

Tartu Ülikool

Humanitaarteaduste ja kunstide valdkond

Kultuuriteaduste ja kunstide instituut

Etnoloogia osakond

Katrin Kullo

**TÄNAVAMUUSIKU PRAKTIKAD JA SUHTED
ÜMBRITSEVAGA: MOTIIVID, TÄHENDUSED,
KESKKONNATUNNETUS**

Bakalaureusetöö

Juhendajad: Aimar Ventsel (PhD),

Terje Toomistu (MA)

Tartu 2016

Sisukord

Sissejuhatus	4
Töö ülesehitus	6
1. Teoreetiline taust.....	7
1.1. Tänavamuusikute varasemast uurimisloost.....	7
1.2. Subkultuuriteooriatest	8
1.2.1. Dominant-kultuur.....	9
1.2.2. Postmodernse subkultuuriteooria märksõnad	10
1.3. Koha ja ruumi käsitlustest.....	12
1.3.1. Koht ja ruum Michel de Certeau' käsitluses	12
1.3.2. Kohad ja mittekohad Marc Augé käsitluses	13
2. Metodoloogia ja allikad.....	14
2.1. Välitöö tutvustus	14
2.2. Informandid.....	16
2.3. Eneserefleksioon	18
3. Tänavamuusika lugu	20
4. Tänavamuusika regulatsioonist.....	22
4.1. Tartu	22
4.2. Göteborg.....	23
4.3. Berliin.....	24
5. Tänavamuusiku suhe praktikasse.....	26
5.1. Erinevad algused	26
5.2. Tänavamuusika koht informantide elus	29
5.2.1. Kõrvalepõige.....	29
5.2.2. Elu-unistus	30
5.2.3. Vahe-etapp muusikakarjääris.....	31
5.2.4. Täiskohaga töö	32
6. Tänavamuusiku suhted ümbritsevaga	34
6.1. Rändav eluviis.....	34
6.2. Esinemiskoha otsinguil	36
6.3. Koha loomine: tänav kui lava	39

6.3.1. Välised tegurid tänava kui lava puhul.....	40
6.3.2. Sisemised tegurid koha loomisel.....	41
6.4. Muusikute omavaheline suhtlus ja kirjutamata reeglid.....	43
6.5. Suhtlus tänavamuusiku ja publiku vahel.....	44
Kokkuvõte.....	45
Kasutatud kirjandus.....	47
Summary.....	49
Lisa 1: Fotod.....	51
Lisa 2: Välitöö intervjuu eestikeelne kava.....	58
Lisa 3: Välitöö intervjuu ingliskeelne kava.....	60

Sissejuhatus

Käesolev töö vaatleb tänavamuusikuid kui rändava iseloomuga subkultuuri. Tänaval loominguliste etteastetega (antud töös nimelt muusikaliste etteastetega) ülesastumist on inglise keeles nimetatud üldmõistega *busking*, mis tähendab tänaval esinemist lootuses saada möödujalt rahalisi annetusi (Malott 2015: 9).

Üha rohkem mõistetakse, et linnaruumi elavdamiseks tuleks avalikku ruumi tuua elu ning luua võimalused sotsiaalseks kontaktiks, mõtete vahetamiseks ja mistahes sotsiaalseks interaktsiooniks. Tänavamuusika ja -kunst on aga sagedasemad viisid, kuidas avalik linnaruum ellu äratada (Doumpa ja Broad 2014: 1-2). Tänavamuusika toob loomingu avalikkusesse ja võib ühtlasi kaasa aidata kogukonna tekkimisele linnas. Tänavamuusika etteasted toimivad tihtipeale – nagu teisedki avalikud kultuuriüritused – sõlmedena, kus kohtub kohalik kogukond, kes samuti mõjutab linna meeleolu ning nii tekib teatav kuuluvuse ja kohaliku identiteedi tajus.

Euroopa teadlased (nt Kane 2014; Lake 2012) on uurinud, kuidas suhtuvad tänavamuusikasse publik, linnakodanikud ja erinevad ametkonnad. Kuid nende eri rühmade koostöö ja omavahelise mõistmise hõlbustamiseks tuleks esmalt anda ülevaade selle kultuuripraktika olemusest ja erinevatest külgedest. Seetõttu asub käesolev töö täitma teatavat lünka uurimiseks, mis puudutab avalikku musitseerimist linna igapäevaelus, muusikuid, kes esinevad tänaval – vaadatuna tänavamuusikute endi vaatepunktist. Käesoleva bakalaureusetöö eesmärk on tuua esile tänavamuusikute subkultuuri heterogeensus ning esitada kohalooma võimalusi. Täpsemalt püüan vastata esiteks küsimusele, miks minnakse nimelt tänavatele muusikat esitama ning teiseks, kuidas tänavamuusik leiab ja loob oma esinemiskoha linnas. Nende teemade sissejuhatuses toon näiteid ka tänavamuusika ajaloost ning tänavamuusika tänapäevastest regulatsioonidest.

Töö teema valikul olid määrava tähtsusega asjaoludeks ka isiklik huvi muusika vastu ning taipamus, et tänavamuusikute elus on tõepoolest nii mõndagi paeluvat. 2015. aasta kevadsemestril tegin välitööpraktika raames lühiajalist uurimust Tartu tänavamuusikutest.

Viisin läbi neli intervjuud ja proovisin ka ise esimest korda tänaval musitseerida ning teenisin 50 euro senti. Bakalaureusetöoks lisamaterjali kogumiseks rändasin täiendavalt poolteist kuud tänavamuusikuna erinevates Euroopa linnades, jätkades osalusvaatluse ning intervjuude läbiviimisega. Niisiis on käesolev töö kvalitatiivne uuring, mille keskmes on refleksiivne osalus-vaatlus, tänavamuusikute lood ja avalik linnaruum ning mille pealisülesandeks on anda põgus ülevaade tänavamuusikute eripalgelisest subkultuurist.

Nagu eelnevalt mainitud, ei ole uurimistöö fookus mitte vaid ühel konkreetsel linnal, vaid tänavamuusika praktikal kui sellisel¹. Kaheksa intervjuu, kümnes linnas läbiviidud vaatluse ja uurija enda tänavamuusikuelu näitel selguvad töös tänavamuusikuna tegutsemise viisid ja omapärad ning olulised aspektid kohavalikul.

¹ Välitööd toimusid vaid Euroopa linnades ning seetõttu on ülevaade tänavamuusika praktikast ebatäielik, st et tänavamuusikute situatsioon väljaspool Euroopat võib vägagi erineda.

Töö ülesehitus

Bakalaureusetöös annan esmalt ülevaate eelnevast tänavamuusikute uurimisloost (1.1.) ning seejärel empiirilise materjali analüüsi toetavatest teooriatest. Siinkohal toetun peamiselt postmodernsele subkultuuriteooriale (1.2.) ning Marc Augé ja Michel de Certeau ideedele kohast ja ruumist (1.3.).

Teises peatükis selgitan kasutatud meetodeid ning annan refleksiivse ülevaate välitöö kulgemisest ja selle olulistest tahkudest nagu autoetnograafilisus ja informantide olemused. Kolmandas peatükis annan põgusa ülevaate Euroopa tänavamuusika kui nähtuse ajaloost, et luua kontekst tänapäeva Euroopa linnakultuurile, misjärel toon Tartu, Göteborgi ja Berliini näitel esile kaasaegsete linnade tänavamuusikat puudutavad relemendid (4.).

Empiirilist materjali analüüsivad peatükid on jaotatud kaheks laiemaks peatükiks. Viiendas peatükis toon esile subkultuuri sisemise heterogeensuse, analüüsides tänaval muusika esitamise erinevaid motiive ja tähendusi subkultuuri liikmetele. Kuues peatükk on pühendatud aga tänavamuusiku suhetele ümbritsevaga – kirjeldan, miks on eriline kohataju tänavamuusikutele omane, mida peavad tänavamuusikud silmas potentsiaalse esinemispaiga valikul ning millised on tänava kui lava eripärad.

Täna väga kõiki oma informante ehk uurimispartnereid, kes oma elust lahkelt ja kirglikult kõnelesid. Täna ka Henrit, kes oli väga toetav kaaslane välitööl ja tänu kellele ma kunagi alla ei andnud. Julgustuse ja suunamise eest täna juhendajaid Aimar Ventselit ja Terje Toomistut.

1. Teoreetiline taust

Uuritav subkultuur on iseloomult rändav. Teisalt on tänavamuusiku jaoks musitseerimiseks sobiva koha valik esmatähtis. Sestap mängib koha-taju nende jaoks väga erilist rolli: olles tõenäoliselt väga tihti järgmises linnas, peavad nad leidma selle õige nurga või ääre – õige paiga, kus musitseerida. Niisiis johtub minu töö teoreetiline pool tänavamuusiku kogemusest – paigalpäsimatusest ja paiga leidmisest ja loomisest. Seejuures käsitlen tänavamuusikuid subkultuurina, mis on sisemiselt heterogeenne ja mille liikmeid ühendab teatud praktika.

Esmalt tutvustan tänavamuusikluse uurimislugu, kus kõnelen uurimustest, mis on minu bakalaureusetööd mõjutanud ning olnud olulisteks teerajajateks.

1.1. Tänavamuusikute varasemast uurimisloost

Tänavaetendajatega seonduvat ei ole Eesti teadusmaastikul kuigi palju puudutatud. Väga tänuväärased bakalaureusetööd on lähedasel teemal kirjutanud Tartu Ülikoolis Keiu Telve (2012) ja Kadri Lind (2012), kes uurisid mõlemad omal viisil tänavakunstnikke. Tänavakunstniku dialoog ühiskonnaga läbi avaliku ruumi on samuti ilmne, kuid uurimustööde põhjal selgub tänavakunstniku soov jääda autorina pigem nähtamatuks (Telve 2012: 32), mis on aga üks põhimine vahe tänavamuusiku ja tänavakunstniku vahel. Kuigi ka tänavamuusiku puhul on küsimus anonüümsuse võimalikkusest või soovist asjakohane, esineb tänavamuusik üldjuhul siiski teadlikult avalikult.

Mulle teadaolevalt on Eestis lähemalt tänavamuusikute teemal avaldatud vaid Michael Amundseni (2012) töö “Finding a Home in Public Space: Street Performance in Tallinn, Estonia and Beyond”. Vähene uurimuslik taust Eestis seab käesolevale bakalaureusetööle vastutuse anda antud teemast võimalikult hea ülevaade. Seetõttu toetun ka välismaisele uurimisloole.

Tänavamuusika ajaloost Euroopas on põhjalikult kirjutanud David Cohen ja Ben Greenwood (1981), hiljem ka George McKay (2007) ja Paul Simpson (2015), kelle uurimusest ka kolmandas peatükis ülevaate annan.

