuuridega Rakveres, nagu nt metali subkultuuriga. Sellest ajast on pärit ka metal-räpp bänd nimega Ruff Enuff, mida peetakse subkultuuri teerajajaks. Varaseid adopteerijaid ühendas sõprus, ühtsed arusaamad ja väärtused ning huvi uutmoodi muusika vastu.

Mees, üle 25B, keskne figuur:

Mina olin siis 10. ja tema 9. klassis, kui me midagi nagu salvestasime juba tema juures. Sest tema tegi nagu aktiivselt biiti ka, mina tegin oma sõnu ja siis laulsime kodus diivani peal.

Need, kes subkultuuri kujunemise algusjärgus uue lääneliku kultuurilise praktikaga kaasa läksid, kujunesid tugevateks kesksseteks figuurideks, kelledest sai skene uut stiili levitav ja subkultuuri haaret laiendav jõud. Grafiti skene, mis hakkas arenema paralleelselt muusika skenega, moodustus erinevatest sõpruskondadest ja sellel ei kujunenud välja tugevaid keskseid liidreid. Sarnaselt tantsu skenega on grafiti skene jäänud suhteliselt väikseks tänase päevani (vt. alaptk 4.6.2).

Easton (1989) ja Pilkington (1994) kirjutavad, et kui hip-hop jõudis Ida-Euroopa maadesse '90ndatel aastatel, oli varajastele adopteerijatele iseloomulik räppida inglise keeles, mitte aga oma emakeeles (tsit. Bennett 1999). Üldiselt on selle faasi põhjuseks olnud soov olla läänelik, kuivõrd inglise keel sümboliseeris Lääne kultuuri (Bennett 1999). Nii oli ka nt Saksamaal Frankfurdis '90ndate alguses, mil esimesed bändid kopeerisid oma ametivendi Ameerikast. Peagi aga mõisteti, et elatakse Ameerikast erinevas kontekstis, teistsuguses etnilises keskkonnas ning puututakse kokku teistsuguste probleemidega, mis vajavad lokaliseeritud ja unikaalset väljenduslaadi, milleks sai oma emakeeles räppimine (ibid.). Ka Itaalia hip-hopis oli ingliskeele faas. Kuid ka seal mõisteti inglise keeles räppimise piiranguid, kasutusele võeti itaalia keel ning selle erinevad dialektid, viitamaks kohalikele teemadele (Mitchell 1996).

Ka Rakveres ja laiemalt Eestis kirjutati esimesed räpinarratiivid inglise keeles. Seda põhjustas nii hip-hopi kui vormi päritolumaa USA, kui ka see, et inglise keel ei meenutanud varajastele adopteerijatele nõukogude aega vaid sümboliseeris sellele vastanduvat läänelikkust. Siiski oli inglise keeles räppimine üsna lühiajaline trend ning '90ndate teisest poolest sai valdavaks räppimine emakeeles.

Mees, üle 25H:

Ma arvan, et '95 või '96 eesti keeles esimesed. Ruff Enuff oli ka inglise keeles. Polegi selle peale eriti mõelnud, et alguses oli pea kõik inglise keeles.

Kuigi inglise keeles räppimine oli alguses domineeriv, ei tähenda see globaliseerumise kontekstis, nagu poleks lokaalne tasand uuele vormile kuidagi reageerinud. Lokaalne tasand ei ole üksnes passiivne vastuvõtja, kellest „üle käiakse“ (Lull 1996, ka Robertson 1995). Lokaalse, esialgu inglisekeelse räpiga interaktsiooni astudes, mõisteti peagi, et sel pole lokaalsel tasandil nii suurt kommunikatsioonivõimet kui emakeelsel hip-hop muusikal. Nii pandi globaalne kultuurivorm teenima endi sotsiaalseid ja kultuurilisi vajadusi (Robertson 1995).

Räppmuusika on kultuuriline praktika, mis on olnud lokaalsetele tingimustele hästi kohandatav. Sarnaselt Barrer'i tähelepanekutele (2009) Slovakkia räpi analüüsimisel, võimaldas ka Eestis emakeeles räppimine väljendada paremini lokaalseid ja rahvuslikke teemasid, mis leidsid seeläbi laiemat kõlapinda ja kiirema tee publikuni. Intervjuudest võib

järeldada, et emakeeles räppimine on soodustanud hip-hopi levikut Eestis tervikuna ning räppimine eesti keeles on nüüdseks osa autentsusest ja subkultuurilisest kapitalist.

4.2 „Mina“ otsimine ja vanemate kultuurile vastandumine

Hip-hop pakkus uue kultuurilise praktikana '90ndatel noortele alternatiivi rahulikule ja vahest ka igavavõitu väikelinna elule, tollal pakutavatele vaba aja veetmise võimalustele ning elustiilidele, mida noored oli harjunud nägema oma vanemate puhul.

Uue kultuurilise praktika juurde jõudmist mõjutasid ka noorte identiteediotsingud, mis lapsepõlvest täiskasvanuikka liikudes aset leiavad. Sellel üleminekuperioodil, kus otsitakse võimalusi eneseväljenduseks ja enda „mina“ loomiseks, on otsitav identiteet tavaliselt erinev sellest, mida pakub nt kodu või kool. Pigem püütakse oma mina leida noortekultuuridest, mis pakuvad võimalust endale teistsuguse identiteedi arendamist läbi erinevate kultuuriliste elementide nagu muusikamaitse, stiil ja väärtused. Nii liigutakse puberteedieas ühtlasi rohkem eakaaslaste suunas ja eemale vanematest³. Muusika loomine või bändis osalemine võimaldab põgeneda igapäevaelu aspektidest ning luua enadale keskkond, mis ei põhine üksnes koolil ja sellele järgneval töö- ja karjääril, vaid pigem muusikalisel loomingulisusel ja väljendusel (Bennett 2000). Nii suudavad noored end lahti tõugata vanemate ja kooli kultuurist, mis noortele mitmeid ootusi seavad (ibid.).

Seoses Eestis aset leidnud ühiskondliku muutusega, mis võimaldas uute kultuuriliste praktikate difusiooni Eestisse, olid loodud ka võimalused uute sotsiaalsete gruppide, nagu nt hip-hopi austajad, tekkimiseks ja nende sotsiaalsete gruppidega seotud identiteedi loomiseks. Hip-hopi austaja all pean silmas nii seda, kes on otseselt seotud mõne hip-hop kultuuri elemendiga (nt räppar), kui ka lihtsalt hip-hop muusika kuulajat-austajat. See mõiste oleks alternatiiv terminile „hip-hoppar“, mille kasutamisest loobusin negatiivsete konnotatsioonide

³*Youth Culture: A Teenage Phenomenon Expressed in Music.* URL http://www.geocities.com/Freedom_Rights_Org/musicterm.html (16.10.2008)

tõttu, mida see sõna subkultuuris kannab, seostudes eelkõige *wanna-be*'dega (pikemalt alaptk 5.1.1).

Üks viis, kuidas noor inimene saab ennast määratleda ja tõestada oma sõltumatust vanematest, mis puberteedieas oluliseks muutub, on eksperimenteerimine uue muusikastiili või visuaalse välimusega. Nii tunnistasid mitmed subkultuuri liikmed, et nende uus stiil pörkus esialgu vanemate vaadetega, kuna viimastel olid noorusest ja suureks kasvamisest teised arusaamad ja kujundid kui need, millega väljendasid end nende lapsed.

Mees, üle 25A, keskne figuur:

Kuidas vanemad suhtusid su muusika tegemisse nooruses?

Millisele vanemale meeldiks kottis püksid? Idiotsus ju!

Varajased adopteerijad kujunesid ühtlasi ka arvamuslimidriteks, keda teised areneval skenel austama hakkasid. Nad olid esimesed, kes uue kultuurilise praktikaga kaasa läksid, julgesid erineda ning luua oma stiili (Wolfe 1999). Nii hakati neid austama ja väärtustama. Kuigi Wolfe väidab, et varajased adopteerijad sätestavad protokollid käitumiseks ja interaktsiooniks teistele, defineerides aktsepteerivad käitumisnormid (ibid.), lõi Rakvere hip-hopi subkultuuri puhul järgmine põlvkond endale käitumisnormid ise. See siiski ei vähendanud esimese põlvkonna kõrget positsiooni subkultuuris. Nende investeeritud aeg ja pühendumine subkultuuri arengusse on saanud omakorda osaks ka subkultuurilisest kapitalist.

4.3 Vajadus kanda „õigete“ riideid: miks ja kuidas on see muutunud?

„Õigete“ riiete kandmise nõuet subkultuuris võib vaadata kahest perspektiivist: kas subkultuuri kujunemise või ajaloo kontekstis või hip-hopi austaja biograafiast lähtuvalt.

Uue kultuurilise praktika kasutuselevõtt '90ndatel tõi nende noorte inimeste jaoks, kes julgesid erineda peavoolust näiteks läbi uue visuaalse välimuse, kaasa sotsiaalse positsiooni muutuse. „Õigete“ riiete kandmine oli adopteerijate seisukohalt enam oluline subkultuuri kujunemise ajal kui see on nüüd, sest väljanägemisel oli oluline osa subkultuuri piiride ehitamisel, et distantseeruda peavoolu ühiskonnast, „maitsetutest teistest“. „Õigete“ riiete all pean silmas

eelkõige hip-hopi stiilis ja hip-hopi brändidega riideid. Iseasi on muidugi see, kui palju oli viimaseid '90ndatel üldse võimalik kätte saada. Subkultuuri vanemaks saades on see kohustus liikmetel vähenenud, kuna subkultuur on muutunud tugevaks ja leidnud oma koha.

Mees, üle 25B, keskne figuur:

Kuna see asi [Rakvere skene] on niigi tugev, siis mina ise võin lubada seda, et ma ei pea käima nende asjadega ringi. Vahel on muidugi tore ka, kui paned Kani pusa selga. Mul vist ei olegi ühtegi. Kui see skene oleks hästi nõrk, siis ma isegi mõtleks, et ma paneks neid tihedamini selga. Kuna ma tean, et see skene on nii tugev niigi, kui ma panen kampsuni selga ja lähen kampsuniga annan kontserdi, siis ma ei tee sellele skenele midagi, sest see on lihtsalt nii tugev. Ma ei pea iga hinna eest järgima seda stiili.

Teisalt määrab subkultuuri vanemate liikmete puhul ka ühiskond, milliseid riideid kanda. Et olla etableerunud töökohal teiste poolt tõsiseltvõetav, tuleb kanda peavoolu stiilis riideid.

Mees, üle 25G:

Kui mul tekkis see põhikoolis, kui hakkasin räppi kuulama, kuskil põhikoolis, siis kandsin ainult laia riietust, kitsas püks oli disko ja siis mingi disko ei taha olla. Aga praegu on enamus pükse kitsamad. See ongi see, mis on Eesti ühiskond. Hetkel. Võib olla 20 aasta pärast on teine asi, kui meie oleme vanad ja oleme need, kes noorte üle vaatavad. Praegu, kui sa oled ametlikus alas, ma ei näe, et mul tuleks kõne alla see, et ma läheks, et lodev dressipluus ja püksid, mille keskoht oleks põlvini, et ma lähen ja räägin mingeid asju kuskil, tööalaselt, et saan kokku kellegagi. See ei tule kõne allagi.

Lähtuvalt räppari biograafiast, on „õigete“ riiete kandmine viis, kuidas ennast piiritleda ning enda identiteeti konstrueerida. Riiete järgi on enda kui ka „teiste“ määratlemine (oled „sees“ või „väljas“) vanemate subkultuuri liikmete seas pisut muutunud, tingituna ehk täiskasvanute maailma reeglitega tutvumisest, ning välimusest olulisemat rolli mängib subkultuuri piiride ehitamises ja „teiste“ määratlemisel muusikamaitse.

Mees, üle 25H:

Vanasti ma vaatasin, et kui laia püksi ei olnud, siis polnud midagi rääkida, aga nüüd kindlasti ei vaata riietuse järgi, vaid olemuse järgi, et mis ta räägib ja mis muusika talle meeldib.

Intervjuudest võib järeldada, et need, kes eelistavad kanda „õiget“ riietust, tõestamaks kuulumist subkultuuri ja distantse „teistest“, on eelkõige nooremad hip-hopi austajad. Neid noori nähakse kõrge subkultuurilise kapitaliga liikmete poolt tihti ka kui *wanna-be*'sid, kes tegelevad ideoloogiatahja stiili jäljendamisega, võttes eeskujuks peavoolu hip-hop artiste.

4.4 Esimesed lindistused ja esimesed peod

Varajased eksperimenteerimised uue muusikastiiliga, nagu nt eespool nimetatud Ruff Enuff, andsid lisaks võimalusele toota endale meelepärast muusikat ka põhjuse arendada ja testida oma oskusi. Viimased viisid omakorda edasi uute projektideni, mille tegemiseks oli olemas juba suurem kogemuste ja teadmiste pagas. Esimesi riime ja rütme produtseeriti '90ndatel suhteliselt algeliste käepäraste vahenditega.

Mees, üle 25G:

Siis kui päris ausalt öelda, et kui ma ise tegin, siis ma panin ühe maki kassetiga lindistama ja siis teisest makist panin tausta käima ja siis niimoodi... [naerab] siis mingi aeg, siis olid mikrofonid ja värgid, halva kvaliteediga. Siis mingi aeg kui arenes edasi, et kaja vältida, sai mingi aeg pikka aega teki all olla, et kaja summutada. Siis niimoodi higistasin seal teki all, nii palav oli. Aga nüüd on asi nii hästi arenenud.

Esimesed peod peeti enda initsiatiivil kas korteripidudena või kasutades võimalusel ruume koolimajades. Helikandjatena olid sel ajal veel kasutusel tavalised lintkassetid.

Mees, üle 25H:

DJtamisega oli ka nii, et me korraldasime '90ndate keskel pidusid kassettide pealt gümnaasiumi vahekoridoris, seal oli sihukesti päris huvitavaid pidusid. Siis Reaalgümnaasiumi all tegime pidusid, peosarja nimi oli Code of the Street, me tegime neid 3-4 tükki. Niimoodi oli see kogu aeg, et viljeleti ise, prooviti ise muusikat teha, tehti pidusid ja.

Subkultuuri liikmete mälestustes hip-hop subkultuuri alguspäevilt on üheks nostalgiliseks kooskäimiskohaks kunagi eksisteerinud Mõmmi baar Rakveres, kus mitmed räpparid katsetasid oma esimesi riime ja rütme ning kus juhuslikud külastajad räppmuusika austajaks hakkasid. Sellised ja analoogilised eksperimentaalsed kogunemised ja harjutamised on viinud tugeva hip-hopi muusika skene kujunemisele Rakveres, kus korraldatakse suhteliselt regulaarselt peoseeriaid, mis ühendavad ka teiste skenede (tantsu ja grafiti) esindajaid.

Subkultuuri kujunemisel mängis olulist rolli ka Rakvere plaadifirma Lejal Genese sünd '90ndatel, mis sai subkultuuris tegutsevaid erinevaid artiste ühendavaks jõuks. Plaadifirma sünd võimaldas erinevatel artistidel jäädvustada enda muusikat ja leida endale n-ö füüsilise väljundi plaadi kujul. Tänu sellele on subkultuur saanud laiendada kuulajaskonda ja leidnud

tuntust Eestis laiemalt. Lejal Genese koduleht⁴, mis pakub infot nii artistide, väljaantud plaatide kui ka ürituste/pidude kohta, mängib subkultuuri kommunikatsioonis väga olulist rolli.

Võib eeldada, et vähemalt '90ndatel oli produtseeritud muusika puhul veel kindlasti tegemist üksnes subkultuurisisesega. Info isetehtud muusika kohta levis eelkõige suust suhu. Hiljem sai subkultuuris „esemestatud“ muusika kohta oluliseks infokanaliks ka eespool välja toodud nišimeedia allikas – plaadifirma kodulehekül.

4.5 Pätiräpi kujunemine

Pätiräpi puhul on tegemist spetsiifilise lokaalse räpi žanriga, mis on unikaalne nii oma stiili kui ka lüürikas kasutatavate teemade poolest. Pätiräppi kirjeldatakse intervjuudes eelkõige kui tugevat, agressiivset ja võimast, mille fookuseks on eelkõige pidude, naiste ja kaklustega seotud teemad. Pätiräpis kajastub hip-hopile omane suhtumine „teen, mida tahan“, *toughness* (karmus, tugevus) ning ka „väge täis“ vaim (vt. ka alaptk 4.6.1). Mis on aga pätiräpi kujunemise tagamaad?

Valgeid on hip-hopi juures alati köitnud selle muusikastiili pärimine getost või tänavalt. Selles nähakse midagi ohtlikku, põnevat ja salapärast ning see pakub võimaluse põgeneda igapäevaelu monotoonsuse ja rutiinsuse eest musta getosse (Rivera 2003, ka Kahu 2008). Mustade getoelu ja sealse vägivalda turustamine glamuursena (gängsta-räpi vormis) kujunes '90ndate keskpaigaks USA popkultuuri ja kommertsialiseerunud räppmuusika kuumimaks trendiks. Muusika, televisioon ja film müüsid vaeste inimeste elutragöödiaid. Rääpari autentsuse määramisel sai oluliseks getopäritolu (Rivera 2003).