Enamik tänavamuusikutega seonduvaid teaduslikke töid ja artikleid keskenduvad avalikele kunstivormidele või linna avatusele loomingule üldiselt: on uuritud, kuidas linnad avalikke loomingulisi väljendusi reglementeerivad – nt James Graham Lake (2012) “Demsetz Underground: Busking Regulation and the Formation of Property Rights”. Keskendutud on ka sellele, kas ja kuidas mistahes kunstivorm linnaruumi elavdab või taaselustab – nt Nick Broad’i ja Vivian Doumpa (2014) “Buskers as an Ingredient of Successful Urban Places” või Nina Kane’i (2014) “Loitering/Busking Bodies/Subversive Singing: Why Street Theatre is Essential to Our Cities”. Olles uurinud mitmeid töid, võtan asjaolu, et tänavamuusika linnaühiskonda muudab, linnaruumi elustab ning sellega suhestub, oma töö eelduseks. Minu eesmärk on kirjeldada, kuidas see aset leiab.

Niisiis pakuvad enamik töid välise pilgu, ning vaid üksikud annavad lähema sissevaate tänavamuusikuks olemise aspektidele, nt Paul Simpsoni (2010) “Ecologies of Street Performance. Bodies, Affects, Politics”. Ka mina püüan tuua esile nimelt tänavamuusiku enese vaatenurga.

1.2. Subkultuuriteooriatest

Esmalt tutvustan vaateid, mida rakendan tänavamuusikute elustiili uurimisel ehk subkultuuride teooriaid, mille kaudu antud kultuurilist praktikat kirjeldada ja iseloomustada ning millele töö viiendas peatükis ka toetun.

Postmodernne subkultuuriteooria ei määratle uuritavaid subkultuure tingimata ühe koha või paikkonna piires. Postmodernse subjekti kohalikkus (st kuulumine mingisse kohta) on pigem iseseisev uurimisküsimus kui subjekti eeldatud omadus. Oma töö teoreetilises osas püüan pöörata tähelepanu tänavamuusikute suhestumisele koha ja kohalikkusega.

Subkultuuride teooriad on ajaloos pidevalt muutunud ja täpsustunud ning on leitud, et subkultuurid võivad olla ehk erinevamad rühmad, kui kunagi arvati. 1955. aastal esitles Albert Cohen (1955) uut probleemipõhist subkultuuriteooriat. Selle järgi on inimeste igapäevane pealisülesanne põhivajaduste – nagu toit ja peavari – täitmine. Seejuures pakub lahendusi ka domineeriv kultuur ning enamik inimesi rahuldub nendega, kuid subkultuurid leiavad neile lahendused omal viisil (Williams 2011: 7). Selle teooria esiletõusmisega muutus terve subkultuuriteooria, sest enam ei eeldatud subkultuuri liikmete määratlemisel nende paiksust, vaid määratleva faktorina tõusis esile liikmete käitumine ning nii toimus see teooria ka rohkem kui vaid mikrotasandil. Samas moodustuvadki kõik kõrgemad tasandid just mikrotasanditest – subkultuur koosneb selle liikmete lugudest.

Ken Gelderi järgi (2005: 1) on kõikjal narratiive, milles teatud inimesi kujutatakse ebatavaliste, normidest kõrvale kalduvate või marginaalsetena selle läbi, millised nad on, millega, kuidas ja kus nad tegelevad ja kes seisavad seega nn normaalse ühiskonna piiridest veidi väljas.

1.2.1. Dominant-kultuur

Siinkohal on tarvis täpsustuseks küsida, mis on see domineeriv kultuur? Seda võib käsitleda nt rahvuspõhiselt, kuid minu uurimisteema puhul võib domineeriv või n-õ katuskultuur – mille subkultuur mingi väikesem kultuur on – olla aga ka nt muusika(tööstuse)kultuur. Ühe keskse võimalusena mõistan tänavamuusika praktiseerimist levinud või peavoolu muusikakultuuri subkultuurina. Teema kompleksust iseloomustavad mitmed võimalikud küsimused omakorda dominant- ja subkultuuri sees: kas tänavamuusiklus on professionaalse muusika subkultuur, peavoolu-muusika subkultuur või hoopis alternatiivne praktika muusika levitamisele, muusikatööstusele ja -produksioonile? Samuti võib tõstatada potentsiaalne vastuväide selles osas, kas ja kuidas tähtsustab teatud osakultuuri liige säärast selget eristust peavoolu ja subkultuuri vahel. Peaks see nii olema, muutuks küsitavaks nii subkultuuri ise- või eraldiseisvus kui ka peavoolu homogeensuse sotsioloogiline veenvus (Muggleton 2000: 64).

Siiski toimivad subkultuurid peavoolu antiteesina (süsteemist kõrvale kaldumine ei tee iseenesest inimesest subkultuuri liiget, vaid see juhtub siis, kui hakatakse end teadlikult tuumkultuurile vastanduvana identifitseerima), olles sisemiselt sellegipoolest heterogeensed ja mitmete eranditega (Williams 2011: 3). Omaenda eripärasust ja ka grupi heterogeensust saab aga rõhutada võrreldes teatud omadusi kõige tüüpilisemate “teise” grupi või voolu omadustega (st isegi, kui tegelikkuses stereotüübid paika ei pea) (Muggleton 2000: 65). See, et nii toimitakse, ilmnes aga nii mõneski jutuajamises tänavamuusikuga ning antud küsimust puudutan töö viiendas, empiirilise materjali analüüsi osas, kus teen kogutud materjali põhjal sissevaate tänavamuusikuellu ja kirjeldan kontrastseid tänavamuusikuna tegutsemise motiive ja viise.

Ent subkultuuri liikmed mitte ainult ei vastandu, vaid ehitavad ennast ka sisemiselt üles. Williamsi järgi (2011: 2) on subkultuur ka midagi, läbi mille ennast positiivselt teostada, enesekindlust saavutada ja midagi, mis pakub nn tugivõrgustiku ebakindlas maailmas.

1.2.2. Postmodernse subkultuuriteooria märksõnad

Postmodernse subkultuuriteooria järgi on tänapäeva subkultuurid üha enam kirjeldatavad mittenormatiivsuse (*non-normativity*), ajutisuse ja liminaalsuse mõistete kaudu (Williams 2011: 5). See suund väldib vankumatuid piire ning tuleneb ehk osakultuuride liikmete endi väljendatud vabaduse ja struktuurituse ideaalist. Sellised subkultuurid on loomult vaevu hoomatavad, neid iseloomustav liminaalsus on “sõna otseses mõttes lävel olemine, eikellegimaal, selgete sotsiaalsete identiteetide vahel” (Muggleton 2000: 73). Üks sagedasti kohatud tänavamuusiku identiteet balansseerib näiteks kuskil kerjuse ja kunstniku vahele jääval hämaralal. Mõistagi ei kuulu nimetatud liminaalsus aga ainult subkultuuridele tervikutena – tänavamuusikute seas leidub suuri varieeruvusi ja sama tähendusrikkaid sarnasusi. Heterogeensus ja liminaalsus on niisiis omased nii subkultuurile kui igale liikmele individuaalselt.

Niisiis kehtib käesolevas töös hüpotees subkultuuridest kui pigem fragmentaarsetest ja vähem holistlikest nähtustest. See mõtteviis toetub postmodernsele subkultuuriteooriale, kus tähtsus on eelkõige kultuurirühmade hübriidsusel ja mitmekesisusel – eesmärk on

pigem peeneid erisusi tabada, kui luua ebatäpseid üldistusi. Siiski, olenemata kõigist eelnimetatud keerukustest ühe subkultuuri postmodernset subjekti määratleda, võib leida teatud märksõnu, mis on neile omased. David Muggleton on koostanud sellistest võtmesõnadest nimistu, millele järgnevalt viitan. Osakultuuri liikmed suhestuvad loogiliste vastandmõistete valikul pigem vasaku tulba tunnustega, vastandudes parempoolsele (Muggleton 2000: 158-159).

autentne – järeletehtud
alternatiivne – peavool
vähemus – mass
individualism – kollektivism
heterogeensus – homogeensus
hübriidsus – holism
ühtesulamine – spetsiifilisus
avatud meel – kitsarinnalisus
mitmekesisus - piirangud, kitsendused
hajutatus – sidusus
vabadus – regulatsioonid
vahelduvus – etteaimatavus
liminaalsus – struktuur
järgjärguline muutus - järsk muutus
liikumine – seisak
suhtumine – väljanägemine
innovatsioon – kopeerimine
adaptsioon - adopteerimine

Osa neist sõnadest on teoreetiliste lähtepunktide lahtiselgitamisel juba esinenud, mõnedki teised leiavad mainimist töö käigus. Mõistagi pole siin tegu aga definiitsete mõistete koguga, mingi postmodernse subkultuuri kriteeriumiga. Need märksõnad kallerduvad ümber subkultuuri ja juhatavad seda mõistma.

Käesolevas bakalaureusetöös on antud kategooriad ja ideed eeskätt lähtepunktiks ja abiks analüüsil, sest olen püüdnud pigem vältida teooriate “pealesurumist” välitööl kogetule, informantide enda tunnetusele ja tõlgendustele oma kultuuripraktikast.

1.3. Koha ja ruumi käsitlustest

Käesolev töö suhestub ka koha- ja ruumiteooriatega, mille alusepanijaks loetakse Henri Lefebvre’it. Tema käsitles sotsiaalset ruumi kui sotsiaalset produkti, mis on subjektiivne ja protsessuaalne (Lefebvre [1974] 1991: 26). Antud käsitlus on kahtlemata töö taustaks, kuid siiski kannab Lefebvre’i teooria endas ka uusmarksistlikke seoseid, mida ma aga autori ruumikontseptsioonist eraldada ei osanud. Lefebvre’i mõtlemisest suudan ekstrahheerida ühe keskse idee – ruumi luuakse².

Peaasjalikult seon aga töö Marc Augé [1992] (2012) ja Michel de Certeau’ [1990] (2005) ruumipraktikate käsitlustega, mille sisuline haakumine tööga avaldub analüüsi osas.

1.3.1. Koht ja ruum Michel de Certeau’ käsitluses

Michel de Certeau järgi on koht kord, mille järgi elemendid oma koosolemise suhtes jaotuvad. Seega on koht “positsioonide konfiguratsioon teatud hetkel” (Certeau 2005: 179). Ruumi tekitab aga liikuvate elementide lõikumine. Jalakäijad on need, kes muudavad urbanistide poolt geomeetrilises mõttes kohana määratletud tänava ruumiks. (samas)

Niisiis on ruum koht, mida praktiseeritakse, mis muudetakse elavaks ning seega ületatakse pelgalt geograafilised mõõtmed. “Kui aga ruumiline kord tõepoolest organiseerib teatud võimaluste hulga (näiteks väljak, millel saab vabalt ringi kõndida) ja

² Lefebvre’i sõnastuses “ruumi toodetakse” või “produtseeritakse” (*space is produced*) (Lefebvre [1974] 1991). Sõna “tootma” seostub tema käsitluses aga sotsiaalsete dimensioonidega – (üle)lihtsustades, kapitalismi kriitikaga –, mis minu töös ei osutu keskseks. Sõna “looma” ei lõika aga ära ka neid, töös kõrvalisi tähendusvälju, vaid pigem võimaldab ruumi või koha esilekutsumist mõttestada avaramalt.

keeldude hulga (näiteks sein, mis takistab edasipääsu), siis kõndija aktualiseerib mõningad neist võimalustest ja keeldudest” (samas: 158). Seejuures ta ka nihutab ja teisendab ruumielemente, tihti ületatakse ruumielemendi algse otstarbe piirid ning ruumilised tähistajad muudetakse millekski muuks (samas).

1.3.2. Kohad ja mittekohad Marc Augé käsitusel

Marc Augé järgi võib kohta³ määratleda millenagi, mis seostub identiteedi, suhete ja ajaloo, siis ruum, mida ei saa määratleda ei identiteedist, suhetest ega ajaloost lähtuvalt, moodustab mittekoha, mida iseloomustab ajutus ja põgusus. Sellisteks mittekohtadeks võivad olla nt linnatänavad, kaubanduskeskused, rongi- ja lennujaamad, pargid, transpordivahendid jpm (Augé 2012: 77). On selge, et sõna “mittekoht” tähistab kahte reaalsust, mis teineteist täiendavad, kuid teineteisest siiski eristuvad: ruume, mis on moodustatud kindlal eesmärgil (transport, transiit, äri, jõudeaeg), ning vahetunde, milles üksikisikud nende ruumidega on (samas: 91).

Siiski ei esine ei kohti ega mittekohti kunagi puhtal kujul, vaid nad on pigem polaarsusteks (samas: 78). Kohad ja mittekohad on omavahel põimunud ning ühestki kohast ei puudu mittekoha võimalikkus.

Kahe autori mõtteid kombineerides püüan töös näidata, kuidas veel “mitte antropoloogilisest kohast” ehk pelgalt geomeetriliste mõõtmetega kohast ehk justkui mittekohast, saab tänavamuusik luua (Lefebvre’i järgi “produtseerida”) elava ruumi. Täpsemalt jõuan nende aspektideni peatükis “Tänavamuusiku suhted ümbritsevaga”.

³ Marc Augé käsitusel ei ole koht seesama, mida Certeau ruumile vastandab (Augé 2012: 80). Pigem – ja eriti käesolevas töös – on Augé “koht” ja Certeau’ “ruum” tähenduselt sarnased, esimese vastandmõisteks aga “mittekoht” ning teisel “koht”.

2. Metodoloogia ja allikad

2.1. Välitöö tutvustus

Välitöödega, empiirilise materjali kogumisega, alustasin 2015. aasta kevadel “Etnoloogiliste välitööde praktika” aine raames, mil viisin läbi neli intervjuud Tartu tänavamuusikutega ning proovisin esimest korda ka ise Tartus Küüni tänaval muusikat mängida. Jätkasin välitöödega suvel, reisisid 1. juulist kuni 15. augustini tänavamuusikuna mitmetes Euroopa linnades. Täpsemalt viibisin Sigtunas, Göteborgis, Bremenis, Gent’is, Lille’is, Pariisis, Dijonis ja Berliinis. Igas linnas kogetu bakalaureusetöö empiirilise materjali analüüsi osasse sisse ei kirjutunud, küll aga olen kogu kogemustepagasiga arvestanud ning see moodustas teadmistevälja töö taustaks.

Välitööl filmisin ja lindistasin⁴ mitmeid tänavamuusikuid, nende seas ka iseennast. Autoetnograafia andis tausta kogu välitöö protsessile ning aitas informante ning uuritud praktikat paremini mõista. Autoetnograafia on tänapäeval väljakujunenud meetod, mis kasutab uurimismaterjalina ka oma enda kogemusi (Löfgren, Ehn ja Wilkins 2015: 18). Olles iseenda informant, suureneb eeskätt empaatiavõime oma uurimisobjekti vastu. Uurija enda kogemust võetakse arvesse pea igas kultuurilises ja sotsiaalses uuringus, kuid tihti ei loeta seda põhimeetodite hulka või ei reflekteerita seda üldse (samas: 18). Autoetnograafi kogemused võivad aga täiustada uurimuse subjektiivseid ja refleksiivseid aspekte, kuna uurija isiklik kogemus ja suhe uuritavaga võimaldab tal

⁴ Kogu audiovisuaalne materjal ja tehnika varastati välitöö lõpukolmandikul Pariisis ära, kuid hiljem tuttavatele tänavamuusikutele juhtunust rääkides teati märkida, et vargused on ränduri elu puhul tavaline nähtus. Kuna kadusid ka mõned intervjuud, suhtlesin reisil kohatud informantidega tagasi Eestis olles ka interneti vahendusel.

olla uurijana tundlikum. Ühtlasi on autoetnograafia abiks välitöö ja välitöödest kirjutamise kompleksuse ja subjektiivsuse⁵ mõistmisel. (samas: 102)

Lisaks pidasin igapäevaselt välitööpäevikut, kuhu märkisin eeskätt üles praktika vaatlemisel tähelepanu. Vaatlus andis vajaliku konteksti kogu uurimisprotsessile, sest “igasugune etnoloogia eeldab vahetuid tunnistusi mingi käesoleva tegelikkuse kohta” (Augé 2012: 15). Tänavamuusikuid oleks olnud keeruline uurida ilma minemata tänavatele, kus praktika aset leiab. Vaatluse abil võis leida vastuseid küsimusele, kuidas mõjutavad linnaruumi füüsilised omadused ja seal tekkivad sotsiaalsed interaktsioonid esinemise kogemust. Ise kogetu ja informantidelt kuuldu pälvvis vaatluse käigus nii kinnitust kui ümberlüket.

Kolmandaks viisin läbi kaheksa poolstruktureeritud intervjuud ja mitmeid spontaanseid vestlusi, mis pakkusid kõik rohkelt uurimismaterjali. Valmistatud oli küsimuskava (vt Lisad 2 ja 3), tegelik kava oli iga intervjuu puhul siiski veidi erinev, kuigi alati kõnelesin informantidega sarnastel teemadel. Suvisel välitööl kasutatud küsimuskava oli seminaritöös kasutatu täpsustunud versioon. Peale nelja intervjuud selgusid, millised küsimused on olulisemad või mida ei peagi küsima – teatud suhtumised ja teemad avalduvad kas mõne teise vastuse või hoopis mõne huvitava seiga kaudu.

Olgu siin välja toodud pikemalt intervjuueeritute sooline, rahvuslik (eesti, ameerika, prantsuse, poola, saksa), vanuseline (20-35a) ja muusikalise tausta (amatöör, professionaal) erinevus; intervjuumeetodi varieerumine (jalutuskäik-intervjuu, intervjuu Skype'i vahendusel ning intervjuu avalikus ja kinnises ruumis); samuti küsimuskava muutumine (ajas ja keeles).

Niisiis põhineb antud töös leiduv teadmine tänavamuusika etteastete vaatlustel, intervjuudel ning uurija omal kogemusel, nimetatagu seda autoetnograafiaks või osalusvaatluseks. Lisaks uurisin täiendavalt ka internetis leiduvaid tänavamuusikute

⁵ Subjektiivsus ei ole aga siinkohal ohuks, vaid transformeerub analüütiliseks allikaks, mida koheldakse niisamuti kui teiste inimeste subjektiivseid kogemusi.

veebilehekülgi ja blogisid, samuti lugesin Heth ja Jed Weinsteini (2011) memuaare tänavamuusikuelust, kus väljendatud isiklikud kogemused ja nõuanded osutusid väärtuslikuks lisamaterjaliks.

2.2. Informandid

Uurides mõnd subkultuuri peab silmas pidama, et iga isik selles on eraldiseisev ja ei kattu täienisti subkultuuri võimalike stereotüüpidega. Sellest heterogeensusest lähtudes on esmatähtis subkultuuri esindaja isiksus ning kuivõrd see järgmistes peatükkides rolli mängib, tutvustan siin sissejuhatavalt oma põhilisi informante. Kõiki teisi informante kohtasin ma erinevates linnades, kus suvel reisisin.

Informandid leidsin tänaval muusika mängijate seast. Reeglina ootasid ja vaatlesid toimuvat, kuni muusik pausi tegi, misjärel tutvustasin ennast ning olenevalt seigast, leppisime kokku intervjuu aja või hilisema kohtumise. Paljude muusikutega vestlesime veidike sealsamas tänaval või otsisime koos uut kohta, kus mängida. Tihti kohtusime samas linnas ka hiljem. Mõnikord liituti spontaanselt minu ja minu kaaslaste esinemisega ning seejärel veetsime veel koos aega ning ka neid väikeseid kohtumisi loen väga väärtuslikeks ja informatiivseteks.

Sõitsin rattaga koju ja kuulsin oma kortermaja aiast torupilli häält. Parkisin ratta maja taha ja seal nad olidki – kaks tüdrukut torupille mängimas. Võtsin julguse kokku ja küsisin, et ega te tänavamuusikaga tegelenud ole? (Kullo 2015: 1)

Nii sai lepitud kokku esimene intervjuu. Intervjuu oreli-eriala õpilase Kaisaga (s. 1994) toimus Heino Elleri nimelises Tartu Muusikakoolis ja oli üsna kompaktne ning järgnevate intervjuudega võrreldes ka lühem. Ka Elleri kooli teised õpilased olid väga abivalmid ning soovitasid tutvuda tänavamuusikute ansambliga “Jimbino Vegan & the Bardi Cannibals”. Bändi kahe liikme Beni (s. 1987) ja Quentiniga (s. 1993) kohtusingi samal päeval juhuslikult bussis ning viisin Soome laevale kõndides läbi intervjuu. Ben

on pärit Ameerikast ja mängib kontrabassi ning Quentin on prantslane, kes mängib bandžot.

Samuti olen väga tänulik igapäevaselt tänavamuusikuna tegutsevale Rainile (s. 1980), kes jäi selleks talveks erandlikult Tartusse ning seetõttu sain temaga tihti pikalt vestelda, luuletusi jagada ja tema eluga lähemalt tutvuda. Raini unistus oli peale muusikakooli lõpetamist hakata maailmaränduriks ning nüüdseks on ta juba 13 aastat tänavamuusikuna klarneti, koera (Berlioz) ja telgiga Euroopas rännanud.

Kevadistest kohtumistest kolmas toimus Skype'i vahendusel, sest küll palju Tartu tänavatel mänginud muusik Liisa (s. 1993) oli just reisinud Londonisse plaati salvestama. Jäin hiljaks, et temaga Tartus silmast silma vestelda, kuid intervjuu oli siiski väga huvitav ning ehk seda põnevamgi, et informant hetkel Londonis oma unistust täitmas oli.

Sebastianiga (s. 1991), kes pärit Poolast, kohtusin Bremeni linnas. Kuulsin esmalt mitme tänava kauguselt tema suurepärasest kõlavast häälest. Hiljem otsisime koos uut esinemispaika ja veetsime päeva Bremenis.