Hip-hopi getolik põnevus, kriminaalselt *cool* imago, salapärased, julged ja illegaalsed teod ning teatav hip-hopile omane suhtumine on alati poisse köitnud (MacDonald 2002). Nii leidis gängsta-räpp ja getoelu oma väljenduse ka Rakvere pätiräpis. Termin *„pätiräpp“* võttis

⁴ Vt <http://www.lejalgenes.com>

kasutusele kohalik MC, kuna gängsta-räpp ei ole sobilik, sest Eestis ei ole getot või gängstereid sellisel kujul nagu nt USA-s. Küll aga olid siin noored puberteedieas poisid (nn pätid), kes hängisid ringi mööda nurgataguseid ja püüdsid elada hip-hoppi väikses Rakveres nii ehedalt, kui see antud kontekstis võimalik oli.

Mees, üle 25B, keskne figuur:

Selle pärast ongi see [termin pätiräpp] kasutusele võetud, et kui gängsta-räpp oleks Eestis nagu kohatu ja mitte väga real, siis pätiräpp kõlab nagu omal kohal ja on real.

Kuna hip-hopi autentsus põhineb selle geto-juurtes, püüti kohalikku getot luua ka Rakveres. Selleks juglustas noori nii lokaalse konteksti mõju - rahulik ja igavavõitu Rakvere, vaba aja veetmise võimaluste nappus -, enda „mina“ otsimine ning vanemate kultuurist distantseerumine, kui ka eakaaslaste austuse pälvimiseks vajaliku maskuliinsuse konstrueerimine. Loomulikult oli oluliseks osaks ka hip-hopis oleva autentsuse - getolikkuse ja tänavaelu - järgimine nii, nagu seda tajuti nt räppmuusikast või –videotest. Nii külastati Rakveres vanu tehaseid ja maju, joonistati *tag*'e⁵ ja kuulati räppi.

Mees, üle 25D, keskne figuur:

Olime käinud seal [vanas tehases] ise gräffe käinud joonistamas, mängimas. Selle pärast, et vana nostalgia koht, kus me käisime noortena ringi tõmblesime. Panime tünnist tule põlema ja tegime lõket. Kujutasime ette, et oleme getos.

Kuivõrd geto tähendab kriminaalsust, julgeid, illegaalseid ja ohtlikke tegevusi, otsiti ka getolikkust toetavaid käitumisviise, nagu nt kaklused ja muud ulakused, mis puberteedieas poistele omased. Nagu öeldud, olid muusika skene varajastel adopteerijatel '90ndatel aastatel Rakveres tihedad suhted metallistidega, keda nimetatakse ka „deffideks“ või „karvasteks“. '90ndate lõpus ja sajandivahetuse algusaastatel tekkisid teise põlvkonna hip-hopi austajate, nn pätiräpparite ja deffide vahel konfliktid. Konflikti põhjuseks olid erinevused noorte poiste maailmavaates, muusikamaitstes ja stiilieelistustes.

Mees, üle 25C, keskne figuur:

Räägi nendest deffidest veel... et mis nendega oli?

Ütleme, et kui karvased... siis nad tõmbavad endale õlled sisse, siis jorisevad ja rögisevad, siis jäävad pinkide peale magama, mitte et seda teistega ei juhtu. Siis võib olla kellelegi ei meeldi nende pikad juuksed, kasimata... mis ei tähenda et kõigile.../ Siis oligi, et nad lõikusid ennast, tõmbasid žilettidega endal kätt puruks, et siis on äge ja veri.

⁵ Tag on grafiti joonistaja personaalne allkiri, lihtne, ühevärviline ning kiiresti visandatav (MacDonald 2002).

Samas oli metal-subkultuur tollal juba etableerunud ning sellele vastandumine aitas ehitada hip-hop subkultuuri kollektiivset identiteeti ning konkretiseerida subkultuuri piire. Samalaadset kollektiivsuse konstrueerimist läbi teisele subkultuurile vastandumise on täheldanud oma magistritöös ka Araste (2008), kirjeldades punkarite ja hevikate gängide kaklusi '80ndate lõpus Tallinnas.

Kuid kui kaklused kuuluvad siiski pätiräpparite noorusaastate juurde, siis „väge täis“ suhtumine ning lüürika ja muusika jõulisus ei ole kadunud kuhugi.

4.6 Subkultuuri kujunemist mõjutanud kultuurilised ja struktuurilised tegurid

Uue kultuurilise praktika omaksvõtmist mõjutavad erinevad tingimused, nt praktika ühilduvus juba eksisteerivate väärtustega (Rogers 1962), potentsiaal übertegemiseks või muutmiseks (Kaufman & Patterson 2005) ja ka laiemad kontekstuaalsed tegurid. Muusika skenel tegutsevad uue kultuuri adopteerijad austasid hip-hoppi tervikuna ning katsetasid teatud määral ka erinevaid elemente. Näiteks võib iga hip-hopi austaja välja kujundada enda *tag*'i, kuid see ei tähenda veel, et tegemist oleks tõsise grafiti joonistajaga. Nii on erinevate skenede arengut Rakveres mõjutanud erinevad kultuurilised ja struktuurilised tegurid.

4.6.1 Rakvere – väge täis *crazy city*

Rakveres on muusika skenel olnud lihtne tugevaks areneda. Maskuliinne hip-hop, mis kannab endas teatud suhtumist, soodustab karmi mehe imagot ning sütitab vastu võtma väljakutseid, on justkui sümbioosis Rakvere „väge täis“ imagoga. Seda kujundit kasutati intervjuudes mitmeid kordi, läbi selle presenteeriti hip-hopi ja Rakvere omavahelist justkui loomusest tulenevat seotust. Lokaalsuse rõhutamine on hip-hopis tervikuna väga oluline ning Rakvere on andnud selleks omakorda hea võimaluse. Olgugi et linna tunnuslause „väge täis“ loodi alles 2004. aastal,⁶ oli see linna maskuliinsele imagole justkui boonuse, kui võrd virulaste tugev vaim

⁶ Rakvere kodulehekülg - <http://www.rakvere.ee/index.php?main=207> (10.01.2009)

ja tahe on ammustest aegadest teada. Rakvere vaimu ja vanade virulaste jõuga põhjendavad subkultuuri tugevat ühtekuuluvustunnet ja jõulist suhtumist ka subkultuuri liikmed ise.

Mees, üle 25A, keskne figuur:

See on see virulaste värk. See on juba natuuris. Vt meie linnapead – ta on ka sihuke... /.../ Rakvere omas [hip-hopis] on oma power sees, kaasatõmbav värk. Tarva värk. See on Rakvere omapära. Vt kui suured ettevõtted siin on. Rakvere kui väikelinn, aga suur power Eesti mastaapides. Virulaste power on sees.

Rakvere logol kujutatakse ürgveist tarvast, kes sümboliseerib jõudu, väge ja viljakust, väljendades edasipürgimist ning kindlat vastuseisu survele. Logol kasutatav tunnuslause „väge täis“ tähendab, et Rakverel on suurel hulgal majanduslikku, vaimset ja demograafilist ressursi⁷. Sama tähendust kannab ka Tauno Kangro loodud monument „Tarvas“ Rakvere Vallimäel. Albumil „RLV Massive. Mõistatuslikud tegelased“ (2007), kus löövad kaasa erinevad artistid Rakvere hip-hop muusika skenelt, on mitmetes lugudes teemaks Rakvere. Ka albumi kaanel on kujutatud tarvast koos mõistatuslike tegelastega – viimased sümboliseerivad räppareid endid, kes on sama vägevad kui tarvaski.

Rakveret teatakse ka kui *crazy city*'t, hullumeelset linna, kus võib leida originaalseid ja julgeid ideid. *Crazy city* kontseptsioon arendati välja 2007.aastal, kui Rakvere kandideeris 2011. aasta Euroopa kultuuripealinna tiitlile. Kahjuks seda staatust ei pälvitud, kuid konkursi võitnud Tallinnale sai Rakvere partnerlinnaks. 17 000 elanikuga väikelinna kohta on Rakverel rikas kultuurielu, siin asub professionaalne teater, kus toimuvad rahvusvahelised teatri- ja kunstifestivalid. Ka linnavalitsuse algatusel on toimunud originaalseid sündmusi, nt loeti Reinhold Kreutzwald'i 200.sünnipäeva puhul avalikult ette kogu eesti rahvuseepos „Kalevipoeg“ (vt ka Sikk 2005). Eelmisel aastal toimus Rakveres Vallimäel ka esimene Eesti punklaulupidu, mis kogus julge ettevõtmisena palju tunnustust. Märkimist väärib ka mitme Rakvere hip-hop artisti esinemine Eesti Vabariigi 91.aastapäeva kontserdil Jõhvis käesoleval aastal.

Võib öelda, et „väge täis“ Rakvere ja selle elujõu allikad, tarvas ja virulaste vaim on aja jooksul avastatud väärtused ja on „sisse kasvanud“ ka Rakvere hip-hoppi. Seega on lokaalsed

⁷ Rakvere kodulehekülj - <http://www.rakvere.ee/index.php?main=207> (10.01.2009)

kultuurilised tegurid olnud muusika skene arengule soodsad, pakkudes tugeva baasi „meie“ identiteedi konstrueerimisele ja hip-hopi jaoks olulisele lokaalsusele.

4.6.2 Tantsu ja graifiti skene kujunemist Rakveres mõjutanud struktuurilised tegurid

Kui muusika skenel on olnud kujunemiseks head kultuurilised tingimused, siis tantsu ja graifiti skene adopteerimist on mõjutanud mõnevõrra ebasoodsamad struktuurilised tingimused. Tantsu skene all pean silmas nii breik- kui ka hip-hop tantsijaid. Olgugi et hip-hop tantsu kuulumine kultuuri ei ole alati üheselt kindel, olen lähtunud intervjuueeritavate seisukohast ja käsitlenud hip-hop tantsu selle osana.

Graifiti ja tantsu puhul on tegemist eraldiseisvate skenedega, millel on sidemeid nii omavahel kui ka muusika skenega. Erinevatel skenedel osalejaid seob räppmuusika kuulamine, osaliselt kattuvad sõpruskonnad ning teatud ühesed väärtused ja normid. Tantsu ja graifiti skene ei ole etableerunud sellisel kujul nagu muusika oma.

Esimesi grafitid Rakveres mäletatakse '90ndate keskpaigast, seega võib öelda, et esimesed joonistajad tekkisid paralleelselt areneva muusika skenega, moodustades omaette sõpruskonna. Praegu on aktiivseid ja subkultuuris respektieritud joonistajaid Rakveres vaid mõned. Esimesi breiktantsijaid Rakveres mäletatakse küll juba '80ndatest aastatest, kuid nagu teada, ei olnud 80ndate breik Eestis otseselt seotud hip-hopiga. '90ndad aastad olid tantsu skene kujunemises vaikne periood. Alles 2000. aastast oli Rakveres võimalik hakata õppima breiktantsu ning 2005. aastast ka hip-hop tantsu. Tänu neile võimalustele on tantsu skene suurenenud küll kvantitatiivselt, kuid jäänud kõrge subkultuurilise kapitaliga liikmete seas suhteliselt marginaalsesse positsiooni, süüdistatuna ideoloogiatühjas stiili jäljendamises.

Mees, üle 25E:

Rakveres ei ole breiki ausalt ma võin öelda. /.../ Ja sa näed, et tüüp üdini selle nimel elab, et saaks nagu tantsida ja möllata, vot see on õige breik. Mitte see et keegi käib ringi ja “ma ei saa breiki teha, et minu Adidase breigitossud on kodus”. “Mis Adidase breigitossud?” /.../ “Adidase breigitossudega ilma ei saa”. Ebaprofessionaale. See ei tule südamest, see on poos.

Kaugeltki kõik ei suhtu Rakvere tantsu skenesse nii kriitiliselt, tunnustatakse katset hoolimata ebasoodsatest tingimustest siiski tantsuga tegeleda. Millised on need tingimused?

Intervjueeritavate sõnul ei ole tulenevalt linna väiksusest võimalik Rakveres breiktantsu õppida soovivatel noortel valida õpetajaid (õpetavad kas vanemad tantsijad ise või käivad treenerid teistest linnadest), samuti olevat vajaka treenimiskohtadest ning esinemisvõimalustest. Vastukaaluks võib väita, et tõeliselt pühendunu jaoks ei oleks nimetatud takistused ega vajalike vahendite puudus tõsiselt võetavad argumendid. Tingimused ei ole soodsad ka grafiti arenguks. Kuivõrd grafiti puhul on tegemist illegaalse kunstivormiga, mis tähendab joonistamist avaliku ruumi pindadele, ei ole Rakvere väiksus selle arenemiseks soodne. Info joonistaja isiku kohta levib kiiresti, rääkimata sellest, et subkultuuri sees on joonistajad kõigile teada. Seega kuigi ka kesklinnas võib leida *tag*'e ja pomme, on enamik *piece*'e⁸ Rakvere vanades tehastes või (ääre)linna majades.

Mees, üle 18F:

On mingeid asju või takistusi või piire, mis takistab sul joonistamast?

Jah, ikka ei saa linna tulla igaks juhuks, et kardan. Nagu ei ole mõtet hakata kesklinnas midagi öösel joonistama. See kindlasti läheks ajalehte või ma ei tea kuhugi.

Nii nagu tantsijad vajavad õpetust ja teistelt saadud värskaid ideid, kasutavad ka grafiti joonistajad teiste töid, et saada uusi mõtteid ja inspiratsiooni. Valik väikeses Rakveres ei ole aga just tiivustav.

Mees, üle 18F:

Suures linnas vaadates üldiselt on areng kiirem kui Rakveres nt. Nt siin mul ei olnud kunagi, kui ma alustasin, mul ei olnud vaadata, väga vähe töid oli kuskil linnas, kuskil et mida ma vaatan, et äge, et teeks ka niimoodi, et teatud nippe, kuidas kasutada. Ei olnud üldse kelleltki midagi vaadata, et kust saada mingit inspirtatsiooni alustuseks või nii. Aga Tallinnas või Tartus võid sa nt igal pool midagi näha.

Lisaks nimetatud struktuurilistele piirangutele, mis on tingitud linna väiksusest, ei ole kummalgi skenel tekkinud tugevaid keskseid skene jõudu kandvaid figure, nagu räppmuusika puhul. Samuti mõjutavad skenede kujunemist tugevaks ka selle liikmete individuaalsed eeldused, nt *hea käsi* joonistamiseks, head füüsilised eeldused tantsimiseks ning pühendumisesoov, mida noortel vahest puudu jääb.

⁸ *Tag* on grafiti joonistaja isiklik "allkiri", lihtne ja ühevärviline, pomm (*bomb*) on suurem kui *tag* ning kasutatud on rohkem kui ühte värvi. Keerukas *piece* on üksikasjalikult viimistletud mitmevärviline töö (MacDonald 2002).

5. Kes oleme „meie“ ehk mis moodustab kollektiivse identiteedi?

5.1 Elitism

Hip-hopile on omane väljendada mässu ja vastumeelsust peavoolu ühiskonna suhtes. Kuid erinevalt getos elavatest mustadest ei põhine Rakvere hip-hop subkultuuri kollektiivne identiteet niivõrd sotsiaalse ebaõigluse kritiseerimises ja mässul ühiskonna vastu, vaid eelkõige elitismil. Just elitismi läbi luuakse globaalse ja lokaalse interaktsiooni käigus uut kultuurilist ruumi ja enese identiteeti. Subkultuuri liikmed peavad ennast paremaks ja ehadamaks kui „teised“, peavoolu esindajad. Peavoolu muusikaga seotud inimesi peetakse võltsideks, mitte niivõrd ausateks ja otsekohesteks (vt ka Kobin ja Allaste 2009). See on ka mõistetav, sest hip-hop muusika kui žanri põhimõte baseerub eelkõige aususel ja otsekohesusel asjadest rääkimisel – *tell it like it is*, räägi nagu asjad on (Stapleton 1998), samuti enda vahetul preseneteerimisel. Viimane tähendab seda, et teistele (nii „olulistele“ kui „abstraktsetele maitsetutele“) tuleb ennast näidata sellisena, nagu tõeliselt ollakse.

Mees, üle 25B, keskne figuur:

See, kuidas asjadest räägitakse, see on muidugi oluline, sihuke ausus, otsekohene. Explicit lyrics. Ei ole mingit keerutamist, kui on vaja öelda sitasti, siis ütled sitasti, kui hästi on, siis peabki hästi ütleva.

Nagu sageli muusikakesksetes subkultuurides, on õige muusikaline maitse ühtlasi ka märk intelligentsusest. Intelligentsus on subkultuuris kõrgelt väärtustatud (vt ka Araste 2008).

Mees, üle 25A, keskne figuur:

Kuulab head muusikat, s.t hea maitse. Hea klubimuusika. Massitarbimisele mõeldud pop ei lähe enamasti peale. Sõpruskond, ühised arusaamad, väärtused - heast muusikast peetakse lugu, teatav intelligentsitase peab ka olema. Madalalaubalised tunnevad ise, et nad ei sobi mingil hetkel sinna ringkonda.

Elitism aitab kinnitada subkultuuri piire, ühtlasi aitab kindlustada nende väärtuste ja normide täitmist, mis on autentsuseks vajalikud, samuti aitab elitism konstrueerida ühtekuuluvustunnet subkultuuri liikmete vahel (Clay 2003). Elitism annab baasi rühmatundele, mis hip-hopis oluline on.