Berliini Alexanderplatzil kohtusin ansambliga Hufhauer Beaz (vt ka Lisa 1.4.). Flo (s. 1992) ja Silas mängivad tänavatel, kasutades trummidena käepäraseid esemeid, kuid kuuluvad veel mitmesse teise bändi ning õpivad professionaalseteks muusikuteks.

Kõigil informantidel on muusikaline taust, kuid erinevad motiivid ja iseärasused tänaval esinemise suhtes. Huvitav oli ka see, et linnades kohatud tänavamuusikutest ei olnud keegi kohalik – üha ja üha kohtasin Bremenis Poolast ja Bulgaariast pärit muusikuid, Rootsis somaalia muusikut, Pariisis Itaaliast pärit muusikuid jne. Nende lugude põhjal joonistasid välja ka käesoleva töö pealisküsimused: miks ja kuidas tänavamuusikat viljeletakse.

2.3. Eneserefleksioon

Inspireerusin Orvar Löfgreni, Billy Ehni ja Richard Wilki (2015) mõttest, et välitöö võib olla ka n-ö translokaalne (*translocal, multisited*), kui fookuses on teatud fenomen. Veel enam, teatud fenomenidele ongi translokaalsus omane – uurida neid ainult ühes kohas või keskkonnas võiks anda ebatäpseid tulemusi. Seminaritöö käigus mõistsin, et nimelt nõnda on see üldjuhul tänavamuusikutega.

Seetõttu ei saanud ma välitöodes piirduda vaid kodulinnaga, vaid otsustasin katsetada eluviisi, mis uuritavale subkultuurile omane. Harjutasime kaaslasega selgeks pea kümme lugu *cajon*'ile (kastitrummile) ja akustilisele kitarrile ning asusime teele. Reisisime autoga, kuid magasime telgis või autos ning söögiraha proovisime teenida tänavamuusikaga. Kuigi ma ei reisinud “täiskohaga” tänavamuusikuna – tüüpiliselt põidlaküüdiga ja suures osas tänaval teenitust elatudes –, täheldasin suuri muutusi oma hoiakutes ja arvamustes.

Enne uurimusega alustamist olin tänavamuusikutest möödunud nendele erilist tähelepanu pööramata. Varem muusikaga tegelenuna huvitas mind ikka mõni väljapaistev esinemine ja olin ka mõnel korral tänavamuusikule raha andnud. Ent ma ei osanud õieti märgata tänavamuusikute konkreetseid omapärasid, ega aimata, mis täpselt ajendab inimest midagi sellist ette võtma.

Kui hakkasin ise tänaval musitseerimist katsetama, lõi minu ees valla hulk küsimusi: Kuidas mängimist alustada? Kuidas peaksin möödakäijatesse suhtuma? Kas ma teen esinedes kõike “õigesti”? Need küsimused ei formuleerunud tollal mõistagi nii selgelt, tänavamuusikuks kujunemine oli õppimise protsess. Tagasivaates mõistan, et tänavamuusikul peavad olema teatud kindlad oskused, mida saab arendada ja avardada.

Siiani näib mulle üks keerulisim moment – mil kõik oskused mängu pannakse – alustamine. Olin enne oma esimest esinemist küll varem laval esinenud, aga sel korral polnud otsest publikut ega lavagi. Minu jaoks oli see esimest korda alustamine suur eneseületus. Läbisin hiljem mitmeid enesekindluse etappe. Kuigi arvasin, et publikul on

ilmselt minust kui tänavamuusikust ükskõik, tundsin siiski üsna suurt vastutust, et lood välja tuleksid. Samas olin tänulik iga sooja pilgu ja tunnustava kommentaari eest, mis möödunud meile pakkusid. Tasapisi tekkisid ka omad võtted, millega publikut intrigeerida.

Hakkasin märkama ka teatud eelarvamuste ja eeldamiste vääraks osutumist. Vastupidiselt minu arvamusele, ei pruugi ilusa päikesepaistelise ilmaga Tartu ega Tallinna tänavad sugugi alati muusikutest pungil olla. Ja tõepoolest, põnevaks ja tähenduslikuks muutus ka tänavamuusikute puudumine linnapildis ning arenes teatud sisetunne, mis ütles, kas täna võib kedagi linnas mängimas kuulda või mitte. Väga raske on selgitada kõiki konkreetseid faktoreid, mis selles sisetundes kaasa mängivad. Igatahes oleksin võinud teha rohkem märkmeid ka siis, kui uurimisobjekte ei leidunud.

Samuti ei õnnestunud mul koguda välitöödest nii palju visuaalset materjali, kui oleksin tahtnud. Ühest küljest ei olnud tänavamuusikute välise ilme uurimine käesoleva töö fookuses, kuid teisalt annaks visuaalne materjal palju juurde kõigi aspektide vaatlemisel.

Kui muusikuid aga leidis ja tahtsin neid intervjuuerida, ootas alati etteaste lõpuni, et pikemalt juttu teha. Intervjuude läbiviimise kogemuse üheks õppetunniks oli minu jaoks see, et informantidega on tarvilik suhelda võimalikult palju, teha koos midagi teemakohast. Ühistest kogemustest rääkimine muudab õhustiku vabamaks ning sellele aitavad veelgi kaasa uued ühised kogemused ise.

Pealt poolt-teist kuud kestnud välitööd oli mul palju materjali. Lõpuks oli mul palju märkmeid, tähelepanekuid ja nüansse, mille hulgast teha valik bakalaureusetöös käsitlemiseks. Et niigi laialt alalt materjali kogusin, nõudis see hoomatavuse mõttes siiski maksimaalselt kahe põhimise uurimisküsimuse püstitamist. Selleks said motiivid ja kohaloomine. Neis peatükkides kõnelen samuti refleksiivselt enda kogemusest tänavamuusikuna, kuid siis juba temaatilisemalt.

3. Tänavamuusika lugu

Muusika on alati olnud avaliku elu osa, saates tseremooniad, pidustusi või ka lihtsalt igapäevaelu. Niisamuti pole tänavamuusika, olgu see eneseväljendus- või elatusviis, sugugi uus nähtus. Küll aga tuleb mainida, et tänavamuusika ajaloo uurimine osutus väljakutseks, sest sellekohaseid kirjalikke allikaid ega materjali eriti ei leidu. Tänavamuusikud on pea kõikjal kohatav nähtus paljudes linnakeskkondades ja nii on see olnud sajandeid. Tänavamuusika ajalugu uurides osutus kõige informatiivsemaks Paul Simpsoni (2010; 2015) selles vallas tehtud töö. Tänapäeva tänavamuusiku (või -etendaja, ingl k *busker*) eelkäijate hulka kuuluvad goliardid, trubaduurid, žonglöörid⁶, rändlaulikud jpt (Cohen ja Greenwood 1981, Simpson 2010: 1 kaudu). Selle kultuurilise praktika eellugu ulatub eelkristlikusse aega. Muutunud on vaid tänava-artistide (rahvapärased) nimetused, nende etteastete spetsiifika ja viis, kuidas selle eest raha teenitakse. Seejuures on tänavamuusikud aga jäänud omal moel ebamäärasesse seis: tänavamuusika ajalugu koosneb pea ainult seda reglementeerivatest, keelustavatest seadustest või kaebekirjadest, isegi kampaaniatest tänavamuusika vastu. Esimesed tänaval muusika mängimist puudutavad reeglid pärinevad aastast 462 eKr, Kaheteistkümne Tahvli seadusest (Simpson 2010: 1-2).

Nii ei saa tänavamuusika lugu uurides mööda seadusandlusest. Et tänavamuusika ajaloost saab teada peamiselt seda praktikat piiravatest või keelustavatest seadustest või kampaaniatest, on omamoodi kõnekas. Juba 1830ndate Pariisis kehtisid seadused, mis piirasid tänaval musitseerimist. Kurikuulsaks sai ka 1864. aasta Londoni tänavamuusikute vastane kampaania (*the Street Music Act*), mille korraldasid professionaalsed kirjanikud, teadlased ja õpetlased, kaasa arvatud Charles Dickens, väites, et olid “tänavamuusikutest igapäevaselt häiritud, vaevatud, väsinud, peaaegu

⁶ Pr k *jongleur* oli hiliskeskaegne rändartist. Tavapärast seostatakse tõepoolest rändmuusikutega ka trubadure, aga trubaduurid (või ka truväärid) olid pigem õukondlikud, aristokraatia poolt toetatud heliloojad, värsiloojad ja nende esitajad. Tänavamuusikute eelkäijaiks peaks neid pidama aga niivõrd, kui tollased žonglöörid nende loodut taasesitasid, parodeerisid ja muul viisil interpreteerisid. (Talvet jt 2001: 92; 101)

hulluks aetud” (McKay 2007: 3). Paul Simpson on põhjalikult uurinud tänavamuusikat selles viktorianaanses kontekstis ning kõrvutanud seda tänapäevaga. Tõllal, tööstusrevolutsiooni mõjul, tõusis linnade müratase väga järsult ja linnakodanike tundlikkus müra vastu oli arusaadav. Tänaagi, elektroonilise revolutsiooni tuules, varustavad tänavamuusikud end elektrooniliste võimenditega ja suudavad tänaval saavutada isegi kontsertvaljuduse – vântoreli heli on tänapäeval asendunud elektrikitari, hääle või muu võimendatud instrumendi heliga. (Simpson 2015: 13-14)

Üks aspekt, mis vahest seletab linnakodanike vastumeelsust, on tänavamuusiku ebaselge sotsiaalne staatus. Mõned ajaloolised tänavaartistid on olnud üsna privilegeritud positsioonis. 12.-13. sajandi rändlaulik võis omada nn patrooni, kes muusikut rännuteel toetas. Ilma toetava eestkostjata oleks olnud raske vabalt ringi rännata, mitte kuhugi pikemalt paikseks jääda või kui jäädagi, siis mitte tembeldatud lindpriiks. Samas ei vaadatud lahke pilguga ka laulikule, kellel oli patroon. Patrooni kohalviibine võis selliste n-õ vabakutseliste muusikute olukorda pigem halvendada. Vabakutselisi tänavaartistide aeti linnast välja või represseeriti kiriku poolt. (samas: 1-2)

Niisiis on ühiskond suhtunud paljudesse tänavaartistidesse nende rändava iseloomu tõttu teatava kahtlustusega. Alatas teel olles ei pruugi inimesed tõepoolest sulanduda traditsioonilistesse ja harjumuspärastesse sotsiaalsetesse struktuuridesse, kus on kindel koht kuuluvusel ja piiridel. Läbi ajaloo on loodud tänavamuusikute, kerjajate ja hulkurite vahel seoseid. Tänavamuusika võib selle praktiseerija jaoks olla nii elatusviis kui ka võimalus end kunstiliselt väljendada. Seda viimast silmas pidades peab mainima, et tänavamuusika staatus "kunstina" on alati pisut küsitavaks jäänud. Veelgi enam – kuna tänavamuusika võib olla ka elatusviis, on praktiseerijaid peetud ka kerjusteks.