Kuna ehedus, asjaga sisuliselt seotud olemine on subkultuuris väga oluline väärtus, on subkultuurisiseselt sageli kritiseeritud neid Rakvere peavoolu meelelahutusasutustes nt „hip-hopi“ märgi all toimuvaid pidusid, kus mainitav muusikastiil erineb sellest, mida uurimise all olevas muusika skenes leida võib. Allolev väljavõte näitab ilmekalt ühest küljest distantseerumist peavoolu muusikast ja inimestest, teisalt ka tugevat ühtekuuluvustunnet, mis subkultuuris valitseb.

Mees, üle 25E:

Kui sa vaatad, et Lokaalis, et kolmapäeva õhtul mingi hip-hop. See on nagu naljanumber Rakvere jaoks, mingi mõttetu tont tuleb kohale, kes teab hip-hopist sama palju kui minu ema aidsist. Siis teeb sihukese näo et „räpp raisk“. Samamoodi on Turuplatzis, et mingid lambitüübid. Need ei saagi mitte kunagi menukaks, sest neil puudub kohalik taust, kohaliku skene tundmine ja see, et see rahvas, kes käib Rakvere pidudel, on omavahel läbipõimunud, nad ei lähe elu sees võõra mehe peole, kes mängib Lokaalis. Võib olla mängib ilgelt head mussi ja ilgelt head peod on, aga see Rakvere räpiselehtskond ei lähe sinna elusees, ta on outsider, talle näidatakse koht kätte ära sellega. Pusi seal nurgas kui tahad, niikuinii sul midagi välja ei tule, teed üks-kaks-kolm korda, võib olla pool aastat teevad pidusid, aga see ei ole räpp, mis seal tuleb. Räpp on see, mis tuleb Lejal Genese märgi alt.

Üldise mentaliteedi kohaselt võõra mehe „hip-hopi“ pidusid Rakvere peavoolu klubides-kohvikutes ei hinnata. Kuid kui on soov peole minna, ent enda skenel üritust ei toimu, siis minnakse sinna, kus midagi pakutakse. Sellise teguviisi peamine põhjus peitub struktuurilistes tegurites – Rakvere on liiga väike, et valida. Subkultuur on alati suhestatud peavoolu ühiskonnaga. Aga isegi sotsialiseerumise mõttes ei naudita nendes kohtades mängitavat muusikat samavõrra kui enda skenel toimuvatel pidudel.

Mees, üle 25H:

Kas sa sellist kohta nt külastad ka nagu Lokaal?

Jah, ikka. Käin jah nädalavahetusel seal. Ma käin tavaliselt seal, kui sõbrad lähevad, lähen vooluga kaasa. Peovool. Võib olla vahet mõni tüdruk kutsub, siis ka ikka viisakusest. Mingi meelis koht ei ole.

Mis sulle ei meeldi?

Ma ei tea... Muusika on kohe esimene asi. Muusika loob meeleolu, kui see ei vasta sellele, mis ma tahan, siis ei ole huvitav.

5.1.1 „Meie“ eristub ja vastandub abstraktsetele „maitsetutele teistele“

Mees, üle 25D, keskne figuur:

Hip-hop on kultuurne muusika. See lihtsalt meeldib mulle, see on maitse asi. Ma ei oska seda põhjendada. See on nagu, et sa näed mingit tüdrukut esimest korda, keda sa armastad ja ta lihtsalt armastab sind. Ma ei oska seda öelda. Ma ei oska põhjendada, miks ta mulle meeldib. Ma lihtsalt armastan teda.

Eeltoodud väljavõte intervjuust kirjeldab armastust hip-hop muusika vastu. Ennast ja „teisi“ hinnatakse subkultuuris eelkõige muusikaliste eelistuste põhjal. „Meie“ – s.t subkultuur – defineeritakse opositsioonis abstraktsete „maitsetute teistega“ (Muggleton 2000). „Meie“ on need, kellega jagatakse ühtekuuluvustunnet, nii aega kui ka ruumi, abstraktsed „maitsetud teised“ on need, kellega ollakse seotud ainult ajutiselt – jagatakse küll sama maailma, kuid ei pruugita iial otseselt kohtuda (ibid.). Subkultuurset „meid“ iseloomustab alternatiivsus ja ehedus ning vastandumine „teiste“ võltslikkusele ja võltsmoraalile (Thornton 1995).

Vastandumine peavoolu muusikale ja ühiskonnale

„Meid“ iseloomustab eelkõige tugev vastandumine peavoolu muusikale ja ühiskonnale. Peavoolu muusikat kritiseeritakse eelkõige seetõttu, et seda tajutakse sisutühja ja mõttetuna (Kobin ja Allaste 2009). Räpi puhul on see mõistetav, sest peavoolu popmuusikas sagedased teemad nagu armusuhete ja tunnete kirjeldused ei ole räpile omased (Barrer 2009).

Mees, üle 25C, keskne figuur:

Võtame lood, suvalise raadio, Raadio 2. Eesti lood, mis seal tulevad ja enamus lood, mis populaarsed hitid või asjad on. Mis seal siis lauldakse? Lauldakse, kui ilus oled sina ja mis meil oli ja siis meie vahel... kõik see teema on nagu nii läbi nämmutatud ja teada, aga need põhihitid on ikkagi mingi suhtevärk. Aga miks ei rääkida halbade asjadest nagu nt ühiskonna probleemid, sest need lood ei saa lihtsalt populaarseks. Siis on probleem. /.../ Kui populaarseks tahad saada, siis tuleb laulda hästi palju, kuidas sa kedagi armastad ja kuidas sul süda valus. Ma ei viitsi. Ma võin laulda, aga ühe korra, aga ühe korraga saab ka öeldud.

Kriitiliselt suhtutakse ka inimestesse, kes nimetatud muusikat kuulavad.

Mees, üle 18E:

Kole on hinnata inimesi nii lihtsa asja järgi, enamasti ma ei tee seda, aga vahest on päris kole tõdeda, et mingisugused, et kui sa ikka 24 h päevas mingit läilat eelistad, see on nagu... Nõme on seda tõdeda, et nii lihtne on piiri tõmmata./.../ Aga ka mu sõprusringkonnas on inimesi, kes seda kuulavad. See on nii naljaks minu arust, nagu mingi lastemuusika, liiga lihtne, ei tekita mingit ajuvõdinat.

Suhtumist peavoolu popmuusikasse ja selle ikoonidesse väljendab ilmekalt ka avalik ironia, nagu järgnevast intervjuu väljavõttest näha võib. Sellised Eesti popartistid nagu Mikk Saar või Nexus ei ole hip-hopi austajate hulgas hinnatud.

Mees, üle 18F:

Ma olen siin Rakveres näinud, ma ei tea kes need tegi, mingeid kleepse, kus on kirjas, et „Puhka rahus, Mikk Saar“ ja „Puhka rahus, Vanilla Ninja“ ja „Puhka rahus, Nexus“. Ma olen selliseid kleepse näinud Rakveres. Ma arvan, et see tähendab midagi sellist, et nende aeg on läbi. Et keegi teine ikkagi mõtleb samamoodi nagu mina, mulle tundub.

Vastandumine peavoolu hip-hopile

Teisalt defineeritakse end opositsioonis ka selle hip-hop muusika suhtes, mis on jõudnud peavoolu meediasse. Peavoolu hip-hop artistid (eelkõige USA omad) arvatakse olevat kaotanud oma autentsuse. Sellist hip-hop muusikat tajutakse sarnaselt peavoolu popmuusikale (vt ka Kobin ja Allaste 2009).

Mees, üle 18F:

See, mis raadios on, see on suhteliselt sihuke kommerts asi, see nagu ei meeldi eriti, see meeldib rohkem naisterahvastele, ma arvan, ma ei tea ka täpselt ja siis sellistele, kes ei tea, mis on päris õige ikka. Nt see 50 Cent'i kontsert mis oli, ma ei oleks sinna raha eest ka läinud, see ikkagi ei ole see õige minu meelest, see pole see õige asi. Aga kui sa kuulad neid sõnu ja mis ta seal laulab ja räägib, siis saad juba aru, et see on jama, see ei ole nagu see õige, see on nagu kommertsmuusika, et raha nimel, mitte täielikult, aga enamasti on see raha nimel üles punnitatud ja tehtud.

Nii eelistatakse ka vanemat või nn vanakooli hip-hop muusikat, uuemaid USA artiste süüdistatakse enesemüümises ning tuntuks ja rikkaks saamiseks vajalike elulugude väljamõtlemises. Kritiseeritakse enesele geto tausta konstrueerinud artiste, kes presenteerivad triumfi - materiaalset heaolu, mida nad on saavutanud peale tee väljaleidmist getost.

Mees, üle 25H:

Nt praegu kui kuulan uusi asju, sellised one-hit-wonder'id, tulevad ühe suure looga, minu jaoks ei kõla need usutavalt üldse. Sa ei saa tulla, et sa nüüd järsku oled ja räägid oma ajaloo, kui sul on juba autod ja naised ümber ja teenid ühe singliga miljoneid. Lugu võib hea olla, aga ma ei võta seda tõsiselt. Neid on päris palju, aga ei oskagi praegu öelda. Ma uut asja eriti ei kuula, siis ei jäta artiste eriti meelde. Ma kuulan rohkem vana asja.

Krims (2000) on toonud välja, kuidas muusika tarbijad eristavad räppmuusikat hip-hop muusikast. Omistades muusikale termini „räpp“, tähendab see pigem kommertslikkust, „hip-hop muusika“ tähendab aga midagi ehedat ning tõelist: nt Puff Daddy't võib võtta kommertsliku räpparina, Beatnuts'i aga tõelise hip-hopina. Nii ei kirjelda „tõelise muusika“ tarbijad oma lemmikuid kunagi sõnaga „räpp“. Seevastu minu intervjuueeritavad kasutasid enamasti sünonüümidenä terminit hip-hop muusika ja räpp/ räppmuusika, lähtuvalt sellest olen ka mina sama teinud. Teisalt võis tajuda üksikute intervjuueeritavate puhul konnotatsioone, millest tulenevalt oleks hip-hop muusika veidi laiem mõiste, multistiililisem, mitte nii jäik, kui räpp. Räppmuusikat tajuti ehk pisut nn vanakoolilikuna - üks MC ja üks DJ, riimid ja rütm, mis on omane väga traditsioonilisele, *hard core* hip-hop muusikale. Seoses kultuuri

peavoolustumisega tajutakse „räppi“ ehk pisut autentsemana kui „hip-hop“ muusikat. Nii oleks „räpp“ otsekui tagasimineku juurte, millegi eheda juurde.

Leitakse ka, et peavoolu hip-hop andvat kultuuri olemust ja sisulist tähendust valesti edasi. MTV videod ei õpeta noortele muud kui materiaalsuse väärtustamist, mitte aga kultuurilist praktikat kui vahendit millegi muutmiseks ja/või „tõeliselt“ loominguks eneseväljendamiseks. Ümbritseva materialistliku ja võltsi maailmakorralduse kritiseerimist ja ironiseerimist leiab Rakvere hip-hopist palju. Seevastu meedia vahendusel olevat hip-hop muutunud pelgalt kriteeriumiks, millest noored lähtuvad, kuidas on „olla lahe“ (Barrer 2009).

Mees, üle 22A:

Kui vaatad mingeid videosid seal MTV-s, siis tüüp räägib, et ta on gängster, et tal on palju raha jms, aga tüüp ei ütle põhimõtteliselt loos mitte midagi. Lihtsalt kõik on nagu raha peal väljas. Kui neid videosid vaatad, siis dollarid lendavad, sest see müüb, sest kõigile meeldib raha, siis nii ongi.. ja inimestele jääb lihtsalt vale arusaam asjast, kui noored nt vaatavad... Tegelt nad ei tea, milles see asi üldse seisneb.

Eristumine *wanna-be*'dest

Subkultuurne „meie“ distantseerib end nn *wanna-be*'dest, olla-tahtjatest. Muggleton (2000: 90) kasutab terminit „subkultuurilised teised“, keda tajutakse sarnaselt peavoolule mitte-ehedatena, sellisena, kes „meie“ ei ole. Kuna hip-hop on Eestis olnud populaarne vähemalt ühe dekaadi, on kultuur saanud endale palju austajaid. Lisaks subkultuuri esindajatele püüavad kultuurilist praktikat harrastada ka *wanna-be*'d. *Wanna-be*'deks peetakse neid, kellel ei ole palju sisulisi teadmisi kultuuri ja selle tähenduse kohta, kuid kes püüavad olla ja käituda hip-hopilikult, kopeerides peavoolu hip-hop artiste nii oma välimuses kui käitumisstiilis.

Mees, üle 18A:

Kas sa kasutad sõna hip-hopper?

Minu arust ei ole hea sõna. Sellel on halvamaiguline popi kõla juures. Inimesed, kes kannavad laiu riideid on kohe hip-hopperid, kuulavad natuke 50 Centi jms, kutsutakse neid niiviisi, selle pärast mulle endale see ei meeldi.

Lisaks välimusele ja käitumisstiilile paistavad *wanna-be*'d silma ka USA hip-hopiliku kõnemaneeeri kasutamisega.

Mees, üle 18B:

Minu arust keegi nagu Eestis või üldse, kui hakkab sellist juttu rääkima, siis ta on selle täiesti üle võtnud need lugudest. Need ongi need jou-jou mehed. /.../ Minul isiklikult kui keegi tuleb, siis välimuse järgi näed ära

inimeses, et „jou-jou jee“, siis mul on kohe tõrge ta vastu. Ta on liiga selline... Et kui tuleb veel mingi „jou-jou“ jutuga, et „jou wazz up“, „jou“ ja „keep it real“.

Kuna termin „hip-hoppar“ seostub paljudele subkultuuri liikmetele just nimelt *wanna-be*’dega, olen käesolevas töös sellest sõnast loobunud ning kasutan alternatiivina terminit „hip-hopi austaja“ (vt alaptk 4.2).

Mees, üle 25E:

Ma võiksin halvustavalt öelda, kes on hip-hoppar. Ma kasutaksin seda väljendit siis, kui ma näengi sihukest sisutihja kesta, kes kõnnib ringi... Ma toon sulle ühe näite, kes on hip-hoppar minu jaoks. [näitab, tõuseb püsti] 3 poissi tänava peal kõndisid, püksid on maani, ruld on käes. Nad on nii räpimehed, hängivad, „meil on aega nii palju“. Siis üks tüüp vaatab, et tramm läheb, siis karjub et bljat tram vai, siis kõik tõmbasid püksid ülesse ja jooksid, siis ei olnud enam kuskilt, et pohhuui.. vot see on minu jaoks hip-hoppar. Kuradi plekk kanepileht on kaelas, vaadake... Siis tuleb ema, ütleb, et „Marko, koju!“ Siis ta läheb koju. Vot see on hip-hoppar, räppar, halvustavas mõttes nagu.

Wanna-be’ks olemist seostatakse enamasti väga noorte, puberteedieas noorukitega.

Naine, üle 22B:

Minu jaoks on see [hip-hoppar] noor nolk, kes kujutab endale asju ette.

Võib öelda, et hip-hopist on kujunenud noortele „alternatiivsete võimaluste kompott“, kust laenatakse aeg-ajalt stiililisi elemente, et ennast „lahedalt“ väljendada (ka Barrer 2009). Selline käitumisviis on aga vastuolus eheduse nõudega ning inimene, kes presenteerib end hip-hopi austajana lihtsalt selle pärast, et see stiil on populaarne, nähakse tavaliselt läbi ning see toob automaatselt kaasa ka langemise subkultuuri hierarhias.

Eristumine nn hipi-räpparitest

Samuti distantseeritakse end nn hipi-räpparitest Eestis. Hipi-räpparid on oma teemadelt ja olemuselt pisut pehmemad ja filosoofilisemad, nende stiil ei kattu traditsioonilise hip-hop artisti või austaja imagoga ega Rakvere hip-hopi maskuliinse ja *macholiku* mentaliteedi ning olemusega.

Mees, üle 25G:

Ja juuksed ja nagu hipid olid, trenni nad eriti ei tee, tänavatel nad ei ole. Nad ei ole elu sees kakelnud, tänavast kui sellisest ei tea midagi, sporti nad ei tee, ongi kondid ja ongi hipid. Mõttetud tegelased.

Mees, üle 25H:

Pärnu ja Tartu omad räägivad rohkem sihukest rohkem kampsuni teemat, meil on selline väljend omavahel. See on natuke sihuke hipilik, sihuke natuke pehmematest asjadest, ei ole nii karm vaata. /.../ Et nagu pehmem, soft ja hipilik.

Filosoofiline ja..

Jah, just. Et pool Tartu vaim käib kaasas ja sihuke lähenemine.

5.2 „Meie“ hierarhia: autentsus ja subkultuuriline kapital

Kui USA hip-hopis põhineb autentsus eelkõige tänava- või getokogemusel, siis globaliseerunud kultuuris on autentsus miski, mis kujuneb pidevas „läbirääkimises“ globaalse hip-hop kultuuri sisu ja lokaalse tasandi olustiku vahel. Nii tähendab autentsus ühe kohaliku räppari puhul hinnangu andmist, kui palju baseerub tema poolt räpitu tema enda kogemusele ümbritsevast elust. Kuulajatele ja ühiskonnale suunatud lüürikas on ausus ja otsekohesus kõige enam hinnatud kvaliteedid.

Subkultuurilise kapitali osad on ka nt DJ, tantsija või joonistaja oskused, teadmised ja saavutused. Neid on kõige lihtsam hinnata läbi pühendumise astme. Viimane tähendab ka subkultuuri investeeritud aega ja ressursse (vaimseid ja materiaalseid). Samuti määrab pühendumine ka oskuste taseme - hinnatud on kiiresti ja oskuslikult visandatud *piece*'d, meisterlikud tantsuvõtted ning viimse täiuslikkuseni lihvitud sõnad ja rütm, mis on vaba tajutavast toorusest või nurgelisusest. Oluline on tegutsemismotiiv, mis peab lähtuma inimese siirast huvist, mitte materiaalsetest eesmärkidest. Enese mahamüümist peetakse üheks suuremaks kõigist pattudest (siin võib muidugi pikalt diskuteerida Eesti muusikatööstuse(tuse) ja sealsete rahateenimisvõimaluste üle, kuid see pole käesoleva töö eesmärkide hulgas). Samavõrra tähendab pühendumine ka enda juurte rõhutamist ning neile truuks jäämist.

Mees, üle 25H:

Aga selline asi, et kes on nagu populaarsem või liider sinu arvates?

Ma arvan, et Stupid F ja Hash. Kõige rohkem austataksegi neid /.../ Alati oodatakse nende plaati, nii nagu mina seda kõrvalt näen. /.../ Seda et nad pushivad seda Rakvere värki hästi kõvasti, RLV Massive'i nime ja Rakvere nime. Hollywoodis esinevad, Tartus, Paines, Pärnus – neid teatakse juba. Nad on seal kogumikul.. Muusikaliselt on neil ammu juba oma kindel koht olemas, mitte ainult hip-hop muusika maastikul, vaid ka mujal. Neid juba teatakse, oodatakse...

Indiviidi positsiooni subkultuuris määrab ka spetsiifilise ja unikaalse stiili omamine ning enda identiteedi avaldumine (McDonald 2002), aga ka nt vabastiili oskus – nende aspektide tasemed määrab aga pühendumise intensiivsus. Subkultuurilise kapitali alla võib liigitada ka indiviidi karismaatilised omadused ning oskuse suhelda publikuga.

Hip-hop on egotsentriline, kuid samas väga rühmatunnet austav. Nii moodustab osa subkultuurilisest kapitalist ka oskus kanda hip-hopile omast egotsentrilist mentaliteeti, kuid olla samas kaaslasi austav ning pälvida nende austus. „Oluliste teiste“ lugupidamine on vajalik ja määrab positsiooni subkultuuris.

Naine, üle 18C:

Milline see suhtumine on või peaks olema [tõelise hip-hopi austaja puhul]?

Suhtumine on selline veits „ma olen see“, aga samas rahulik, teistesse normaalselt suhtuv siiski. Austab teisi, endasuguseid.

Oskus enda hip-hopilikku mentaliteeti kontrollida on ka oluline veel seetõttu, et muusika skenes kuulatakse-produutseeritakse ka teisi, teistsuguseid väärtusi kandvaid stiile. Just nimelt muusikalise mitmekesisuse ning erinevate stiilide kuulajate-produutseerijate sõprussidemete ja tutvuste tõttu ei luba muusika skenes kehtiv norm teise mehe muusikastiili maha teha. Seda enam, et sama mees, kes teeb hip-hoppi, võib produtseerida ja kuulata ka teisi stiile.

Mees, üle 25E:

Nemad /.../ oskavad hoida seda tasandit väga hästi, et nad ei lähe ülbeks kätte ära, samas nad ei ole ka sihukesed, et "mis nüüd mina", vaid et "see teeb ka päris laheda musti". See on nagu kamba või gildi vaim, mis nagu kunagi ei lähe sinnamaani välja... [et tehakse teist meest maha –autor].

Et räppari sõnum jõuaks muusika kaudu kuulaja mõttemaailma, ei piisa ainult sõnade ettevuristamisest. Määrav on ka artisti spetsiifiline stiil ja *flow*⁹, oskus suhestuda muusikaga, ning teisalt ka oskusliku DJ olemasolu. Loo sõnum võib küll olla hea, kuid kui selle taga ei ole head rütmi, ei jõua sõnum kuulajateni. Seetõttu sünnib alles erinevate kultuuris esindatud elementide, MC ja DJ koostöös see miski, mis on võimeline panema inimesi kuulama ja mõjutama neid sõnumiga.

⁹ MC puhul tähendab *flow* räpi edasiandmise viisi, mis on iga räppari puhul originaalne ja ainulaadne. Selle kvaliteet on raskesti defineeritav, kuid väärtustatud ja on esteetiliselt meeldiv. *Flow* on mäng sõnade, hääle ja rütmiga, diktsiooni ja hingamisega, *flow* kujutamine paberil on enamasti võimatu (Sköld ja Rehn 2007).

Naine, üle 18C:

Def Räädu - „mida me võitleme, me oleme inimesed, erinevad, aga tehtud ühest punasest verest“. Et mida me võitleme? Ei ole mõtet. See on väga hea lugu, üks parimaid. /.../ Def Räädu meeldib, sest sõnad on nii head ja rütm ja kõik asjad.

Räppimise puhul on oluline oskus ka veenmiskunst – võime presenteerida käsitletavat teemat selliselt, et kuulajal ei jääks mingisugust kahtlust, et asjad tõepoolest nii on. Subkultuurilise kapitali osa on ka lüürikas avalduv intelligentsus, millel on samuti hierarhilise positsiooni määramisel tähtis osa mängida.

Mees, üle 25B, keskne figuur:

Lord .. sa kuulad tema mõttekäiku mingi asja kohta, siis ... tal ongi vajalikud mõtted, et ta näitab sulle, et mingisugune nähtus ühiskonnas, sa võid seda vaadata ka hoopis sellena, mingisugune põhjendamata ülistatud nähtus ühiskonnas, ta tõmbab sellele vee peale, näidates seda teisest nurgast teise asjana, siis sa saad aru, et ah ah, vist on jah nii. Nagu see lugu "Kriitika". See on nagu puhas kuld. Ta nagu analüüsib lihtsalt seda ühiskonda. Meie seda Eesti ühiskonda. Ei ole liiale läinud, rääkides, et elu on kehv. Tundub, et see asi on nii, nagu ta räägib. Räpp peabki viima teised samale lainele, mis temal on ja temal tuleb see väga hästi välja, ma usun ikka, mida ta räägib. Ma näen, et on jah nii, kui sellest nurgast vaadata.

Kui palju on ühe räppari subjektiivses tekstis objektiivsust ühiskonna kirjeldamisel? Selle suhte panevad paika kuulajad, kes muusikat kuulates tajuvad ära, kas tegemist on reaalsust ehedalt kirjeldava loomingulise väljundiga või mitte. Nagu on öelnud Berger ja Luckmann (1967), on reaalsus sotsiaalselt konstrueeritud ning kujuneb dialektilises suhtes – objektiivse (jah, asjad on nii, sõltumata meist) ja subjektiivse (inimesed, kes igapäevaselt reaalsust ehitavad) reaalsuse baasil. Need kaks aspekti on omavahel põimunud ning nende alusel pannaksegi kokku reaalsus (ibid.). Seega võime me vaadata räpiteksti kui kohta, kus reaalsust sotsiaalselt konstrueeritakse. Räppar kajastab tegelikkust küll subjektiivselt, kuid kuna norm näeb ette ausust ja otsekoheust, on räppari tegelikkusekajastus samal ajal ka võimalikult objektiivne. Muusikast mõjutatud kuulaja käsitleb seda omakorda reaalsuse objektiivse kirjeldusena ning internaliseerib selle enda subjektiivse reaalsuse maailma - „jah, asjad tõepoolest on nii“. Nii paistab (inter)subjektiivselt loodud tegelikkus objektiivse reaalsusena (ibid.).

Elitism, eristumine „maitsetutest teistest“, autentsus ja subkultuuriline kapital aitab ühtlasi hoida subkultuuris „kvaliteedi taset“. Liidritepoolne heakskiit või aktsepteerimine tuleb välja teenida, nii peab uustulnuk suutma tõestada, et ta on olemuselt „normaalne mees“ (jagama

samu väärtusi ja norme) ning omama piisavalt subkultuurilist kapitali. Elitistliku taseme hoidmine kinnitab ja taastoodab subkultuurilist kapitali.

Mees, üle 22A:

Ma olen aru saanud, et need, kes midagi teevad [Rakveres], selles mõttes... et kõik mis tuleb on tugev ja kvaliteetne. Kuidas tulevikus edasi läheb, seda ei tea.. Ma loodan, et hoitakse latti hästi üleval. Et liiga kergekäeliselt ei võeta uusi artiste. Kes pole nagu piisavalt head veel. Siitamaani on kõik väga tugevad olnud, mis on välja tulnud.

Kõrge subkultuurilise kapitaliga liikmed – enamasti on nende puhul tegemist muusikute-artistidega – on ka trendiseadjad ning nende võimuses on kõige enam subkultuuri mõjutada ning kujundada. Tuumik, kes koosneb kõrge subkultuurilise kapitaliga liikmetest, esindab ka subkultuuris kõige olulisemaid väärtusi. Nende järgijad on aga kultuuriga seotud erineval määral ning ei ole täpselt paigas, keda võib lugeda „meie“ hulka kuuluvaks ning keda mitte. Erinevalt post-subkultuuriteooriast, mis rõhutab sarnaseid maitse-eelistusi kui peamist alust gruppide moodustamisele, on Rakvere hip-hopi puhul subkultuuri liikmeks saamisel määravaks teguriks ka asukoht (vt ka Kobin ja Allate 2009), kuna subkultuur on väga tugevalt ühe linna keskne. Subkultuuris on küll ka neid liikmeid, kes ei ole otseselt pärit Rakverest, kuid on hankinud endale vajaliku subkultuurilise kapitali ning on sellegi poolest subkultuuris aktsepteeritud, kuid üldiselt tuleb liidrite poolt aktsepteerituks saamisel tõestada ka enda seotust Rakverega (Lääne-Virumaaga) ning pühendumist, mis väljendub lokaalsuse austamises ja rõhutamises.

6. Lokaalsuse rõhutamine

6.1 Lokaalne patriotism – Rakvere rõhutamine lugudes ja elustiilis

Rakvere hip-hopis on olulisel kohal nii laiema regionaalse ruumi (Lääne-Viru maakond, aga ka Eesti tervikuna) kui ka enam spetsiifilisema koha (Rakvere) rõhutamine ja see tuleb esile nii intervjuudes, muusikas kui ka hip-hopi austajate elustiilis. „Üks ja ainus Rakvere“¹⁰ on subkultuuri peamisi väärtusi esile tõstev intervjuudest kõlama jäänud fraas. Suurem osa artistidest, kes Rakveres hip-hop muusikat produtseerivad, on elanud siin alates lapsepõlvest, ning Rakvere näol on nende jaoks tegemist kodulinnaga - siin on mängitud, koolis käidud, suureks kasvatud. Ja mitte üksnes nemad ise, Rakveres elavad või on elanud ka nende sõbrad ja vanemad. Nõnda on Rakvere esindatud positiivselt ka mitmetes hip-hop lugudes¹¹ (vt ka Kobin ja Allaste 2009).

Mees, üle 25H:

Miks Rakverest rääpitakse? Et enamik on nüüdseks ju Tallinnas, et miks mitte rääpida siis Tallinnast...? Seda ma ei teagi. Käiakse siin nii tihti ikkagi, enamiku jaoks on see ikkagi kodu. /.../ Aga Stupid F'il on jah sõnad ikka, et käib selle Rakvere elu ümber. Kui me isegi tavaliselt Tallinnas oleme, siis me liigume nagu väike Rakvere... /.../ Et hoiame nagu kokku hästi palju. Ma ei kujutagi tegelt ette, miks see nii on. Aga ikka vist, et kodukoht ja siin toimuv on südamega nagu.

Nii rõhutatakse Rakveret ka elustiilis. Olgugi et paljud Rakvere hip-hop artistid on Rakverest ära kolinud, nt Tallinnasse, et käia ülikoolis või töötada, käiakse tihti nädalavahetustel Rakveres. Ühelt poolt tullakse kodulinna, teisalt aga tullakse osa võtma mõnest peost, mis muusika skenes korraldatakse, või ise mõnda pidu organiseerima (ibid.). Rakvere on kokkusaamispaigaks ja ühenduslüliks mitte üksnes muusikute, vaid ka teiste hip-hopi austajate jaoks, kes on küll Rakverest ära kolinud, kuid käivad siin sageli, sh külastavad pidusid. Nii võib Rakvere hip-hopi puhul rääkida lokaalsest patriotismist – st mitte üksnes sellisest isamaaarmastusest, mis tähendaks ühe riigi ja rahvuse – Eesti/estlaste väärtustamist, vaid väga olulisel kohal on spetsiifiliselt ühe regiooni ja/või linna, Rakvere väärtustamine. Nii on leitud endale ka Eesti muusikamaastikul oma nišš.

¹⁰ Fraas „üks ja ainus Rakvere“ pärineb loost „RLV“ (kuula heliplaati: Various Artists. 2007. *RLV Massive. Mõistatuslikud tegelased*. Lejal Genes ILLCD040).

¹¹ Kuula nt heliplaati: Various Artists. 2007. *RLV Massive. Mõistatuslikud tegelased*. Lejal Genes ILLCD040.

Naine, üle 18C:

Et kas teistes linnades on ka sellist linnakesksust...?

Ei, ei. Rakveres on see kõige tugevam ikka. Võib olla selle kaudu veel rohkem teatakse Rakveret, sest see on just mainitud igal pool. Nad mainivad Tallinnas või ükskõik kus kohas, nad mainivad alati lava peal ka ära - Rakvere.

Subkultuuris ilmnev patriotism on tingitud ilmselt ka sellest, et subkultuur kujunes ajaloolises-sotsiaalses kontekstis ajal, mil Eesti oli alles saavutanud oma taasiseseisvuse. Need subkultuuri liikmed, kes olid '90ndatel subkultuuri rajajate hulgas ning nüüdseks vanemad ja kõrge subkultuurilise kapitaliga, on tugevasti mõjutatud tollal valitsenud mentaliteedist, mis hõlmas rahvusromantilisi väärtusi nagu vabadus ja patriotism, demokraatia ja individualism (Araste 2009). Nagu ka eespool välja toodud, oli just nimelt nt sõnavabadus see, mis köitis noori sellise kultuurilise praktika nagu hip-hopi ühe elemendi, muusika juures: see tähendas võimalust olla mina ise ja rääkida seda, mida mina tahan.

'90ndatel saadud rahvusromantlised väärtused internaliseeriti kujunevatesse väärtussüsteemidesse ning tehti ühilduvaks ka uue kultuurilise praktika, hip-hopiga, ning kollektiivsed identiteedid kujunesid juba selle baasil (ibid.). Patriotismi kui väärtust ja selle samalaadset kujunemist võib täheldada ka Eesti metal subkultuuris (Araste 2008, 2009). Tugev rahvusliku ja kohaidentiteedi konstrueerimine on iseloomulik erinevates paikates globaliseerunud hip-hopile (Barrer 2009, Krims 2000, Mitchell 1996, Bennett 1999).

Väikelinliku identiteedi rõhutamist võib vaadata ka kui üleüldist vastandumist Tallinnakesksusele: „matta maha pealinnamentaliteet, pole põhjust viriseda“¹².

¹² Nimetatud fraas pärineb loost „RLV“ (kuula heliplaati: Various Artists. 2007. *RLV Massive. Mõistatuslikud tegelased*. Lejal Genes ILLCD040).

6.2 RLV Massive

Hip-hopis rajaneb identiteet tugevalt spetsiifilisel lokaalsel kogemusel ning ühe artisti seotusel ja staatusel lokaalses grupis või „alternatiivses perekonnas“, *crew's*, *posse's* või gängis. Viimased käituvad lokaalsel tasandil nii identiteedi allikana kui ka toetussüsteemina (Rose 2005, 2006). Üks selline alternatiivne perekond või sõpruskond Rakvere hip-hop subkultuuris kannab nime RLV Massive. Enamiku intervjuueeritavate arvates võiks panna võrdumärgi selle sõpruskonna ja Rakvere hip-hop kultuuri vahele.

Terminid seostatakse eelkõige muusika skenega. RLV Massive hõlmab endas tugevat lokaalsust: ühest küljest viitab see Rakverele (R) – konkreetsele kohale või linnale, teisalt viitab see aga laiemale regioonilisele ruumile – Lääne-Viru maakonnale (LV). Massive tähendaks mitteametlikku organisatsiooni, ühtset tugeva jõu ja mentaliteediga kampa või sõpruskonda. Sõpruskond on väga tugeva ühtekuuluvustundega ning on mõtestatav eelkõige maskuliinses võtmes.

Mees, üle 25C, keskne figuur:

Et kuidas Rakvere kant erineb teistest oma stiili poolest ja...?