Sellise ajaloo tõttu on järgnev peatükk pühendatud näidetele tänavamuusika regulatsioonidest tänapäeva Euroopa linnades.

4. Tänavamuusika regulatsioonist

Tänapäeva linnade tänavamuusika regulatsioone on uurinud Vivian Doumpa ja Nick Broad (2014), kes on täheldanud tendentsi, et ülemaailma on kohalikud võimud pigem tänaval muusika mängimist üha detailsemalt ja põhjalikumalt piiramas ning järjest rangemad reeglid räägivad vastu justkui samuti levivale ideele avaliku ruumi taaselustamisest sedalaadi loominguulisi praktikaid pigem patroneerides. Siiski on ka mõni suurlinn selles valdkonnas avatum ning lubatud on eriilmelisemad avalikud loovesinemised. Keskendudes rohkem linnakeskkonna tajumisele ja kogemusele, suhtuvad selliste linnade võimukandjad tänavamuusika praktikasse kui osasse avaliku ruumi kogemusest ning on ka teiste avalike sündmuste suhtes koostööaltid (Doumpa ja Broad 2014: 1-2).

Iga linn suhtub tänavamuusikutesse veidi erinevalt ja sellest lähtuvalt on sätestatud leebemad või rangemad reeglid tänavamuusika osas. Silmas pidades ka eespool kirjeldatud tänavamuusikluse ajaloolisi aspekte, annan järgnevalt põgusa läbilõike võimalustest tänavamuusikat reguleerida kolme Euroopa linna – Tartu, Göteborgi ja Berliini näitel. Linnade valiku puhul olen lähtunud printsipiist, et olen ka ise nende linnade tänavatel muusikat mänginud ning ühtlasi on Tartu, Göteborgi ja Berliini reeglid kõik isesugused ning seega ehk sobilikeks näideteks.

4.1. Tartu

Tartu on väike, ligi 100 000 elanikuga linn ja võrreldes suurte Euroopa metropolidega ei ole siin nii palju jalakäijaid ega ka tänavamuusikuid. Linnavalitsusest järele pärides selgus, et Tartu linnal ei ole sätestatud eraldi reegleid ega ametlikku korda tänavamuusikute registreerimiseks. Tänavamuusikutele, kes on ise tulnud kultuuriosakonda avaliku ürituse luba taotlema, on see ka väljastatud. Aastas taotlevat sellist luba 2-3 muusikut.

Mingeid piiranguid ei ole muusikutele seatud, ka mitte neile, kellele on väljastatud luba⁷ Linnavalitsuse kultuuriosakonna spetsialisti sõnul pole samas esinenud ka kaebusi, et kedagi musitseerimine häiriks ning seega on tänavamuusiklus linnavalitsuse perspektiivilt soositud, positiivne ja linnaruumi rikastav nähtus.

4.2. Göteborg

Teisalt näib tänavamuusika “kvaliteet” ja etteastete piiritletus-mõõdukus linnade jaoks oluline olevat ning seda eriti pool-avalike ruumide (mida käesolevas töös mõistan mittekohtadena, vt pt 1.3.2.) puhul nagu rongijaamad, kaubanduskeskused, ärikeskused või pargid (Doumpa ja Broad 2014: 8). Üks omapärasem linn välitööl külastatud paikadest oli Göteborg Rootsis, kus enne tänavatel muusika mängimist, küsisin infopunktist linnas kehtivate reeglite kohta. Göteborgis ei tohi reeglite kohaselt mängida tänavamuusikud ühes kohas üle tunni aja. Nordstani kaubamajas, mis on pooleldi avatud kaubatänav, tohib mängida vaid päeval kella üheteistkümnest viieni ning vanalinna piirkonnas võib muusikat mängida päeval kella üheteistkümnest kolmeni. Samuti ei tohi kasutada mistahes võimendeid ega kõlareid ning enne tänavale musitseerima minemist tuleb alati sellest teada anda linnavalitsusele. Intervjuudest ja kogemusest selgus, et ükski tänavamuusik siiski polnud eraldi linnavalitsuses oma esinemisplaani teada andnud.

Nähtus, mis Göteborgis aga tähelepanu äratas, oli linna enda väljatöötatud programm “Kultursommarjobb”, mille raames võivad Göteborgis elavad 16-20-aastased noored kandideerida suvetööle – näiteks kohale ansamblis, mis igapäevaselt linnatänavatel kontserte annab. Linna palgal tegutsevaid noortebände esines tõepoolest mitmel väljakul üle linna.

Ühe sellise noortebändiga tegin Göteborgis ka intervjuu. Muusikud olid töö ja palgaga väga rahul, rõõmsad uute sõprade üle ja ärevil peagi algavast kontsert-*showst* tänaval. Sellised etteasted olid üsna valjuhäälsed ja iseseisvale tänavamuusikule tegid säärased

⁷ Vrd “[Tallinna] Ametnikud kuulavad tänavamuusikud üle” (Rebane 2003).

tänavakontserdid oma esinemiskoha otsimise veidi raskemaks. Samas said noored inimesed tänaval musitseerimise eest palka, linnale on see kui väärtuslik osa turundusest ning kõigest hoolimata, leidis paljudel vanalinna vaiksematel tänavatel ka mitmeid üksiküritajatest tänavamuusikuid. Säilitades innuka ja ise-reguleeruva tänavamuusika skeene, aitab kohalik võim kaasa hästi arenevale ja rikkalikule linnakeskkonnale nii kohalike kui turistide jaoks. Tänavamuusika koha- ja kuvandiloome strateegiaga ühendamine näib ühendavat nii linnavõimu kui linnaruumis liikuvatele inimeste huve (vt ka Doumpa ja Broad 2014; Lake 2012). Sarnaseid ettevõtmisi leidub ka mujal – nt Tartu alternatiivmuusika festival “Indiefest”, mille raames korraldatakse mitmeid tänavakontserte ja mida Tartu linn ka toetab (vt ka Lisa 1.7.).

4.3. Berliin

Maailma metropolides on enamasti sätestatud linnaelu kontrolli all hoidmiseks üsna selged ja karmid reeglid, mille kohta on tänavamuusikud arvanud, et tänavamuusika lihtne kingituse ja positiivse energia vahetamise põhimõte muudetakse seeläbi ebaseaduslikuks teoks (Lake 2012: 1117). Toon näite Berliinist, kus peab võimendusega mängimiseks olema vastav luba, mis tuleb taotleda Ordnungsamt’is ning mille aastamaks on *ca* 60€. Parkides ei või mingil juhul võimendusega mängida. Akustilisi pille võib mängida pea igal pool, kuid:

- Haiglatest vähemalt 60 m kaugusel
- Elumajadest vähemalt 20 m kaugusel
- Koolitundide ajal ei tohi koolide ees musitseerida
- Teenistuste ajal ei tohi kirikute ees musitseerida

Akustiliste ja vaiksete instrumentide hulka ei loeta trumme, didgeridoosid, trompeteid ja teisi valjusid pille, mille üle otsustab täpsemalt Berliini munitsipaalpolitsei. Mängida tohib ainult päeval kaheksast kella üheni pärastlõunal ja kolmest kaheksani õhtul. Ühes kohas tohib mängida maksimaalselt tund aega, kõnniteedel 15 minutit. Peale ajalimiidi täitumist tuleb liikuda vähemalt 100m edasi/kaugemale. Metroopeatustes mängimiseks on vaja litsentsi, mis maksab 7, 20€ päevas. (Berlin Street Music 2015)

Kuna tegemist on suurlinnaga, on ranged reeglid ühest küljest mõistetavad, teisalt, toetudes oma kogemusele, ei olnud Berliinis väga mugav tänaval muusikat mängida. Küllap ei tekitanud linna keskuse planeering ja üldine helimaastik selleks tunnet või tahtmist. Akustilise kitarriga ja pisikesel trummiga ei olnud Berliini suurtel autode- ja rahvarohketel tänavatel ja väljakutel üheski mõttes edukas muusikat esitada⁸.

Võrdluseks võib tuua ka Pariisi, kus linna erinevad keskused paiknevad samuti üsna hajutatult ning on neid ühendavad laiad autoteed, mille kõrval kõnniteedel on samuti liikluse müra üsna vali ning seetõttu on tänavamuusikul suurtel tänavatel veidi kohatu olla. Montmartre'i väikestel kohvikutänavatel on aga ka akustilisi pille kuulda. Samuti on suurlinnade puhul rangemad reeglid, kuid samavõrd keerulisem on kogu linna hallata ja tänavamuusikud on sellevõrra ehk isegi rohkem omapäi.

Välitööl külastatud ja hiljem töös kajastuvatest linnadest sarnanevad regelementidelt Berliiniga enim Gent, Tartuga Sigtuna ja Lille ning Göteborgiga Bremen. Väiksemates linnades on tihtipeale sätestatud vähem või leebemaid reegleid, kuid seda enam võib tajuda nende järgimist ja kontrolli. Nii teadsid Bremeni vanalinna kitsastel tänavatel pea kõik tänavamuusikud, keda päeva jooksul kohtasin, linna reegleid ja olid valmis 40 minuti möödumisel üksteisega esinemiskohti vahetama. Siinkohal jõuangi kohavaliku ja tänavamuusiku igapäevapraktikani.

⁸ Kindlasti ei pruugi see kehtida valjemate pillide või koosseisude kohta. Nt Hufhauer Beaz (vt Lisa 1.4.) – kaks trummidel improviseerivat poissi, keda ka intervjuueerisin – tundsid end Berliini Alexanderplatzil väga hästi ning kõitsid ka publikut, nii et kuulajatest moodustus suur ring.

5. Tänavamuusiku suhe praktikasse

Töö üldine eesmärk on niisiis kirjeldada tänavamuusikuid kui subkultuuri. Töö käigus olen jõudnud äratundmisele, et see, mis mind uuritava juures eeskätt huvitas, koondus kahe täpsema küsimuse alla: “Miks musitseeritakse tänaval?” ning “Kuidas selleks koht leitakse ja luuakse?”. Nende kahe küsimuse järgi sean ja piiritlen oma kirjeldust ja püüan seda ka ülalantud teoreetilisel meetodeil analüüsida. Kummalegi küsimusele vastab järgnevalt üks peatükk.

Kuuendas peatükis pöördun teise küsimuse – tänavamuusiku ja koha vahekorra poole, kus läbin kaks analüüsietappi: linnast linna rändamine (6.1.) ja linnasisene uitamine (6.2.) ehk esinemispaiga leidmine. Tänavamuusikute üheks selgemaks ühenduslüliks on nende rännuind, millega juhatan sisse koha kui sellise erilise tähenduse tänavamuusiku jaoks. Seejärel selgitan lähemalt, kuidas tänavamuusik oma tegevuses kohti loob (6.3.). Sellega seoses (h)arutan lühidalt ka linnakeskkonna ja tänavamuusiku omavahelist suhet ning tänavat kui lava.