Jõulisem, ühtsem, tugevam. Natuke agressiivsem. Ühtekuuluvus on Rakveres, sa võid minna küsima ükskõik, mingil peol - Rakvere hip-hopi peol, mine küsi Rakvere hip-hopi kohta, et mis nagu eristab... kõik nagu räägivad ise ära. Rakvere mehed nagu hoiavad kokku omavahel. Ma ei tea, millest see tuleneb.. miks see nii on..

Sõpruskonda maniti kõigis intervjuudes. Sõpruskonna nimetust kasutatakse *live*'idel, lüürikas, heliplaadi nimetuses, T-särkidel, ka võib subkultuuris leida samanimelised korvpalli- ja jalgpallimeeskonnad. Teisalt ei ole päris selge, kes täpselt RLV Massive'i nimelisse sõpruskonda kuuluvad. Kuigi laias laastus võib määratleda sõpruskonna tuumiku – s.t artistid-muusikud – on ka selle täpsel piiritlemisel eriarvamused. Võib öelda, et nii palju, kui on subkultuuris inimesi, on ka arusaamu selle kohta, kes sõpruskonda kuulub ja kes mitte ja see on olnud subkultuuris erinevatel aegadel ka vaidlusteemaks. Subkultuuris leidub mitmeid (kattuvaid) sõpruskondi ning igal ühel neist on õigus defineerida RLV Massive enda jaoks erinevalt: nii nagu seda tajutakse ja kogetakse.

Mees, üle 25H:

See on päris kummaline, kui mõelda, et kui mõtlema hakata... et kui ma saaks ise päris täpselt aru, kõigil on eriavamus. See on vaidlusteema ka ikka kogu aeg. Mul on mõni sõber sihuke, et RLV Massive on see, see, see ja see mees ja ongi kõik. See on jälle see, et kuidas on välja kujunenud. Mõni mõtleb, et on üldine teema, mõni mõtleb, et on väiksem osa.

RLV Massive'i iseloomustamisel ja määratlemisel võib eristada viit märksõna: muusika, artistid-muusikud, sõprus/tuttavad ja „meie“ tunne - tugev ühtekuuluvustunne, üksteise toetamine. Ning viiendaks – seotus RLV'ga - Rakverega ja Lääne-Virumaaga.

Mees, üle 25D, keskne figuur:

Põhimõtteliselt ei ole seal [RLV Massive'is] ainult muusikud. Kuidas sa ütled, kes seal on ja kes seal ei ole? Igaüks ise teab, kas ta tunneb ennast selle osana või ei tunne. Keegi ei tea, mis asi RLV Massive on. Mina nt ei tea täpselt, mis asi see on. See ei ole nt osatühing, see ei ole bänd. See on mingi tunnetus. See on kooslus jälle, number üks millest rääkisime. Seal ei ole sihukest asja, et sa kas kuulud või mitte. Sa ise nagu tead kas ...

Nagu öeldud, seostatakse RLV Massive'i eelkõige muusika skenega ning selle alla võib liigitada kõik artistid-muusikud, olenemata millist stiili täpselt armastatakse.

Mees, üle 22A:

Et see pole konkreetselt mingi bänd või asi, sinna kuuluvad kõik artistid põhimõtteliselt. See pole ka puhtalt hip-hopi värk, ka techno ja garage ja house. See peaks olema see kõik kokku, see massive.

Sõpruskonna liikmete all ei peeta silmas üksnes artiste, vaid mõeldakse muusikute sõpruskonda laiemalt, ka neid, kes ise muusikat ei produtseeri, küll aga omavad sarnast muusikamaitset ning külastavad samu pidusid.

Mees, üle 25F:

Ma arvan, et see ongi iga mehe jaoks erinev. Minu jaoks on see tegelikult ikkagi olnud muusikaline ringkond... Samas on palju inimesi, sõpru, kes on 10 aastat asjas sees olnud, sinu kõrval olnud, nad ise ei tee muusikat, aga kindlasti nemad ka. Minu jaoks on RLV Massive ikkagi sõprusringkond.

Paljude intervjuueeritavate jaoks on RLV Massive'i "sisu" spetsiifiliselt seotud just hip-hoppi produtseerivate artistide ja neid ümbritsevate sõprade - tuttavatega.

Mees, üle 25H:

Nagu seal plaadilgi on.. see muusika värk, et hip-hop .. ei ole päris nii, et seal house'i mehed ja. Sinu jaoks see piiritleb seega eelkõige sõbrad ja tuttavad ja siis muusikastiiliga [s.t hip-hop]? Just, see on nagu kaks põhilist.

Kuigi sõpruskonda seostatakse tugevalt just muusika skenega, loetakse mõnikord sinna kuuluvateks ka grafiti joonistajad ja tantsijad, vähemalt publiku näol on nad seda kindlasti. Eespool mainitud samanimelised korvpalli- ja jalgpallimeeskonnad ei koosne samuti üksnes hip-hop muusikat tootvatest artistidest, vaid ka sõpradest-tuttavatest, kes on samuti osa sõpruskonna „meie“ tundest.

Mees, üle 25C, keskne figuur:

See [RLV Massive] on nii lai mõiste. Sellist konkreetset, et see mees nüüd on või ei ole RLV Massive, sellist asja ei ole olemas. Meil oli nt jalkatiim, praegu on kossutiim. /.../ Siis on meil musavärk. Sõbrad. Sõprusingkond mingil määral, kes ühisel eesmärgil teevad. See kogumik, see on ju ka ühisel eesmärgil, et saanud sihuke kompott kokku. Korvpall on ka ühine.

Intervjuueritavate jaoks on sõpruskonda kuulumine seotud nii enesemääratlemise kui ka sisetundega. Oli ka arvamusi, et RLV Massive'i hulka võib lugeda ka publiku, kes peol artistidele kaasa elab. Enamiku intervjuueritavate jaoks hõlmabki RLV Massive sõpruskonda laiemalt, piirdumata artistide-muusikutega vaid kaasates ka nende sõbrad-tuttavad, ning see on andnud aluse subkultuuris valitsevale tugevale ühtekuuluvustundele.

Mees, üle 25B, keskne figuur:

Kas RLV Massive on need, kes on artistid või nende sõbrad või publik?

Kogu see punt nagu ikkagi... Kui keegi hakkab rääkima, et see on ja see ei ole. See on täiega imelik või naljakas. See on täpselt tundevärk, kui sa tunned, et sa oled osa sellest jõust. Ma ei ole näinud kuskil sihukest nimekirja, võib olla on olemas.

Sama keeruline, kui määratleda täpselt, kes kuulub RLV Massive'isse, on ka küsimus, kuidas saada osaks sõpruskonnast, täpsemini kuidas saada osaks sellest „meie“ tundest. Siiski on ühine arvamus, et tuleb välja teenida kõrge subkultuurilise kapitaliga liidrite heakskiit. Kuivõrd tegemist on ka elitistliku ringkonnaga, tuleb ennast tõestada – nii loevad nt uustulnukast räppari puhul nii tema verbaalsed kui ka mentaalsed oskused.

Mees, üle 25A, keskne figuur:

Priit [õige nimi muudetud – autor] on kraad kangem kui Juhan [õige nimi muudetud – autor], nii mentaalselt kui verbaalselt. Kas Juhanit RLV Massivisse ei tunnistata? Ta peab ennast tõestama. Võib olla sõjavägi teeb temast tugevama. /.../ Mul on mõnikord tunne, et ma mõtlesin selliseid mõtteid lasteaias, mis tema räägib.

Sõpruskonnas staatuse kogumine nõuab aega ja pingutust, kuid subkultuur on avatud kõigile, kes jagavad samu norme ja väärtusi. Üheks oluliseks väärtuseks, mille jagamine on vajalik, on lokaalne patriotism, ja Rakverele pühendumist tuleb ka tõestada.

Mees, üle 18A:

Aga et kui tuleb mees Paidest ja tahab osaks saada RLV Massive'ist, mida ta selleks tegema peab?

Siis ta peab Rakveresse elama tuleb ilmselt alustuseks..

Kas Rakverest pärinemine mõjutab...?

See on see üleskasvamise koht, sõbrad ja. Kui tuleb mees Paidest, koliks Rakveresse, elaks siin mitu aastat, tegeleks räpiga, siis ta saaks ehk Massive'sse. Aga ma pole kindel.

Oluline on ühine taust - nii läbielatud sõprussuhted kui ka ühise pingutusena subkultuuris loodud „musikaalne boonus“¹³ – erinevate artistide ühendatud helid ja arusaamad ümbritseva reaalsuse paremaks nautimiseks. Mujalt tulnu jaoks tuleb sõpruskonda aktsepteerimiseks vajalik usaldus ja „oluliste teiste“ austus pikema perioodi vältel välja teenida.

Mees, üle 25E:

Ma arvan, et Ahto [õige nimi muudetud - autor] puhul on veel pikk tee käia, enne kui ta siin linnas kampa omaks võetakse. Ta peab näitama, et ta on normaalne mees. See on .. ma võin küll öelda, et ta ei ole veel oma mees. Kuigi respektseeritakse ja öeldakse, et „Ahto on Rakvere“, kuid tegelt, „Ahto, sa oled Pärnu [õige linna nimi muudetud - autor] poiss“. /.../ Me küll hoiame ja respektseerime sind, aga selleks, et sa saaksid nagu vennaks....

6.3 Rakvere hip-hop peod

Rakvere hip-hop peod (vt ka alaptk 4.4) toimuvad enamasti kahes kohas: Art Cafes või Rakvere Teatrikohvikus. Omal ajal mängis olulist rolli ka Kära Kants, kuid viimasel ajal ei ole seal hip-hopi pidusid toimunud. Kuid tervikuna on Kära Kants mänginud subkultuuri kujunemisel väga olulist rolli. Tegemist on kohaga, mille kohta räägitakse subkultuuris mitmeid lugusid. Näiteks sellest, kuidas seal kohtuvad deffid ja räpparid.

Mees, üle 25E:

Siis kõik teavad, et Kära Kantsis on deffid, kõik saavad nagu hästi läbi omavahel senikaua, kuni sa ei hakka oma teemat... täiesti tüüpiline on see, et kaks purupurjus inimest on Kära Kantsi ees, üks on deff ja ta üritab selgeks teha, et sa oled nii loll, räpp on nii mõttetu, siis räpp räägib, et mine pusti, ma löön su maha.

¹³ „Musikaalne boonus“ on lugu heliplaadilt: Element (2008) *Alumiinium*. Lejal Genes ILLCD040.

Subkultuuris põhjendatakse Kära Kantsist loobumist ühest küljest faktiga, et tegemist on liiga väikse kohaga, subkultuur aga on kasvanud, teisalt võib tajuda ka elitistlikku suhtumist põhjusena, miks Kära Kantsis ei ole skene pidusid toimunud viimastel aegadel enam nii palju kui varasemalt.

Mees, üle 25A, keskne figuur:

Kära Kantsis pole viimasel ajal olnud, ta on end ammendanud. Sest inimesed on arenenud, Art ja teater on stiilsed. Arvan, et see on peamine põhjus. Inimestele ei meeldi keldrisse varju pugeda.

Rakvere hip-hop pidude külastajateks on läbivalt need, kes eelistavad peavoolu muusikastiilidele Rakvere artiste. Kuid nagu mainitud, ei mängita pidudel üksnes räppmuusikat. Erinevad artistid on omavahel tihedalt seotud ning olgu tegemist ükskõik millise stiili armastajaga, kui ollakse ühel peol, ei ole tegemist *outsider*'itega. Tihti on pidudel raske eristada ka seda, kust läheb piir publiku ja artistide vahel, kuna tegemist on inimestega, kes üksteist tunnevad ning toetavad. Kuigi artistidel on subkultuuris väga eriline positsioon ning pidudel on võimalik täpselt eristada, kes on MC või DJ, seda enam, kui esineja on laval, ei taju ometi pidudel sellist jäika piirtõmbamist kuulajate ja artistide vahel. Teisisõnu, piir muusika tootjate ja tarbijate vahel ei ole konkreetselt selge, side publiku ja muusikute vahel on väga tugev.

Mees, üle 25B; keskne figuur:

Aga see meie-tunne, et kui artistid või et publik?

Üldse, üldse. Kogu see Rakvere värk. Tegelt on suht hõre see piir, et kus artistid lõpevad ja tavaline publik algab. Kui keskmine live, siis nt Stupid F ja Hash on laval, siis on laval veel 10 teist tüüpi, kes kaasa hängivad. Kõik on laval ja kõik on järsku artistid. Kui nad lavalt alla tulevad, siis nad on jälle publik kellegi teise jaoks. Ega mina ise ka ei tee väga vahet, kas ma olen publik või artist.

„Meie“ tundest tulenevalt ei tähenda peod artistide jaoks ainult n-ö enda asja ära tegemist (s.t esinemist, plaadi keerutamist), vaid hõlmab ka suhtlemist publikuga – sõprade-tuttavatega. Samuti austab publik pakutavat pidu just nimelt mitte ainult võimaluse pärast artiste kuulata-vaadata või head muusikat nautida, vaid ka sotsialiseerumise aspekti pärast. See ei tähenda kaugeltki seda, et mängitav muusika oleks kuidagi tähtsetu või et suhtlus, mis pidudel aset leiab, hõlmaks üksnes muusikateemalist diskussiooni. Pigem on tegu teatud ühise muusikamaitsega, mis seob omavahel nii artiste kui ka publikut ning on baas sotsialiseerumiseks (Bennett 2000). See, et lugusid teatakse peast, on samuti ühenduslüliks

artistide ja publiku vahel. *Live* muusika pakub kohalikele artistidele ja nende publikule võimaluse osaleda teatud spetsiifilises sotsialiseerumises, kus lähedased suhted sõprade ja tuttavate vahel annavad unikaalse konteksti sealt võrsuvalle muusikalisele dialoogile (ibid.). Kuna artistide näol on tegemist Rakverest pärit inimestega (isegi kui hetkel ei elata Rakveres), kes väljendavad lokaalsust nii enda elustiilis kui ka lugudes, on Rakveres toimuvatele pidudele omane unikaalne ühendav jõud, mis omakorda toetab lokaalsuse säilitamist, tuues esile lokaalsuse olulisuse, kogukonna olulisuse, mis kaasaegses globaliseeruvast maailmas kipub ehk muidu jääma tahaplaanile. Seesama jõud annab ühtlasi baasi sellest spetsiifilisest ja unikaalsest keskkonnast lähtuvatele identiteetidele.

Neile artistidele, kes ei ela enam püsivalt Rakveres, vaid kelle elustiili kuulub Tallinna ja Rakvere vahet sõitmine, kindlustab Rakveres pidude korraldamine ühtlasi ka subkultuurilise staatuse jätkumise. Samasuguse subkultuurilise staatuse kindlustavad peod ka publikule, sõpradele-tuttavatele, kes praktiseerivad sama Tallinn - Rakvere elustiili. Peod on need, kus kohtuvad kõik hip-hopi austajad.

Rakvere artistid ei esine ainult Rakvere pidudel, samuti esineb Rakvere pidudel artiste teistest linnadest Eestis. Tulenevalt elustiilist käiakse esinemas ja pidusid andmas ka väljaspool Rakveret (ja Tallinnat). Eesti kontekstis on selle põhjused mõistetavad, geograafiliselt asuvad teiste piirkondade (alternatiiv)muusika skened piisavalt lähedal, et koos sealt pärit artistidega korraldada pidusid ja esinemisi. Geograafilisest lähedusest tingituna ollakse „klikitud“ nii erinevate linnade skenede külge kui ka stiililt erinevate artistide külge kogu Eestis. Eesti on väike ning tugev ja selgepiiriline eraldumine ning regionaalne rivaalitsemine nende vahel, kes sarnast asja ajavad ei ole ei soovitatav ega ratsionaalne. Kuigi ka Rakvere hip-hopi puhul on leidnud aset konflikte teiste piirkondade hip-hopi austajatega, on pigem tegemist eranditega: koostöö mujal Eestis tegutsevate artistidega on sage. Selline vastandumine nagu on USA-s *East Coast vs West Coast*¹⁴, ei ole Eesti kontekstis mõeldav.

¹⁴ East Coast vs West Coast – USA hip-hopis toimus ida- ja lääneranniku artistide ja nende fännide vahel rivaalitsemine ja vastandumine, mis sai alguse '90ndate algusaastatel ning lõppes mõlema poole liidrite surmaga '90ndate teisel poolel (Wikipedia). Kuigi rivaalitsemine ja vastandumine jätkub, ei ole sellel nüüdseks enam sellist ulatust nagu toona.

Võrreldes Rakvere pidusid teistes (suuremates) linnades toimuvate pidudega peavad subkultuuri liikmed Rakvere pidusid eristuvaks. Rakvere pidude küllastajateks peetakse inimesi, kes on sügavamalt huvitatud mängitavast muusikast, samuti teab ta täpselt, keda ta kuulama tuleb. Samas teistes linnades võib pidudel kohata inimesi, kes küllastavad lihtsalt "ühte järjekordset pidu." Ka sellist eristamist võib pidada „meie“ identiteedi konstrueerimise üheks osaks (vt ka Kobin ja Allaste 2009).

Mees, üle 25A, keskne figuur:

Massivahe on loomulik. Aga mida võib öelda on see küll, et Rakvere pidudel on tõsipaemate küllastajate hulk suurem kui Tallinnas.

Subkultuuri „meie“ tunne tekibki nimetatud pidudel ning *live* muusikat kuulates. Lavalt selliste fraaside hõiskamine nagu „Rakvere“, toodab teatud sotsiaalsust, seltskondlikkust ning ühtset (koha)identiteeti (vt ka Bennett 2000). Ka teatud lood, millest on kujunenud Rakvere hip-hopi vistiitkaardid, mida esitatakse sageli pidudel ja millede juppe tsiteerisid peast ka intervjuueeritavad, mängivad samuti rolli kollektiivse identiteedi kinnitamisel ja taastoomisel.

Kuigi pidudel käib sama ringkond inimesi, kes üksteist nägupidi tunnevad, ei tähenda see seda, et võõraid pidudel ei käiks või neid sinna ei lastaks – „uksepolitsei“ ei jäta kedagi välja üksnes seetõttu, et tegu on võõraga. Teisalt märgatakse võõraid kohe. Nende aktsepteerimisel ning võimalike probleemide vältimisel mängib olulist rolli nii uue tulija välimus (riietus), käitumismaneerid kui ka suhtumine. Nii võib probleeme tekkida võõrastega, kes ei tunne subkultuuri olemust ega valda vajalikku kapitali, mis ringkonnas liikumiseks oluline on.

Mees, üle 25C, keskne figuur:

Seal toimus see asi, et seal oli seesamane asi, millest ma ennem rääkisin, et üks mees oli jumala purjus ja öööö ja läks ja jörises ja ajas enda juttu ja siis lükati minema sealt /.../ See on see vt et kui inimene läheb et ööööö, siis ütled, et mine minema, keegi ei taha sinuga rääkida, siis tuleb tagasi... see nii häirib...

Rakvere hip-hop subkultuur on saanud endale maine, mida teatakse väljaspool kui väga ühtehoidvat ringkonda, kus pidudel võõraid ei sallita. Ilmselt on sellele alust andnud ka subkultuuris aset leidnud kaklused. Kriitikat kakluste teemal jagub ka subkultuuri liikmete endi poolt. Kuid isegi need liikmed, kes kaklejatesse mõnevõrra kriitiliselt suhtuvad, tunnistavad samas suure uhkusega, et kõik seisavad üksteise eest ja omasid kaitstakse väga.

Mees, üle 25E:

Juba sa näed, et elu ei ole nii lihtne, et tõmbad jalaga näkku ja üks ja ainus Rakvere, saad aru, et muid asju on ka. /.../ Samas on see kohutavalt armast tegelt, hoitakse üksteist hästi palju tegelikult. Mina hoian neid, nemad hoiavad mind.

Ühtekuuluvustunne, mille baasiks on ehk ka mõningane suletus võõrastele, „dikteerib“ pidusid küllastavate inimesete väärtussüsteemi ja määrab nende seotuse lokaalsusega, mille alusel neid ka subkultuuris aktsepteeritakse. Teisest küljest taastoodetakse nii teatud määral ka ühtehoidva ringkonna mainet, kuivõrd see aitab säilitada subkultuuri piire.

Naine, üle 18C:

Rakvere on ikkagi suht väike linn, kõik teavad kõiki, kõik hoiavad kokku. Siin ei ole erinevaid hip-hop rühmasid, on üks. Mujal on see nii laiali valgunud. /.../ Ma olen täielik Rakvere patrioot. See on võimas tunne, kui sa ikka... ja kui ma tean, et kõik teavad Rakveret ja mille pärast see kuulus on ja mõned tõesti ei julge siia tulla...

7. Ühiskonna kritiseerimine ja ironiseerimine

Grandmaster Flash, kes on üks hip-hopi DJ-tehnika aluspanijaid, on öelnud, et hip-hop muusika on žanr, mis võimaldab rääkida ükskõik millest (tsit. Light 1999). Seda ütlust võib mõista nii, et räpp võimaldab rääkida enda eest, esindada ja teha kuuldavaks enda huve (Dyson 1996, tsit. Bennett 2001). Globaliseerunud ja glocaliseerunud räppmuusika võlu peitub selles, et sotsiaalse ebaõigluse ja/või etableerunud sotsiaalse korra kritiseerimiseks on võimalus ja potentsiaal ükskõik millisest rahvusest või rassist noortel. Nii on hip-hop muusika ning subkultuuris eksisteerivad väärtused sotsiaalse vaatluse „aknaks“ (Barrer 2009) - subkultuuri vaadeldes avaneb meile ka ümbritsev keskkond laiemalt oma halvas ja headuses.

Kui mujal maailmas kannavad tants ja grafiti endas tihti tugevat ühiskonnale suunatud sõnumit, siis Eestis ja Rakveres ei ole selle näol tegemist mitte niivõrd mässuga ühiskonna suhtes, kui pigem meetoditega, mis annavad noorele inimesele võimaluse end eristada ning väljendada artistiliselt, tegemist on elustiili või atraktiivse vaba aja veetmise viisiga (ka Trump 2002).

Mees, üle 18F:

Millistesse kohtadesse sa joonistad?

Sinna linna sisse eriti ei roni, eriti neid kohti ei ole, ma teen ikka nii, et ma saan päevaajal teha, mind ennast eriti muu ei köidagi kui ainult legaalne, selline rahulik koht, kus saab midagi suurt ja ilusat teha.

Peamine allikas, kust saadakse subkultuuri jaoks olulist tehnilist ja stiililist baasinfot, on USA hip-hop kultuur. Teisalt, sarnaselt näiteks Slovakkia rähpile (Barrer 2009), on ka Eestis kombineeritud imporditud kultuuri kohaliku keelega ning räpinarratiivide moodustamisel lähtunud eelkõige lokaalsest kontekstist. Eestis on räppmuusika kujunenud selliseks hip-hop kultuuri vormiks, kus sõnumiks ei ole enam kriitika ümbritseva sotsiaalse ebaõigluse suhtes. Selline transformatsioon on seletatav lokaalse konteksti eripäraga: ei subkultuuri liikmed ega Eesti tervikuna ei kogenud ei Nõukogude võimu all olles ega ka pärast seda sellist vaesust ega diskrimineerimist, nagu USA hip-hopi austajatele iseloomulik on. Hip-hopi subkultuuri reeglite kohaselt oleks aga ebasiiras rääkida sotsiaalsest ebaõiglusest, mida ise ei ole kogetud (ibid.).

Küll aga leiab Rakvere hip-hopis tubli annuse ühiskonnakriitikat ja ironiseerimist Eesti eduühiskonna üle. Eduühiskonna diskursuse tagamaad ulatuvad Eesti taasiseseisvumisjärgsesse üleminekuühiskonda, kus juhtpositsioone hõivasid noored ning edukusest sai norm. See algatas ka diskursuse „noortest kui võitjatest“. Eduühiskonna diskursus on aga ühtlasi kaasa toonud *show-off* mentaliteedi - inimesed demonstreerivad end materiaalselt paremana, kui nad tegelikult on, pöörates palju tähelepanu välimusele (Allaste 2008). Nii suudetakse vähemalt näiliselt olla edukas.

Üheks näiteks eduühiskonna üle ironiseerimisest ja selle kritiseerimisest on Rakvere hip-hop artistide loodud termin *succiety*, mis on pandud kokku sõnadest *society* (ühiskond) ja *success* (edu). *Succiety* nime kannab kaks albumit¹⁵ ning mõlemad kannavad kriitilist suhtumist edu ja raha liigsesse kummardamisse Eesti ühiskonnas. Loodud termin väljendab subkultuuri sisemisi hoiakuid ühiskonna suhtes, kus pööratakse liialt tähelepanu rahale ning kus edu on noorte jaoks saanud normatiivseks eesmärgiks, mis tuleb saavutada ühiskonna või *succiety* determineeritud tingimustel. Noorte jaoks lihtsaim viis täita eduühiskonna rõhuvaid ootusi on läbi materiaalsete asjade omamise ja visuaalse välimuse (vt ka Kobin ja Allaste 2009).

Lisaks enda loodud terminile *succiety* võib Rakvere hip-hopis leida ka Ameerika hip-hopist pärit termini *bling* või *bling-bling*. Termin tähendas algselt kultuuris kasutatavaid suuri silmatorkavaid ehteid, kuid nüüdseks viitab see ka brändipõhiste aksessuaaride omamisele alates firmariietest kuni elektroonika ja autodeni, mis demonstreerivad jõukust ja edu läbi meeletute tarbimis- ja kulutamisharjumuste. 1990ndate teisel poolel Ameerikas kasutusele võetud terminit seostatakse eelkõige gängsta-räpiga (Jocson 2006, Barrer 2009) ja selle loojaks peetakse Ameerika räpparit B.I.G'i. Viimane on hiljem öelnud, et soovib, et oleks omandanud termini kaubamärgiõigused – nii oleks selle kasutamisest saanud raha teenida (Wikipedia).

Rakvere hip-hopis kannab termin *bling* sama tähendust kui USA hip-hop kultuuris: selle kasutamisega viitatakse inimestele, kes harrastavad elustiili, mis hõlmab endas silmatorkavate

¹⁵ Def Räädu & J.O.C (2006) *Succiety*. Lejal Genes ILLCD031.
Def Räädu & J.O.C (2007) *Succiety*². Lejal Genes ILLCD034.

ning kallite riiete/brändide kandmist. Rahaliste ressursside erinevuse tõttu ei ole Eesti kontekstis *bling* sellisel kujul ja tasemel võimalik nagu Ameerikas, kuid sarnast priiskavat enesepresenteerimist võib kohata sellest hoolimata.

Võib öelda, et terminiga *bling* väljendab Rakvere hip-hop subkultuur ironiat kaasaegse materiaalistest väärtustest läbiimbunud maailma, edukuse normatiivsuse ja sellest tuleneva *show-off* mentaliteedi suhtes (vt ka Kobin ja Allaste 2009). *Show-off* mentaliteedi võltslikkus, kus püütakse jätta endast muljet kui rikkamast, glamuursest ja edukamast, kui tegelikult ollakse, ostes kaupu, mida tegelikult endale lubada ei saaks, on vastuolus hip-hopi kultuuri aususe ja vahetuse põhimõttega.

Mees, üle 25E:

Samas sa annad endale aru, et kui sa vaatad nende inimeste reaalsel külge, et ega nad kuigi palju seda pappi ei suuda teenida. Nii palju suudavad küll teenida, et kõige pealt juua kodus ennast normaalselt täis lauaviinast ja siis baaris teha nägu et rumm koolaga raisk. Siis vaadatakse, et kas mõni tüdruk nägi ka raisk? Ma teen paar shotti raisk. Siis nad on ostnud endale poole palga eest selga särki, peaasi et oleks mingi etikett või bränd näha, et vot mul on sihuke asi jumala eest seljas. Siis üritataksegi jätta mingit muljet, et nad käivad ühe õhtu seal klubis või pubis, möllavad seal. Kõik ongi glamuurne värk, aga see glamuurne tähendaks ka seda, et nad on oma igapäevaleus sellised, aga nad raisk ei ole – esmaspäeval lähevad ostavad poest paki makarone ja söövad seda.

Baudrillard (1998) järgi on kaasaegses ühiskonnas muutunud erinevate teenuste või kaupade tarbimisel oluliseks just nimelt märgiväärtus – s.t oluline pole eelkõige kasutus- või vahetusväärtus, mis ühe kaubaga kaasneb, vaid prestiiž, luksus ja sotsiaalne positsioon, mida mingi kauba või teenuse tarbimine määrab. Oluline on, mida see kaup või teenus sotsiaalse staatuse väljendajana pakub. Isegi, kui väärtustatud prestiižset kaupa ei ole võimalik realselt osta või saada, säilib ikkagi pidev enesetõestamisvajadus ja soov proovida täita üldkehtestatud norme olemaks vähemalt näiliselt edukas. Nii kontrollitakse pidevalt muljet, mida teistele jäetakse ning maske vahetatakse vastavalt kontekstile: sotsiaalne interaktsioon ei ole muud kui näitemäng või etendus (Goffmann 1959).

Kuigi termin *bling* kannab enamasti negatiivset hinnangut, tuleb ette ka selle kasutamist vastupidises tähenduses. Nii võib juhtuda, et terminiga *bling* viidatakse inimesele, kes ei ürita eduühiskonna ootustele vastates ennast pidevalt tõestada, vaid kelle jaoks rahalisi ressursse nõudev elustiil on osa tema eneseväljendusest. Seega võib termin *bling* viidata nii

pealiskaudsusele ja *show-off* mentaliteedile kui ka sügavusele ja ehedusele, ning termini täpne tähendus selgub alles kontekstis.

Mees, üle 25E:

Margus [õige nimi muudetud - autor] on mõtleb inimene, tema puhul on täiesti tavaline see, et tuleb tuju, et tahaks täna kalamarja. Kuigi ta läheb poodi, paneb viis-kuus sotti selle nimel, et saada väike totsik kalamarja, mida ta sööb, vaadates suvalist seriaali telekast, mitte ükski inimene tema kõrval ei näe, et ta sööb seda kalamarja, ta ei afišeeri seda mitte kuskil. Vot see on bling, mida mina nimetan blingiks. Ongi see et pohhui raisk, ma tahan seda nautida. Mitte et ma lähen klubisse, et noh, kes sööb kalamarja, kes on rott onju? See on nagu bling. Sihukest blingi on väga vähe kahjuks.

Subkultuuri kujunemise alguses oli läänelik elustiil midagi sellist, mis noori hip-hopi poole tõmbas, siis nüüdseks võib pidada iseloomulikuks pigem läänelikkusele vastandumist ja selle vohamise kritiseerimist. Nii saavad lääneliku elustiili ja materiaalsuse väärtustamise eest kriitikat nii peavoolu ühiskonna inimesed kui ka subkultuuri liikmed. Viimaseid, kes ei suuda tajuda hea maitse piiri *blingi* kahe äärmuse vahel, võib subkultuuri seisukohalt võtta ka kui *wanna-be*'sid, kelle lisandumise põhjus võib olla ka subkultuuri peavoolustumises. Omada silmatorkavat välimust ja kanda silmapaistvaid (firma)riideid on eriti „kriipiv“, kui pealiskihil all valitseb tühjus – st pole midagi, mis ülepingutatud välist olekut neutraliseeriks.

Mees, üle 25B, keskne figuur:

Aga kas see bling-bling on nagu väärtus, mida tasub nagu liialt taga ajada? Paljude jaoks nagu on. Kui see on inimese jaoks tähtis, siis on kõik korras, kui see ei sega mitte midagi muud. Kui sinna kõrvale mahub ka muu mingi väärtus, hea mõtte väärtustamine ja sellised asjad, siis on kõik hästi. Kui see inimene on ise nagu loll, siis see hakkab ilgelt häirima. Vahelt juhtub, et inimene nagu muud ei olegi, peaasi et toss läigiks jalas, ise on aga ääretult rumal.

Mõnes kontekstis kasutatakse terminit *bling* ka viitamaks visuaalselt silmatorkavatele ja ilusatele, ent pisut naiivsetele naisterahvastele.

Naine, üle 18C:

Kui sul on ikka miljon ketti, siis on mõttetu. Ei pea olema ainult ehted, vaid lihtsalt silmatorkav või nii. Võib ka olla normaalne tüdruk bling-bling, aga ta ei ole siit [peast] bling.... aga see bling-bling on ikkagi veits halvustav selliste rumalate ja ullikeste tüdrukute kohta. Et sa oled mingi mõttetu beib või klubitšikk.

Nii Rakvere hip-hopis kui ka Eestis laiemalt seostataksegi terminit peamiselt naissooga. See tuleneb ehk sellest, et naistel on kombeks pöörata rohkem tähelepanu oma välimusele. Kuid *show-off* mentaliteet, enese turustamine ja presenteerimine läbi visuaalse välimuse on iseloomulik Eesti ühiskonnale tervikuna. Nii leidubki Rakvere hip-hopis palju kriitikat liigsele

materiaalsuse väärtustamisele ning *võltslikkusele*, mis ümbritsevat *reaalsust* (iroomiline, kas pole?) isleoomustab. Lugu „Mis värk on?“¹⁶ püstitab õigustatult küsimuse, et mis siis tegelikult või reaalselt meie ümber toimub: „kuidas näeb hommikuti välja Paris Hilton?“, sest „see, mida näha pakutakse, on vaid illusioon“ (vt ka Kobin ja Allaste 2009).

Hip-hop muusikale, eriti USA omale ja spetsiifilisemalt gängsta-räpile, on iseloomulik ebatsensuursete ja mahlakate väljendite kasutamine. Ka Eesti ja Rakvere hip-hopis võib seda leida, kuid mitte oluliselt rohkem kui noorte inimeste kõnepruugis üldiselt. Mõningat ebatsensuurset kõnepruuki võib interpreteerida kui teatud viisi, mis aitab eristuda „maitsetutest teistest“, ehitada subkultuurilist identiteeti ning põgeneda igapäevaelu monotoonsusest ning ühekülgsusest. Ebatsensuurse kõnepruugi kasutamist võib vaadata kui alternatiivset humoorikust, mis ironiseerib moraalnormide, piirangute ja kitsarinnaliste väärtuste üle ümbritsevast igapäevaelust.