Käesolevas peatükis kõnelen aga sellest, mis ajendab inimest tänaval musitseerima ja millised võivad olla tänavamuusikute erinevad taustad. Seejuures ei pääse ma aga tänavamuusiku ja ühiskonna suhetest laiemalt. Võtan need kokku märksõnaga “heterogeensus”, kuivõrd analüüsis selgub, et erinevad tänavamuusikuga tegelemise motiivid on põhimõtteliselt erinevat laadi.

5.1. Erinevad algused

Käesolevas bakalaureusetöös on tänavamuusik inimene, kes esitab tänaval muusikat. See tähendab, et see võib olla ainuke kord elus, ta võib selle eest raha soovida või mitte, aga esinemine on siiski tahtlik (mõistagi on ka sellel definitsioonil omad erandid). Seega ei olnud muusika kvaliteet, instrumendi valdamise oskuslikkus ega muusikaline taust informantide valikul eelduseks. Siiski olid üle poole minu küsitletud tänavamuusikutest muusikat varem muusikakoolis õppinud, paljud neist ka mõnes

akadeemias. Nii mõnedki olid mõnda instrumenti ka iseseisvalt õppinud.

Tänavamuusikud tõid tihti välja, et esimest korda mindi tänavale oma lugusid mängima lihtsalt huvi pärast, tihti igavusest. Üks informantidest kõneles oma esimestest esinemistest nõnda:

Põhikoolis pärast tunde oli ilus ilm, aega kunstikooli või muude ringideni, kidra kaasas, mõtlesime laulma minna, sest repertuaar oli vahetundidest olemas. /.../ Eks see romantiline müüt vabast muusikust tänavatel on alati innustust andnud.
(Karoliine, s. 1995)

Tegemist on kunsti- ja muusikalebese inimesega, kelle jaoks on repertuaari loomine ja musitseerimine üldiselt ilmselt midagi iseenesestmõistetavat, tore ajaviide. Tõenäoliselt oleks repertuaar aga jäänudki vahetundidesse, hiljem ka lavadele, kui poleks olnud kultuuriliselt kinnistunud “romantilist müüti”. See müüt on erinevate inimeste jaoks mõistagi erineva sügavusega, aga võib vist väita, et iga eurooplase jaoks on mõistetav tänavamuusikute olemasolu fakt – tänavamuusik on üldiselt tunnustatud kui kultuurifenomen.

Kuigi paljude muusikalebese jaoks inimestele kannab tänavamuusiku “müüt” endas ehk midagi ülevat ja õilsat, on tänavamuusika praktikas siiski palju juhuslikku, improvisatoorset ja läbimõtlematut. Oma etteasteid ei lihvita enne tänavale minemist sugugi täiuslikuks. See nõuab aga julgust ja spontaansust “lihtsalt minna ja proovida” (Karl-Mart, s. 1994). Tänavamuusik Quentin läks tänavale niipea, kui oskas vähemalt natukene kitarri mängida:

Mis minusse puutub, siis oli see kohe päris alguses... Siis, kui ma oskasin lugudele akorde kaasa mängida, läksin tänavale mängima oma sõbra Joe'ga, kes oli bändis kitarrist. /.../ Ma ei oodanud, et mul oleks tänavale minnes midagi tõesti ägedat pakkuda, nii oli see alguses. Ma arvan, et see on väga hea, sest tänaval õpitaksegi. (Quentin, s. 1993)

Tänav saab olla harjutamispaik. See seostub ka paljude tänavamuusikute arusaamaga

“õigest” musitseerimisest: oskus ei tohiks kasvada (ainult) muusikateoreetilisest ja akadeemilisest keskkonnast, vaid pigem improvisatsioonist – tähtis on tunnetus ja meeoleolu.

Oli üllatav, et keegi ei toonud välja, et nad esinemise ajal kunagi närvis oleksid olnud. Mina aga tahtsin enne tänavale minekut olla veendunud, et kõik lood on peas ja selged, nägin sellega vaeva ja tundsin palju muret. Esinemisõhin pörkus siin hirmuga avaliku esinemise, mitte halva teenistuse ees.

Raha teenimine on aga kindlasti üks peamisi motivaatoreid. Arvestades, et paljudele tänavamuusikutele on see ka töö, ei tähenda see, et musitseerimise “õilis” eesmärk kaoks. Mõnel puhul on tänavamuusikaga alustatud ka rahateenimise eesmärgil.

Kuidagi ma lugesin kunagi mingisugusest Postimehe artiklist Tartu tänavamuusikute kohta, et käidi proovimas, kui palju teenivad ja kuidas üldse suhtutakse ja värki ja tundus hästi positiivne. Ja selle pealt ma nagu otsustasingi minna. Sellepärast, et enne seda, kui ma hakkasin rohkem väljas käima ja muusikat tegema, ma ei käinud eriti tihti väljas ja ma ei näinud neid inimesi eriti tihti. Ja ma ei olnud reisinud üldse ja, ja noh, üldse see maailmapilt oli mul nii kitsas tol hetkel. (Liisa, s. 1993)

Paljud tänavamuusikud on, nagu siingi, nimetanud asjaga alustamist suureks ja pöördeliseks sündmuseks või muutuseks oma elus. Liisa ütlus kinnitab, et sotsiaalne võrgustatus ja rändav-uitav eluviis on kesksed selles kultuurilises sfääris, millesse inimene tänavamuusikuna siseneb.

Üldiselt selgus, et oma muusikat tänavale mängima minemiseks tuleb olla üsna julge ja kompleksivaba. Tundus ka, et tänaval muusika mängimine on kantud küll vabadusearmastusest, aga ka altruismist. Muusikaga tahetakse tänaval liiklejaile siiralt rõõmu valmistada ja seejuures on oluline koht vabatahtlikul annetusel. Tänavamuusiku jaoks on see nn annetus või “vastastikune kink” (Sebastian, s. 1991).

Kuigi subkultuuridele üldiselt on omane teatud avatus sellest sisenemisele-väljumisele

ja ka subkultuuri enese muutmisele, on neil tihtipeale siiski võrdlemisi ühtne maailmavaade. Tänavamuusikute subkultuurile on aga omane ehk tavapärasest suurem heterogeensus, hübriidsus ja individualism eesmärkide osas. Paljude subkultuuride keskmes on nt stiil või taju, kuid tänavamuusikute ühenduslüliks on tegevus – tänavamuusik võib ise omakorda olla hipi, punkar või mistahes stiili-esindaja.

Järgnevalt kirjeldan võimalikke tegutsemisviise ja tähendusi tänavamuusikuelule.

5.2. Tänavamuusika koht informantide elus

Kuigi tänavamuusikuid iseloomustab sügav heterogeensus nii taustas kui praktikat viljeledes, püüan siin eristada mõned kesksed viisid, kuidas tänavamuusik oma tegevust mõistab. Toon välja neli võimalikku varianti sellest, milline koht on tänavamuusikal informantide elus.

5.2.1. Kõrvalepõige

Leidsin, et suhestun ise enim informant Kaisa arvamusega, et tänaval muusika mängimine on pigem hobi, informandi sõnutsi *subplot*. Tänavamuusikuks olemist vaadatakse kõrvalepõikena mingist pealiinist. See võib tähendada, et tänaval musitseeritakse täiesti juhtumisi (nt kui harjutatakse läbi mingit eesseisvat esinemist), või et seda tehakse pealga lusti nimel.

Noortele professionaalseteks muusikuteks õppijatele nagu Kaisa annab tänaval esinemine teistsuguse vabaduse katsetamiseks: saada vahetut tagasisidet ja proovida mängida erinevates koosseisudes. Tihti mängitakse tänaval ka lihtsalt vahelduseks, lõbu pärast. Nii Brementis, Gentis kui Dijoni linnas võis näha noori tänavamuusikuid, kes esinesid tavaliselt kahe või kolmekesi ning kellel ees noodipult ja repertuaaris maailmaklassika palad (vt Lisa 1.6.).

Tänavate täitmine muusikaga, alati juhtub midagi huvitavat, ja noh, elamisraha saab kah. (Karoliine, s. 1995)

Tänavale minnakse siis, kui aega üle jääb ja kui sõpradega oleks vaja veidi taskuraha teenida. Tihti on tegemist väga improviseeriva praktikaga. Näiteks leidsid ka minu ansambliproovid aset siis, kui selleks parasjagu aega ja tuju oli. Tänavamuusika praktika puhul on see võimalik, sest ka esinemise aeg on täielikult enda valida. Vabadus ja spontaansus on tänavamuusikuks olemise üks põhijooni. See on kahtlemata ka üks motivaator oma muusikat nimelt tänaval esitada.

Tänaval on kõik võimalik. Muusikul on vabadus tulla ja minna, millal soovib ning mängida erinevates koosseisudes. Vabaduse olulisus kumas läbi vastustest väga erinevatele küsimustele on seetõttu väga kohal ka järgnevates alapeatükkides. Väga sageli tänaval viljeletavasse mustlas-jazzi (*gipsy-jazz*) žanrisse on samuti sisse kirjutatud improviseerivus ja vabadus ka muusikalises mõttes. Kui ma ei mõistnud, millal muusikud kõige muu kõrvalt veel harjutada jõuavad, vastas tänavamuusik Ben nii:

Tegelikult on olemas spetsiaalselt selline set up, et sa ei pea väga palju harjutama. (Ben, s. 1987)

Nii muusikasse enesesse, selle esitamispraktikasse, kui tegelikult ka instrumentidesse on tänavamuusika jätnud oma jälje.

5.2.2. Elu-unistus

Ken Gelderi järgi (2005: 1) on kõikjal narratiive, milles teatud inimesi kujutatakse ebatavaliste, normidest kõrvale kalduvate või marginaalsetena selle läbi, millised nad on, millega, kuidas ja kus nad tegelevad ja kes seisavad seega n-ö normaalse ühiskonna piiridest veidi väljas.

Siinkohal osutub karakterseks näiteks legendaarne Tartu tänavamuusik ja hipi – nagu ta ennast isegi nimetab – Rain, kes iga oma sõna ja teoga dominandile vastandub. Raini unistus oli peale muusikakooli lõpetamist hakata maailmaränduriks ning nüüdseks on ta juba 13 aastat tänavamuusikuna klarneti, koera (Berlioz) ja telgiga Euroopas rännanud. Ta elab ainult telgis või skvotib, kirjutab reisiluulet, mängib tänaval klarnetit, et

söögiraha teenida ja rändab jalgsi mööda Euroopat, elades oma unistust ja luues enda narratiivi.