Mees, üle 25B, keskne figuur:

Minu see keelekasutus on suhteliselt sinna samma... nt tihti peale ei saa inimesed aru, et kui ma mingit nalja teen. See on jälle seesama huumori jutt, mis ma räägin. Palju selles seksitlikus suhtumises [naiste suhtes hip-hopis] on jälle sihuke, et "so what?" Arvake, mis tahate. See on sihuke väljamängimise küsimus. Tegelikult ma ei pea niimoodi mõtlema, see on see, kuidas ma lihtsalt käitun. See ongi veits isegi tihti peale võib olla paroodia enda ja selle hip-hopi suhtes. Kui inimene sellest aru ei saa, siis ärgu saagu. Mul ongi lõbusam mõelda, et "ahhh... selline ma olen". Mulle iseenesest meeldib see, sihuke väikekodanlikele väärtustele varba peale tatistada veits.

¹⁶ Kuula nt heliplaati: Def Räädu & J.O.C (2006) *Succiety*. Lejal Genes ILLCD031.

8. Soorollidest: maskuliinsus ja femininiinsus subkultuuris

8.1 Hip-hop kui platvorm maskuliinse identiteedi konstrueerimisele

Hip-hopis on subkultuurne „meie“ maskuliinne. Näiteks RLV Massive'ist räägiti intervjuudes alati maskuliinses toonis ja terminites ning eelkõige on tegemist poiste mängumaaga. Ka mujal Euroopas ning ka USA-s domineerivad räpis peamiselt mehed (Androutopoulos ja Scholz 2003). Nii MC'd, DJ'd kui ka grafiti joonistajad on Rakveres mehed. Tantsu skenes võib leida aktiivseid nõrgema soo esindajaid, muusika skenes osalevad nad meloodilise taustavokaalina plaatidel, mõne loo esitusel või *live*'il. Isegi kui RLV Massive'i osana võib käsitleda ka kogu publikut, mille hulgas on ka naised, ei ole nad „meie“ tundesse haaratud kaasa sellises tähenduses, kui on meessugu.

Cohen (1991) leiab, et muusika tootmise ja esitamise loovad meesartistid endale sõltumatu kultuurilise territooriumi, mis on eemal sellest kultuurilisest ruumist, kus domineerivad sellised „olulised teised“ nagu tüdruksõbrad, vanemad, eakaaslased ja mitte-muusikat tegevad/armastavad sõbrad-tuttavad (tsit. Bennett 2000). Nii on loodud maskuliinsete identiteetide konstrueerimiseks ruum, kus domineerivad eelkõige maskuliinsed väärtused ja olustik.

Hip-hop kultuur kannab endas maskuliinset suhtumist, rõhutab karmi mehe imago ja mahitab võtma vastu väljakutseid, mis elu pakub; oluline on „alternatiivses perekonnas“ positsiooni saavutamine ja hoidmine ning eakaaslaste austus. Maskuliinset identiteeti aitab konstrueerida ka osalemine spordis - olgu selleks siis korv- või jalgpall vm ala. Sport on subkultuuris omaette väärtus. Tulenevalt hip-hopilikust mentaliteedist, kohalikust kontekstist ((baari)kakkused siin-seal, nii subkultuuris kui ka nt peavoolu meelelahutusasutustes) kui ka sporditegevustest on maskuliinsest karmi mehe suhtumisest saanud norm. Meeste ja naiste soorolle subkultuuris mõjutab patriarhaarne Eesti ühiskond, millega suhestudes ja mille baasil on kujunenud soorollid ka hip-hop kultuuris. Nii ei ole meeste puhul aktsepteeritud ka *bling* – liigne eneseehtimine; hinnatakse rohkem vaoshoitust ning rafineeritumat visuaalsust.

Mees, üle 25C, keskne figuur:

Mehed nagu liiga palju panevad endale... kujuta ette, kui tuleb kutt, kui tal on kaks käeketti, siis tal on suur kett ja kolm kella ka veel käe peal. Kaks kõrvarõngast ka veel.. siis ei ole äge, see on liiale. Ütleme, et tal on soliidne üks klotser seal või kell ja kett, aga kui kõik kohad on... Naised on nagu naised, see on nagu andestatav, seda ei saa nagu pahaks panna..

8.2 Naise roll ja positsioon subkultuuris

Intervjuudes väljendati, et naisräpparid on teretulnud ja oodatud, aga neid siiski ei ole. Maskuliinsete väärtustega kultuuri puhul arvatakse, et naistel ei ole ehk piisavalt julgust, tugevust ning pealehakkamist, et nt räpiga tegeleda. Samuti polevat naistel piisavalt füüsilist jõudu mõne hip-hopi elemendi jaoks.

Mees, üle 22A:

Miks üldse see hip-hop kultuuris ükskõik mis elemendi sa võtad, on naise vähe. Ma ei oska öelda. Räpp... äkki see ei ole naiselik või kuidagi. Breik võib olla selle pärast, et seal on jõudu vaja.

Räppmuusikat ja räppimist peetakse eelkõige maskuliinseks tegevuseks ning räppivat naist ei peeta naiselikuks. Samuti ei peeta lohvakate hip-hop riietega käivat naist ilusaks.

Mees, üle 25G:

Aga otsesest räppi ... ei peagi olema minu meelest, ei ole nagu äge ka. Las nad laulavad, mulle meeldib kui naised laulavad räpiloos, väga ilus on. Võib olla neil pole sihukest.. et kõrvale on harjumatu sihuke flow ja see, et mis on nagu räpp naistel.. kuna neid ei ole, siis see pole arenenud, siis pole kõrvale nagu see mis peaks. Laulge, väga ilusti laulate, aga ärge räppige. Hetkel veel. Võib olla kunagi on ägedad eesti räpparid naisräpparid. Tegelt olen vist midagi kuulnud üks kord netist, aga see polnud midagi märkimisväärset. /.../ Aga naine peabki olema ilus. Naine on naine, naine ei saa käia kottpükste ja lohvakate riietega, selle pärast ongi naise ilu olemas.

Leitakse, et naised jäägu naisteks, selleks et mehed saaksid jääda meesteks (vt ka MacDonald 2002).

Mees, üle 25D, keskne figuur:

See ei ole kindlasti naiselik, kui tüdruk hakkab suurte laiade riietega, kossakatega, ringi käima, nagu mehed käivad riides. Et eriti laiaks ennast teha, see on teema, mis meestele küll ei meeldi. Et nad üritavad välimuselt nagu mehed välja näha, riietuselt, mingi hip-hopi riided selga, et mis need hip-hopi riided üldse alustuseks on? Et mida te endale selga ajate? Mis värk on?

Esineb isegi arvamusi, et naiste räpis esitatavad teemad ei oleks nii vajalikud ja huvitavad kui meeste omad.

Mees, üle 18A:

Kui tuleks [mõni naisräppar], sa võtaksid vastu?

Mulle väga meeldiks, kui oleks sihuke õige asi ikka. Nii palju, kui ma EHH-ist [www.ehh.ee on Eesti hip-hop lehekülg] olen lugenud, siis kõik on sihukesed tüüpilised naistejutud. See ei paku nagu meestele pinget kuulata või lugeda.

Teisalt oleks maskuliinses hip-hop kultuuris naistel end raske maksma panna ja austust koguda. Jääb mulje, et naistele on asetatud oma väärtuse tõestamiseks kõrgemad nõudmised.

Naine, üle 18C:

Ma arvan, et on raske läbi lüüa, esiteks, siis sa ei saa tunnustust nii palju. Kõik vaatavad, et sa oled mingi blond eit ja bla-bla-bla. Sa pead ikka julmalt pingutama ja üritama, sul peab julmalt tahtmist olema.

Domineerivaks naise rolliks subkultuuris võib pidada *beibe* või tüdruksõbra rolli. See on tugevasti mõjutatud Eesti ühiskonnas domineerivast *beibekultuurist*. Viimane on aga paljuski mõjutatud läänelikest arusaamadest ja väärtustest.

Naine, üle 22B:

Bling-bling beibed jah. Vaatavad MTV muusikavideot, et oo ma panen ka tikud, pruunijume ja siis kasuka, et siis olen kõige tegijam eit.

Beibe roll on naiste poolt aktsepteeritud, samuti on naised need, kes seda taastoodavad. Eeskujusid seab ka meedia, mis õpetab, kuidas olla ilus ja mehi võrgutada. Siiski on nõrgem sugu loonud ka teatud normid, millest üleastumisel on oht sattuda teiste naiste kriitika alla ning hierarhias alumisele astmele. Kui naine pingutab üle oma välimuse ja käitumisega, ei kritiseeri seda ainult õrnem pool, aga ka mehed. Viimaste arvates peab naine küll olema ilus, aga jällegi - üle ei tohi pingutada. Vastasel korral on naise puhul tegemist pelgalt kaubaga, mida tarbida. See haakub ka eespool räägitud termini *bling* kasutamisest seoses sisutühjuse ja pealiskaudsusega.

Mees, üle 25E:

Või et ma hõõritan ja teen ilgelt nägu, et ma olen ilgelt üles löödud. Jällegi sa ei näe seal taga mingit sisu. Ma ei näe selles tüdrukus, kes on nagu hästi seksistlikult mehe vaatepildi jaoks ennast väljakutsuvalt riietanud ja käitub nagu õelalt ja bitchilikult ja väljakutsuvalt ja õrritavalt, ma ei näe selles oma tulevaste laste ema. Minu jaoks on täiesti suvaline produkt kui toode. Loomulikult mina kui mees jään dekolteed vaatama, aga milleks – ma ei näe temas midagi. Ma näen temas keha, selleks et toimuks kahe inimese vahel ...

Enim kriitikat saavad nn *bling* naised. Viimaste olemus ja käitumisviis on paljuski mõjutatud ka USA hip-hopi naiskuvandi *bling* imagost: presenteeritakse end ilusa ja glamuurse, rikka, seksika, aga ka mängleva või õrritavana. Olgugi et USA hip-hopis valdavalt esitatud üleolevat naistekäsitus kritiseeritakse – nn *bitch*'id ja *ho*'d ning *bling* imago -, on irooniline see, et eelkõige naised ise on need, kes sellise suhtumisega kaasa lähevad ja ennast samal viisil presenteerivad.

Mees, üle 18B:

Üks sõber See just rääkis, et mõned lood on lüüriliselt „slap“ ja „bitch“ ja kui ta klubis vaatab, et kes nende lugude järgi tantsivad...? Siis kõik on naised!

Kuigi võib öelda, et bipolaarse naise roll hakkab kaduma, eksisteerib ta siiski ning näitab endast märke patriarhaalsetes ühiskondades nagu Eesti.

Mees, üle 25E:

Et meil on nagu mingi seltskond, et tuleb [naine - autor], et kas ma võin sinna istuda et lala-lalalaa, siis kõik võtavadki, et sa oledki mingi lits. Keegi välja ei ütle, aga kõik saavad aru, et sa oledki sihuke tüdruk, et ühe korra kasutada ja siis minema visata. Keegi ei võta sind tõsiselt, kuigi sinuga võidakse flirtida.

Kõrgema staatuse saavad need naised, kes on suhtes mõne kõrge subkultuurilise kapitaliga subkultuuri liikmega.

Samuti interpreteeritakse naise rolli meeste poolt üsna traditsiooniliselt: naine on koduhoidja ning laste kasvataja, mees on pere kaitsja ja pea; teisalt ka lähtuvalt bioloogilisest determinismist: loodusega olevat määratud meeste suurem sugutung – mehe roll ongi vallutada (ennast pakkuvaid *bling* naisi). Tulenevalt ehk sellest leiab kriitikat ka feminism, mis tegeleb naiste õiguste eest võitlemisega. Osade subkultuuri liikmete arvates on selle puhul tegemist pealesurutud nähtusega.

Mees, üle 25D, keskne figuur:

Võib olla ma eksin, et mida feminism taga ajab, et mis õigusi ... aga enamus naisi, kellega ma tean, et on elus probleeme ... kui sa oled hea ja tugev, võimekas liider, kui sa oled sündinud selleks, siis sa saadki selleks, mehed austavad seda, aga keegi ei austu seda, kui naine pannakse liidriks selle pärast, et see on feministide rida, see ei toimi vaata.

Kokkuvõte

1970ndatel Ameerikas New Yorgis marginaliseerunud mustade geto noorte seas alguse saanud hip-hop kultuur (nt Rose 2005, 2006; Maxwell 2003), jõudis Ameerika peavoolu ühiskonda Sugarhill Gang'i hittlooga „Rapper's Delight“ (1979) (Rivera 2003). Hip-hop kultuur, mille neljaks sambaks loetakse MC-sid, DJ-sid, breiktantsu ja grafitit, leidis tänu kommunikatsioonitehnoloogiale tee Ameerikast välja (nt Rivera 2003) ning tänaseks on tegemist globaalselt levinud noortekultuuriga, mis kokkupuutes lokaalse tasandiga muudab oma sisulist tähendust ja lähtub eelkõige lokaalsest publikust (nt Krims 2000, Bennett 1999, Barrer 2009).

Analüüsid globaliseerumise mõju lokaalsusele ja lokaalsete identiteetide kujundamisele võime rääkida globaliseerumisest. St protsessi, kus kaks tasandit - globaalne ja lokaalne – mõjutavad teineteist vastastikku (Robertson 1995). Tekkinud interaktsioonis ei ole erinevate globaalselt levinud kultuuriliste praktikate või popkultuuri vastuvõtjad üle maailma passiivsed, kes lasevad endast lihtsalt „üle käia“ (Shepherd 1993, tsit. Bennett 2000). Iga kultuurilise praktika tähendus luuakse uues kultuurikeskkonnas uuesti. Samuti mõjutab uute kultuuriliste praktikate difusiooni ka lokaalse tasandi valmisolek, ajalooline ja sotsiaalne kontekst, struktuurilised ja kultuurilised tegurid ning uue kultuurilise praktika muutumis- või kohanemisvõime lokaalsetest tingimustest lähtuvalt (Rogers 1962; Kaufman & Patterson 2005).

Rakvere hip-hop subkultuur on hea juhtumiuuring globaalse ulatusega noorsookultuuri analüüsimiseks ülaltoodud perspektiivist. Eesti ühiskonna taasiseseisvumine ning avatus Läänele (vt ka Merila ja Praisler 2009) võimaldas uute kultuuriliste praktikate difusiooni. Nii hakkas '90ndate alguses tärkama hip-hop kultuur Rakveres. Rakvere noori ei viinud hip-hopi juurde niivõrd sarnane elukogemus ja samastumine USA hip-hopi austajatega, nagu nt võis täheldada krii räpi puhul Kanadas (Krims 2000). Pigem löid soodsa pinnase uue kultuurilise praktika adopteerimiseks lokaalse tasandi sellised tegurid nagu mälestused nõukogude aja tsensuurist ning homogeensed võimalused, igavavõitu väikelinnaelu, vanemate kultuurile

vastandumine, mina-identiteedi otsimine. Varajased adopteerijad (Wolfe 1999) julgesid erineda peavoolu ühiskonnast ning luua endale uut stiili ja identiteeti. Hip-hop pakkus sõnavabadust, millest puudust tunti. Kuigi algul räpiti inglise keeles, mõisteti peagi võõrkeelsete narratiivide piiratud kommunikatsioonivõimet ning domineerivaks muutus emakeeles räppimine. Varajastele adopteerijatele on olnud mujalgi iseloomulik räppida alguses inglise keeles, mis sümboliseeris läänelikkust (Bennett 1999, Mitchell 1996).

Samuti pakkus hip-hop alternatiivset eneseväljendust ja alternatiivseid kultuurilisi valikuid, samuti puberteedieas noortele olulist maskuliinsuse konstrueerimise ruumi (nii pätiräpi puhul kui ka üldisemalt), mis ei hõlmanud endas neid „olulisi teisi“, kus domineerivad kool, vanemad või tüdruksõbrad (Bennett 2000).

Rakvere muusika skene järjekindlat ning tugevat arengut on soodustanud Rakvere aktiivne kultuurielu, teisalt väge täis vaim ja muistsete virulaste tugevus, mis on konnotatsiooni leidnud ka Rakvere hip-hopis, eriti muusika skenes. Nii on rakverelik-virumaalik olemus pakkunud hip-hopile olulist lokaalsuse ja „meie“ identiteedi konstrueerimise baasi. Tantsu ja grafiti skene nõrgem areng on tingitud struktuurilistest teguritest. Samuti ei ole nimetatud skenedel kujunenud välja tugevaid keskseid liidreid nagu muusika omal.

Isegi, kui alguses püüti autentsust realiseerida nii, nagu seda tajuti olevat USA hip-hopis, oli ka siinkohal tegemist juba lokaliseerunud vormi ja sisuga - pätiräpp, mitte aga gängsta-räpp. Autentsus ei tule globaliseerunud Rakvere hip-hopis mitte getokogemusest, vaid enda kogemusest ümbritsevast elust Eestis/Rakveres. Kollektiivne identiteet ei põhine niivõrd ümbritseva sotsiaalse ebaõigluse kritiseerimises, vaid elitismil. Viimane tuleneb sellest, et ennast peetakse ehedamateks, kui seda on teised inimesed. Thornton (1995) järgi on muusika- ja stiilikesksetele subkultuuridele iseloomulik, et ennast ja teisi hinnatakse muusikaliste eelistuste põhjal. Nii eristatakse ja vastandatakse abstraktsetele „maitsetutele teistele“ (Muggleton 2000): peavoolu popmuusikale ja ühiskonnale, samuti meedia vahendusel peavoolustunud hip-hop muusikale ja kultuurile (viimane andvat ka hip-hopi sisulist olemust valesti edasi) (ka Barrer 2009); aga ka *wanna-be*'dele, kes arvatakse eriti olevat mõjutatud peavoolu hip-hopist, kui ka nn hipi-räpparitest.