Kõige tähtsam on see, et ei peaks midagi vastu tahtmist tegema. Et keegi sind ei sunniks. (Rain, s. 1980)

Siiski on tänavamuusikuks olemisest unistamine enne selle tõsisemat proovimist pigem ebatavaline. Pigem jõutakse antud praktikani juurde juhuse läbi ja siis leitakse selle võlu. Tihti lausa eelistatakse tavapärasele lavale tänavat:

Ma pidasin tänaval mängimisega end kaks aastat täielikult ise üleval. Ja eelmisel aastal hakkasin saama palju sisekontsertide [inside work] pakkumisi ja alguses arvasin, et see on samm ülespoole, aga tegelikult oli see lihtsalt väga igav. Sest sa pole õues, need [kontserdid] on kõik sees, sa ei näe kunagi päikest... Sul oleks nagu barjäär sinu ja publiku vahel ja midagi hullumeelset ei juhtu kunagi. Alati on sama keskkond, mitte nagu tänavatel. (Ben, s. 1987)

5.2.3. Vahe-etapp muusikukarjääris

Täheldasin, et mõnele muusikule on tänavamuusiku elustiil aga kui vahe-etapp muusikukarjääris. See on ühelt poolt kõrvalepõige, teisalt seotud unistusega muusikukarjäärist. “Vahe-etapp” eristub aga kahest eelnevast selle poolest, et end mitte ei vastanduta nn peavoolu-muusikatööstusele – suurtele lavadele pääsemine jääb ideaaliks –, vaid tänavamuusikas nähakse ajutist võimalust oma muusika publikuni viia. Seejuures ei defineerita end tavapäraselt tänavamuusikuna, vähemalt mitte ainult sellena.

Tänavamuusikutele on omane just säärane mittenormatiivsus, liminaalsus ja ajutisus, millega tänapäeva subkultuure üha enam kirjeldatakse (Williams 2011: 5). Tänavamuusika võimaldab sellist kahevahel olemist, milles ollakse muusikud, kuid mitte veel elukutselised.

Kui keikat [gig] ei ole, võid lihtsalt tänavale mängima minna. (Quentin, s. 1993)

Tihti peale tänavakontserdi juures ka muusiku salvestatud CD-plaadid, mida saab osta. See tähendab, et tavaline muusik võib oma muusika tutvustamiseks tänavale astuda. Säärasel juhul on tänaval esinemise julgus märk avatud meelest. Kõige täpsemalt “vahe-etapina” mõttestas tänavamuusikat aga Liisa:

See on elustiil jah. Et praegu ma olen veel jah tänavamuusik, aga nüüd kui ma saan homme lepingu lõpuks allkirjastatud, siis, siis ma olen – kannan tiitlit recording artist. Ja see on juba nagu next level. (Liisa, s. 1993)

5.2.4. Täiskohaga töö

Mõnele informandile oli tänaval musitseerimine aga kui täiskohaga töö. Osade jaoks oli see “töö” meelepärane, teistele pigem kui hädaabinõu.

Tänaval musitseerimine võib seega olla ainus võimalik või nähtav variant, et teenida raha toiduks ja peavarjaks. Taaskord väljendub tänavamuusiku identiteedi võimalik liminaalsus, “sõna otseses mõttes lävel olemine, eikellegimaal, selgete sotsiaalsete identiteetide vahel” (Muggleton 2000: 73). Veelgi enam – kuna tänavamuusika võib olla ka elatusviis, on praktiseerijaid peetud ka kerjusteks ja üks tüüpiline tänavamuusiku kuvand balansseeribki kerjuse ja kunstniku vahele jääval hämaralal.

Näiteks Rootsi linnas Örebros nägin ühel õhtul nelja tänavamuusikut – kõik eranditult akordionimängijad, mõni rõõmsama, teine väsinuma ilmega. Välisel vaatlusel olid aga kõik sealsed tänavamuusikud ilmselt Rootsi sisserännanud, pigem vanemad inimesed, tumeda nahaga. Näis, et nende peamine eesmärk oli elatist raha teenimine, mitte pelgalt lõbu ja eneseteostus.

Bremenis kohtusin aga keskealiste bulgaarlaste – kitarristi ja klarnetimängijaga. Rääkisime paar sõna nigelas vene keeles, inglise keelt nad ei mõistnud. Nad elasid oma peredega Bremenis ning minu arusaamist mööda oli tänavatel muusika mängimine nende peamiseks sissetulekuks. Kohtasime neid hiljemgi iga tänavanurgakese peal Bremeni vanalinnas, sest mängukohta tuleb seal iga 30 minuti järel vahetada. Nad olid

päris rõõmsas meeleolus, mängisid hästi ja tuntuid lugusid, kuid tunda oli teatavat konveierlust. Nad on leidnud toidu ja peavarju põhivajaduste täitmiseks oma viisi.

Ma tean tänavamuusikuid, kes proovivad lohakad välja näha, kasutades “halastus-annetuste” taktikat. Sa pead tegema ükskõik mida, mis sinu jaoks töötab. (Weinstein 2011: xiii)

Tänavamuusiku, eriti täiskohaga muusiku jaoks on niisiis oluline mõelda ka selle peale, kuidas end “müüa”: kuidas teha end võimalikult nähtavaks ja kuidas möödakäijatelt piisavalt raha saada. Ning tööd tuleb teha mitmeid tunde päevas.

Huvitav oli ka see, et kui rääkisin meile öömaja pakkunud kohaliku Tinaga, et kas tema arvates võiksime Göteborgis tänaval mängida, siis arvas ta, et inimestele ilmselt väga meeldib, et me üldse midagi teeme selleks, et nad raha annaksid, sest linnatänavail on palju kerjuseid, kes möödujatelt lihtsalt raha küsivad. Üks Tartu tänavamuusik kinnitas aga, et Selveri ees inimestelt lihtsalt raha küsides saab palju kiiremini ja palju rohkem raha, kui mitu tundi Rüütli tänaval musitseerides. Niisiis püüavad tänavamuusikud kerjustest eristuda, kuid rahapuuduses siiski tegelevad sellega mõnel puhul. Heth ja Jed Weinstein kirjutasid oma memuaarides, et tegelesid tänavamuusikaga eeskätt raha pärast, kuid märkisid siiski:

Kuigi raha tähendas mulle palju, olid komplimendid täpselt sama olulised. (Weinstein 2011: xiv)

Kokkuvõtteks on suhted tänavamuusikaga küll erinevad, kuid lõpuks on kõik informandid saanud kui mitte professionaalseks tänavamuusikuks, siis kogenud muusikuks kahtlemata. Siinkohal peaks aga märkima, et tihtipeale kõnelesid informandid endist vastanduses “tavaliste” muusikutega – end tajuti kuidagi erilise või alternatiivsena (kuigi mitte ebaprofessionaalsena).

6. Tänavamuusiku suhted ümbritsevaga

Selles peatükis on minu eesmärk kirjeldada tänavamuusiku ja koha vahelisi suhteid nende reaalses variatsioonides. Tänavamuusiku suhe kohaga, oma esinemiskohaga, on küllaltki eriline ja oma spetsiifilisuses moodustab see suure osa tänavamuusikute subkultuuri põhistavast *common sense*'ist.

Kõnelen esmalt tänavamuusikule nii tihti omasest rändavast eluviisist. Seejärel räägin koha-suhetest ühe linna piires, esiteks kui koha otsimisest, teiseks kui koha loomisest – tänavas lavapotentsiaali nägemisest.

6.1. Rändav eluviis

Tänavamuusiku ruumitaju koondub linnadesse sellel lihtsal põhjusel, et linnades on tänavad, millel, ja inimesed, kellele musitseerida. See ei tähenda, et tänavamuusika kui selline on võimalik vaid linnades, kuid uuritavas subkultuuris on see siiski keskne. Olen ülal toonud välja erinevate linnade seadusandluse tänavamuusika osas (ptk 4.) ja mõistagi ei piirdu erinevused sellega. Iga linn jätab tänavamuusikusse oma jälje ning temas kristalliseerub seeläbi eriline kohataju, mis on ühtlasi nii üldine (paljudele linnadele üldistatav) kui ka spetsiifiline (oskab hõlpsasti märgata ja arvestada linnade eripärasid).

Lai geograafiline väli, kus välitööd läbi viisin, tuleneski mõistmisest, et tänavamuusikud on läbi käinud palju erinevaid radu. Piirduda ühe linna tänavamuusikutega ei oleks tõenäoliselt kuigi täpseks allikmaterjaliks osutunud. Analüüsi toetas postmodernse subkultuuriteooria arusaam, et uuritavaid subkultuure ei peaks alati määratlema ühe koha või paikkonna piires.

Väga paljudel juhtudel, kuigi see pole tingimatu reegel⁹, on tänavamuusik iseloomult rännulembeline ja tihti on tänavamuusika praktiseerimine võimalus rändamisi struktureerida, finantseerida, mõttestada ja mitmekesistada. See tähendab, et tihti ollakse esmalt rändaja ning alles seejärel tänavamuusik – kui sellist eristust üldse teha saab. Ometi selgus intervjuudes mitmel juhul, et hoopis tänavamuusikuks saamine on kaude äratanud rännuhimu – mitmel puhul märgiti, et oskus mängida pilli toetab reisimist, mitte vastupidi. Igal juhul näib tänavamuusika ja rändamise vahel olevat vastastikku kannustav suhe.

Ses-suhtes see [tänaval musitseerimine] on rändava eluviisi puhul väga hea omadus. Et ma senimaani elan sellist elu, et mul ei ole nagu kohta, kus ma päriselt seisma jään. Mul ei ole midagi püsivat. Siis ongi pill väga hea. Eriti nüüd praegu, väga hea, suvi tuleb, läheb soojaks, saab jälle rändama minna. (Karl-Mart, s. 1994)

Kui ma seda muusikat ei teeks, siis ma ei saaks niimoodi rännata, et ma panen lihtsalt seljakoti selga, võtan kidra kätte ja hääletan ühest linnast teise. (Liisa, s. 1993)

Raske on üldistada, kas rännatakse rändamise enda pärast või on sellel ka kaugem eesmärk. Samas leidub rändudes teatud seaduspärasid nagu näiteks rännakute hooajalisus, nagu mainis Karl-Mart ja sama kinnitab bandžo-mängija Quentin:

Põhiliselt olen oma kodulinnas ja reisin kevadel ja sügisel. Olen tänaval mänginud Londonis, Barcelonas, Tallinnas, Helsingis ja veel mõnes kohas. (Quentin, s. 1993)

Tänavamuusik on niisiis tihti rändaja, kuid veel tihedamini on ta reisija – liikuja, nagu ütleb Marc Augé (2012: 85). See tähendab, et tänavamuusiku nimetatud eriline kohataju on alati ajuti – ta on ikka teel või teeleminekut ootamas. Särasena on ta ühiskonnapüsle

⁹ Näiteks on paljud tänavamuusikud sisserändajad, kes on tänavamuusikas leidnud hädatarviliku elatusallika ning rändavad vastavalt oma (kogukonna) muudele vajadustele, mitte tingimata rännulustist.

osa, mis sobitub kord ühte, kord teise tervikusse, leiab endale sobiliku paiga. Mündi teine külg on, et tänavamuusik on teel-olles alati ka teatud mõttes kodus. Kuigi tal on kindel kodukoht ja, nagu viimases tsitaadis, “kodulinn”, ei ole võõrsil olemine üldiselt võõristav. Niisiis, teatud liminaalsed seisundid ei ole tänavamuusiku jaoks midagi negatiivset.