Subkultuuriline kapital määrab positsiooni subkultuuri hierarhias (Thornton 1995). Lisaks autentsusele on subkultuurilise kapitali osa ka isiklik stiil ning subkultuurilist kapitali kasvatab sinna tegevustesse investeeritud aeg ja ressursid. Kõik on mõõdetavad läbi pühendumuse intensiivsuse. Samuti on subkultuurilise kapitali osa oskus kontrollida hip-hopilikku mentaliteeti: hip-hop on küll egotsentriline, kuid teisalt väga rühmatunnet austav.

Rakvere puhul võib öelda, et subkultuurilise kapitali osa on enda juurte rõhutamine ja neile truus jäämine. Nii võime rääkida lokaalsest patriotismist subkultuuris – Rakvere rõhutamine lugedes ja elustiilis; identifitseerimine rahvusega ja lokaalse tasandiga on oluline (vt ka Barrer 2009, Krims 2000, Mitchell 1996, Bennett 1999). RLV Massive'i nimelise sõpruskonna puhul on oluline seotus Rakvere/Lääne-Virumaaga, mis soodustab sõpruskonda aktsepteerimist või vastuvõtmist. Olgugi, et RLV Massive ei ole nii täpselt defineeritav, on tegemist tugevat ühtekuuluvustunnet jagava sõpruskonnaga. Osaliselt võib määratleda sinna kõik muusikastiilide esindajad muusika skenes, teisalt on see tugevalt seotud spetsiifilisemalt hip-hop muusikaga, s.h võib sinna lugeda sõbrad-tuttavad laiemalt, kes moodustavad koos ka publiku pidudel. Kohalikud peod on need, mis toodavad ühtset sotsiaalsust, koha identiteeti ning mängivad olulist rolli kollektiivse identiteedi taastootmisel. Nii võib öelda, et globaalse ulatusega noorsookultuur on Rakvere kohaliku kultuurielu mitmekesisistanud.

Erinevalt USA hip-hopist, kus lood sündisid vajadusest väljendada oma vastuseisu sotsiaalsele ebavõrdsusele, ei ole Eesti räpparid getos elanud ega diskrimineerimist kogenud, seetõttu oleks ebasiiras Rakveres sotsiaalset ebaõiglust kritiseerida. Rakvere hip-hop keskendub pigem eduühiskonna kritiseerimisele ja selle üle ironiseerimisele. Eduühiskonna diskursus Eestis, mis sai alguse pärast taasiseisvumist, on endaga kaasa toonud ka *show-off* mentaliteedi (Allaste 2008) – olukorra, kus selleks, et *succiey* ehk eduühiskonnaga kaasa minna ning edukas näida, demonstreeritakse end visuaalselt paremana, kui tegelikult ollakse. Selle kritiseerimiseks ja selle üle ironiseerimiseks kasutatakse Rakvere hip-hopis ka algselt Ameerikast pärit terminit *bling*.

Subkultuurne „meie“ on maskuliinne ning nõrgem sugu ei ole haaratud kaasa „meie“ tundes sellises võtmes nagu meessugu. Soorolle subkultuuris on ühelt poolt mõjutanud hip-hopi meeskuvand („teen, mida tahan“) kui ka peavoolu hip-hopi naiskuvand (nn *bling imago*), teisalt on viimaseid mõjutanud ka lokaalne kontekst – patriarhaarne Eesti ühiskond ja siin domineeriv *beibekultuur*. Naise rolli ja positsiooni suhtes subkultuuris (*beibe-*, tüdruksõbra roll) on kõige kriitilisemad naised ise, kuid samas naised ise ka taastoodavad *beibe* rolli ja kontrollivad selle piire. Enim satuvad nii teiste naiste kui ka meeste kriitika alla nn *bling beibed*.

Eesti ühiskond ei ole üle maailma levinud noortekultuuridest ega läänelikest väärtustest puutumatusena jäänud. Siiski ei tähenda erinevate kultuuriliste praktikate, nagu USA’st tulnud hip-hopi levik, et toimuks üleüldine homogeniseerumine. Rakvere hip-hopi puhul on tegemist tugevasti lokaliseerunud vormiga ning globaliseerunud kultuurivorm on andnud Rakverele ning sealsetele noortele pigem juurde kultuurilist mitmekesisust ja võimalusi alternatiivsete identiteede loomiseks. Sama võib öelda ka Eesti kohta laiemalt. Globaalsed protsessid pigem aitavad rekonstrueerida seda, mida tajutakse üldse „koduna“ või „lokaalsusena“ ning toodavad uusi lokaalseid kultuurilisi kogemusi.

Kasutatud allikad

- Allaste, A.-A.** (2006). *Drug Cultures in Estonia – Contexts, Meanings and Patterns of Illicit Drug Use*. Tallinn: TPÜ Kirjastus.
- Allaste, A.-A.** (2008). Elustiilid ja väärtused. Rmt-s: Sutrop, M., Pisuke, T. (toim.). *Mõtestatud Eesti – ühiseid väärtusi hoides*. Tartu: Eesti Keele Sihtasutus.
- Allaste, A.-A. & Lagerspetz, M.** (2002). Recreational Drug Use in Estonia: the Context of Club Culture. *Contemporary Drug Problems*, 29, pp. 183 - 200.
- Androutsopoulos, J., Scholz, A.** (2003). Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe. *Popular Music and Society*, Vol. 26, No. 4, pp. 463 – 479.
- Araste, L.** (2008). *Eesti metal subkultuur ja kommunikatsiooni roll selles*. Magistritöö, Tallinna Ülikool, Eesti Keele ja Kultuuri Instituut.
- Araste, L.** (2009). *Vabadus ja patriotism – ärkamisaja lapsed subkultuuride kujundajatena*. Publitseerimata võrdlev artikkel, Tallinna Ülikool, Rahvusvaheliste ja Sotsiaaluuringute Instituut.
- Barrer, P.** (2009). „My White, Blue, and Red Heart“: Constructing a Slovak Identity in Rap Music. *Popular Music and Society*, Vol. 32, No. 1, pp. 59 - 75.
- Baudrillard, J.** (1998). *The Consumer Society: Myths and Structures*. London: SAGE.
- Bennett, A.** (1999). Hip-Hop am Mein: the Localization of Rap Music and Hip-Hop Culture. *Media, Culture & Society*, Vol. 21, No.1, pp. 77 - 91.
- Bennett, A.** (2000). *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. New York: Palgrave.
- Bennett, A.** (2001). *Cultures of Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, pp. 88 - 103.
- Berger, P. L. & Luckmann, T.** (1967). *The Social Construction of Reality*. New York: Anchor Books.
- Blaut, J. M.** (1977). Two Views of Diffusion. *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 67, No. 3, pp. 343 - 349.
- Charmaz, K.** (2006). *Constructing Grounded Theory: A Practical Guide Through Qualitative Analysis*. London: SAGE.

- Clay, A.** (2003). Keepin' It Real. Black Youth, Hip-Hop Culture and Black Identity. *American Behavioral Scientist*, Vol. 46, No. 10, pp. 1346 - 1358.
- Dyson, M. E.** (2006). The Culture of Hip-Hop. In: Steinberg, S., Parmar, P., Richard, B., Quail, C. (eds). *Contemporary Youth Culture: an International Encyclopedia*. Westport, Conn.; London : Greenwood Press, pp. 61 – 68.
- Forman, M.** (2004). Ain't No Love in the Heart of the City: Hip-Hop, Space and Place. In: Forman, M. & Neal, M.A. (eds.) *That's the Joint!: the Hip-hop Studies Reader*. New York; London : Routledge, pp. 155 - 157.
- Giulianotti, R., Robertson, R.** (2006). Glocalization, Globalization and Migration: The Case of Scottish Football Supporters in North America. *International Sociology*, Vol. 21, No. 2, pp. 171 - 198.
- Goffmann, E.** (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York: Doubleday Anchor Books.
- Hodkinson, P.** (2002). *Goth: Identity, Style and Subculture*. Oxford, New York: Berg, pp. 9 - 33.
- Jocson, K. M.** (2006). „Bob Dylan and Hip-Hop“: Intersecting Literacy Practices in Youth Poetry Communities. *Written Communication*, Vol. 23, No. 3, pp. 231 – 259.
- Kahu, T.** (2008). *Sissejuhatas popkultuuri*. [Loengukonspekt]. Loengukonspekt autori valduses.
- Kaufman, J. & Patterson, O.** (2005). Cross-National Cultural Diffusion: The Global Spread of Cricket. *American Sociological Review*, Vol. 70, No. 1, pp. 82-110.
- Kitwana, B.** (2005). *Why White Kids Love Hip-hop*. New York: Basic Civitas Books.
- Kivisoo, H.** (2005). *Vabadus ja piirangud grafitikultuuris: Eesti grafititegijate ideniteet ja nägemus oma tegevusest*. Magistritöö, Eesti Kunstiakadeemia, Kunstiteaduste Instituut.
- Kobin, M., Allaste, A.-A.** (2009). Hip-Hop in Rakvere: The Importance of the Local in Global Subculture. In: McKay G., Williams, C., Goddard, M., Foxlee, N., Ramanauskaite, E. (eds.). *Subcultures and New Religious Movements in Russia and Central-East Europe*. Peter Lang Publishers House, pp. ?-? [ilmumas].
- Krims, A.** (2000). *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Lemish, D., Drotner, K., Liebes, T., Maigret, E., Stald, G.** (1998). *Global Culture in Practice*. URL <http://ejc.sagepub.com/cgi/content/abstract/13/4/539> (14.07.2008)
- Light, A.** (ed.) (1999). *The Vibe History of Hip-Hop*. London: Plexus Publishing.
- Lull, J.** (1996). *Media, Communication, Culture: A Global Approach*. Cambridge: Polity Press, pp. 147 – 164.
- MacDonald, N.** (2002). *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. Houndmills: Palgrave.
- Maxwell, I.** (2003). *Phat Beats, Dope Rhymes: Hip-Hop Down Under Comin' Upper*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.
- Merila, I., Praisler, M.** (2009). Textually Constructing Identity and Otherness: Mediating the Hip-Hop Message. In: McKay G., Williams, C., Goddard, M., Foxlee, N., Ramanauskaite, E. (eds.). *Subcultures and New Religious Movements in Russia and Central-East Europe*. Peter Lang Publishers House, pp. ?-? [ilmumas].
- Mitchell, T.** (1996). *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London: Leicester Universtiy Press, pp. 144 – 169.
- Muggleton, D.** (2000). *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of Style*. Oxford, New York: Berg.
- Peterson, J.** (2006). The Elements and Eras of Hip-hop Culture. In: Steinberg, S., Parmar, P., Richard, B., Quail, C. (eds). *Contemporary Youth Culture: an International Encyclopedia*. Westport, Conn.; London : Greenwood Press, pp. 357 - 365.
- Polhemus, T.** (1996). *Style Surfing : What to Wear in the 3rd Millennium*. London: Thames and Hudson.
- Rakvere koduleht** – URL <http://www.rakvere.ee> (10.01.2009).
- Reinikainen, S.** (2005). *Representations of Women and Wealth in Hip-hop Videos*. URL <http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu00538.pdf> (17.09.2007).
- Rivera, R. Z.** (2003). *New York Ricans From the Hip-hop Zone*. Palgrave: MacMillan.
- Robertson, R.** (1995). Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. In: Featherstone, M., Lash, S., Robertson, R. (eds.). *Global Modernities*. London: SAGE, pp. 24 - 44.
- Rogers, E. M.** (1962). *Diffusion of Innovations*. New York: Free Press, London: Collier-Macmillan.

- Rose, T.** (2005). A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and the Postindustrial City in Hip-hop. In: Guins, R., Cruz, O. Z. *Popular Culture*. London: SAGE, pp. 401 - 414.
- Rose, T.** (2006). Voices From the Margins. Rap Music and Contemporary Cultural Production. In: Bennett, A., Shank, B., Toynbee, J. (eds.) *The Popular Music Studies Reader*. London; New York: Routledge.
- Rõigas, F.** (2008). *Beatbox – mis see on?* Magistritöö, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, Koolimuusika Instituut.
- Sewell, W. H. Jr.** (2005). The Concept(s) of Culture. In: Spiegel, G. M. (ed). *Practicing History: New Directions in Historical Writing after the Linguistic Turn*. New York; London: Routledge, pp. 76 - 96.
- Scholte, J. A.** (2005). Globalization: A Critical Introduction. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp. 54 – 84.
- Sikk, R.** 2005. *Rakvere – 700 aastat väge ja hullust*. URL <http://www.virumaateataja.ee/040305/esileht/15022961.php> (22.03.2008)
- Sköld, D., Rehn, A.** (2007). Makin' It, by Keeping It Real. Street Talk, Rap Music and the Forgotten Entrepreneurship From „the Hood“. *Group & Organization Management*, Vol. 32, No. 1, pp. 50 - 78.
- Stapleton, K. R.** (1998). From the Margins to Mainstream: the Political Power of Hip-Hop. *Media, Culture & Society*, Vol. 20, pp. 219-234.
- Sullivan, R. E.** Rap and Race: It's Got a Nice Beat, but What about the Message? *Journal of Black Studies*, Vol. 33, No. 5, pp. 605-622.
- Thornton, S.** (1995). *Club-cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity press, pp. 86 – 115.
- Trump, A.** (2002). *Grafitikunsti areng Eesti linnakeskkonnas*. Magistritöö, Tallinna Pedagoogikaülikool, kultuuriteaduskond, kunstiosakond.
- Wikipedia** – the Free Encyclopedia, URL <http://en.wikipedia.org/wiki/Bling> (28.03.2008); URL http://en.wikipedia.org/wiki/East_Coast_vs._West_Coast (20.04.2009)
- Wolfe, M. R.** (1999). The Wired Loft: Lifestyle Innovation Diffusion and Industrial Networking in the Rise of San Fransisco's Multimedia Gulch. *Urban Affairs Review*, Vol. 34, pp. 707 – 728.

Youth Culture: A Teenage Phenomenon Expressed in Music. URL
http://www.geocities.com/Freedom_Rights_Org/musicterm.html (16.10.2008)

Heliplaadid:

- Def Räädu (2005) *Def Räädu teema/ Las ma ütlen*. Lejal Genes ILLCD019.
- Def Räädu feat. J.O.C (2005) *Mis värk on?* Lejal Genes ILLCD023.
- Def Räädu & J.O.C (2006) *Succiety*. Lejal Genes ILLCD031.
- Def Räädu & J.O.C (2007) *Succiety*². Lejal Genes ILLCD034.
- Element (2008) *Alumiinium*. Lejal Genes ILLCD040.
- Rassakas ja sõbrad (2006) *Album vms*. Lejal Genes ILLCD030.
- Stupid F (2006) *Nostalgilised helid*. Lejal Genes ILLCD028.
- Stupid F ja Hash (2005) *Nägemist*. Lejal Genes ILLCD021.
- Stupid F ja Hash (2005) *Koodeks: RLV*. Lejal Genes ILLCD017.
- Stupid F ja Hash (2005) *Elupõletajad*. Lejal Genes ILLCD016.
- Various Artists (2007) *RLV Massive. Mõistatuslikud tegelased*. Lejal Genes ILLCD040.
- Öökülm (2007) *Väik selgest taevast*. Lejal Genes ILLCD036.

Intervjuudes käsitletud teemad

1. Rakvere hip-hop kultuuri ajalugu ja kujunemine: millal ja kes, mis ja kas oli teistmoodi kui on nüüd, mis on muutunud. Globaalse ja lokaalse tasandi kokkusaamine.
2. Sotsialiseerumine hip-hop kultuuri: millal, mis köitis; enda subkultuurilise tegevuse ajalugu; identiteedi väljendamise tähendus.
3. Sotsiaalne taust: millega tegeleb, mida sellest arvab.
4. Praegune sõpruskond: mis neid ühendab, mis muusikat kuulatakse, mida koos tehakse, kas sõpruskond on muutunud/vahetunud; maailmavaade ja väärtused.
5. Hierarhia, muusika, ikoonid: milline on tõeline artist; kuidas iseloomustakse hip-hop muusikat; kes on liidrid. Subkultuuriline kapital. Globaalne ja lokaalne tasand: USA hip-hop ja Eesti kontekst. Eristumine „teistest“.
6. Lokaalsus: seotus Rakverega, viimase tähendus, selle rõhutamine; RLV Massive, peod (millised, kus toimuvad). Rakvere hip-hopi iseärasused Eesti kontekstis.
7. Interneti roll ja tähendus subkultuuris.
8. Soorollidest subkultuuris: miks on naisartistide vähe; mis on lubatud poistele ja mis tüdrukutele; naise roll hip-hopis (globaalne ja lokaalne tasand).
9. Uimastid: nende kasutamine ja suhtumine üldiselt uimastitesse.
10. Vägivald (tegelik, stiilis).
11. Võimalik vastandumine peavoolu muusikale ja ühiskonnale; ühiskonna kritiseerimine (*bling*). Eristumine „teistest“.