Seda kinnitab ka Karl-Mardi viimane tsitaat – “päriselt seisma jäämise koha” ja püsiva eluviisi puudumine on tema jaoks positiivne. Et rändamine on seotud kohtadesse jõudmisega, on ta seotud ka teistes kohtades ja mitte-kohtades viibimisega. Rändurit kui mittekohta head tundjat on rõhutanud Marc Augé:

Pole midagi imestada, et just möödunud sajandi üksildastelt “ränduritelt” – mitte professionaalsetelt rändajatelt ega teadlastele, vaid tuju, ettekäände või juhuse ajal reisinud inimestelt – leiab kõige tõenäolisemalt prohvetlikke viiteid ruumidele, milles pole õieti mõtet ei identiteedil, suhetel ega ajalool; milles üksindust kogetakse individuaalsuse ületamise või tühjendamisena; milles vaid kujutiste vaheldumine lubab nende vaatelejal oletada mineviku olemasolu ja aimata tuleviku võimalikkust. (Augé 2012: 85-86)

Nõnda kirjeldab Augé mittekohtasid. Järgnevalt kõnelen subkultuuri liikmete erilisest kohatunnetusest esinemiskoha valikul.

6.2. Esinemiskoha otsinguil

Esmalt kõnelen tegevusest, mis on tänavamuuskule esmatähtis, see on mängupaigaks koha leidmine, selle äratundmine, paljudest variantidest õige valimine¹⁰. See on üsna keeruliselt edasiantav – intuiitselt mõistagi imelihtne – protsess, milles mängivad rolli nii konkreetsed tegevused kui ka tunnetuslikud ja ratsionaalsed oskused. Certeau terminates on koha otsimine, tänaval uitamine “reaalne süsteem”, mis “loob ruumi”, aga pole seejuures ise “lokaliseeritav” (Certeau 2005: 157).

¹⁰ Inglisekeelne sõna *busking* tuleneb hispaaniakeelsest sõnast *buscar*, mis tähendab „otsima“.

Õige esinemispaiga valimisel peab tänavamuusik esmalt omama ettekujutust otsitava koha omadustest (ka omaduse puudumise tähenduses), teisalt peab ta keskkonnas liikuma ja langetama pidevaid konkreetseid otsuseid (kuhu pöörata, millisele tänavale vaadata jpm). Püüan seda kompleksset kohaleidmise protsessi tegevust kirjeldada oma välitööl kogetu põhjal.

Esmalt on kohalikul määrav see, mis on parem pillile. Mõned pillid on väga spetsiifilised ja ka seeläbi on võimalik eristada paremaid ja halvemaid kohti pillimänguks:

Vilus on nagu hea mängida. Päikse käes ei saa, sest torupill on nagu naturaalpill ja see läheb hullult häälest ära. (Kaisa, s. 1994)

Teiseks aspektiks on konkureerivad helid ja rahvarohkus. Ühel esmaspäeva õhtul jõudsimel Göteborgi. Ilm oli soe, aga sombune, ning inimesi oli tänaval vähe. Kesklinna poed olid ammu kinni. Et olime uues linnas, vaatasime kaardi pealt, milline võiks olla tänav, kus ka veidi inimesi liiguks. Kungsgatanil aga juba esines üks muusik, kelle vali muusika oleks meist kindlasti üle kostnud. Pärast pikka uitamist ja “selle õige” paiga otsimist, peatusime trammitee ääres, Zara poe ees lihtsalt seepärast, et (mitte)koht näis turvaline ning jalad olid juba väsinud. Välitööpäevikus on selle otsingu kohta kirjas vaid lause “Oli üsna tühi esmaspäevaõhtu, aga saime u 80 rootsi krooni” (Kullo 2015: 11).

Sigtuna linnas vaikselt promenaadil tundsimel end aga hoopis kohatult. Inimesi kõndis meist mööda palju, pealegi olid kõik puhkusel. Järve ääres oli esinemispaik ja vaade võrratu, linn rõõmsaid rootsi turistide täis – meie meelest ideaalile lähedane olukord. Sigtuna järveäärsel promenaadil, kus kõndis väga palju turiste, saime sama kaua mängides vaid 26 rootsi krooni.

Siit järeldus: ehk otsibki tänavamuusik pigem mittekohta – kus ei oleks veel liialt tähendusi, reegleid, kindlat identiteeti või ajalugu –, et sinna siis oma muusikalise esitusega koht luua. Göteborgis jääme küll vastumeelselt pidama näiliselt halvas kohas (üsna mürarikas, liiga omapäratus, väheste möödakõndijatega), aga see osutus üsna

meeldivaks ja Sigtunast tulusamakski just oma suhtelise suvalisuse tõttu. Sigtunas valisime julgelt väga silmatorkava koha rahvarohkel promenaadil, aga mängimine oli üsna pingeline, kuna meid oli väga hästi kuulda ja tundsiime, et oleme möödujatega liiga pealetükkivas läheduses – meie vahele ei jäänud teatud austava anonüümsuse ruumi.

Järelikult, ja see on sügavam ning kontrollitum veendumus kui pelgalt äsja antud võrdlus, tänavamuusik vajab esinemispaigaks mittekohta. See peab pakkuma talle teatud vaba ruumi, kuhu luua oma atmosfäär. Nõnda on tänavamuusikutel terav vaist marginaalse ja mittekohtade osas. Teatud mõttes mõistavad nad lausa kohta ja mittekohta ümberpöörduvalt – mis “tavaliselt” on pigem mittekoht, transformeerub nende jaoks kohaks ja vastupidi. See kuulub kokku ülejäänud tänavamuusikutele omaste alternatiivsuse tendentsidega.

Niisiis ei ole mängupaiga valimisel kaalutluseks mitte ainult koha rahvarohkus, vaid ka tunnetuslik sobitumine. Kuidas kohalik enesetunnet mõjutab, kirjeldas Karoliine näiteks nõnda:

[Kohalik mõjutab ka enesetunnet] *ikka jah, ükskord laulsin Prantsusmaal rongijaamas maa-aluses käigus, kus kajas ja oli väga pühalik ja hea akustika vaiksete lugude jaoks ja kuna õues sadas vihma, andis see väga sellise romantilise, natuke nukra, aga ilusa atmosfääri.* (Karoliine, s. 1995)

Võtkem veel näiteks esimene pink Tartu Raekoja platsilt Rüütli tänava poole – see võiks olla Marc Augé mõistes pigem mittekoht. Ometi nimetasid kõik tänavamuusikud, kellega Tartus vestlesin nimelt seda pinki üheks parimaks ja isegi legendaarseimaks tänavamuusika esituspaigaks.

Jap, mida tihemini sinna tagasi minna, nt nagu "kuulus" Rüütli tänava ja Raekoja platsi esimene pink Tartus. (Karoliine, s. 1995)

Nii on üks pink Tartu vanalinnas muutunud teatud ringkonnas tähendusega kohaks seeläbi, et seda nõnda tihti lavaks teisendatakse ja sellele uus funktsioon on leiutatud – muusikalava. Certeau järgi koosneb ruumiline kord võimalustest ja keeldudest, mida

inimesed ühel või teisel viisi aktualiseerivad – valivad. Linnas liikleja – siinkohal tänavamuusik – “samas nihutab ja leiutab uusi võimalusi linnas [...], improvisatsioonide kaudu antakse mõnele ruumielemendile eesõigus. Ületatakse piirid, mis on sellele tänavale või haljasalale seadnud selle objekti algne otstarve. Ruumiline tähistaja muudetakse millekski muuks” (Certeau 2005: 158).

Või veel üks näide sellest, kuidas tänavamuusikud ka teadlikult ruumi ja kohaga eksperimenteerivad. Tänavamuusik Kaisa kõneles intervjuus, kuidas ta käis huvi pärast torupilli mängimas Tartus Ujula ringtee keskel. Ringtee esmane funktsioon ei ole olla lava, ometi just selleks see transformeerus.

Lavaks võib muutuda ka Berliini kesklinnas asuv sild muuseumisaarele (Museumsinsel) (vt Lisa 1.3.) või Bremeni linna tänavanurgad. Tänavanurgad on tänavamuusikutele tähtsad ja nõutud mängukohad, sest see on mitme tee ristumispunkt ning seega kõnnib mööda ka seda rohkem publikut.

6.3. Koha loomine: tänav kui lava

Ühest küljest, meenutan, koosneb ruumiline kord võimaluste ja keeldude (mitte)aktualiseerimisest – valikutest (Certeau 2005: 158). Sellisena on inimene justnagu maailma ruumilise antuse vallas, peab vaid etteantu seas otsuseid langetama. Ent teisalt inimene aktiivselt loob seda maailma, milles ta tegutseb – ruumi ja kohti luuakse. Selle vastastikuse dünaamika, komplementaarse loovuse jaoks ei leia ma täpsemat sõna kui dialoog.

See on “teine ruumilisus”, nagu seda nimetab Certeau, mis on võõras “visuaalsete, panoptiliste ja teoreetiliste konstruktsioonide “geomeetrilisele” või “geograafilisele” ruumile” (Certeau 2005: 152). Püüan niisiis pisut avada tänavamuusikutele omast ruumipraktikat kui dialoogi.

Ma arvan, et see on maagia. (Ben, s. 1987)

Mingisuguste kohtadega ma tunnen hästi sellist connection'it. (Liisa, s. 1993)

Kui mõnda kohta (või mittekohta) on end valmis seatud, on alanud ka koha loomine või mittekohest koha tegemine. Millega tuleb seejuures arvestada ja mis on iseloomulik tänaval musitseerimisele? Mis iseloomustab tänavat kui lava?

6.3.1. Välised tegurid tänava kui lava puhul

Eelnevast tuleneb, et kohalik on tänavamuusiku jaoks äärmiselt oluline ja oleneb paljudest spetsiifilistest asjaoludest. Koht on alati osa tajust – teed tänaval muusikat ja tajud asju teistmoodi. Ümbritsevast teadlik olek ja selle tähelepanelik jälgimine – nagu koha otsimisel – jätkub ka muusikat mängides. Kui ka linna reglementidega kursis olla, ei saa kunagi kindel olla, kas esinemispaik on kordnikele meelt mööda või kellelegi ette ei jää.

Alati, kui ma märkasin silmanurgast kedagi lähenemas, oletasin, et see on politsei või mõni muu kordnik, kes tahab mind minema ajada. (Weinstein 2011: xiii)

Kuid see on vaid üks asjaolu, millega musitseerimisel arvestama peab. Nagu eelnevalt mainisin, ei olnud akustilise kitarriga ja kastitrummiga Berliini suurtel tänavatel ja väljakutel – kus isegi autodega tähelepanu jagama peab – eriti mugav ega üheski mõttes edukas muusikapalu esitada. Küll aga on sellisel juhul hea mängida mõnel vaiksemal vanalinna tänavanurgal Göteborgis või Bremenis. Niisiis tuleb instrumentide spetsiifikat arvestades oma esitust pidevalt korrigeerida ja suhestuda ümbritsevaga – täpsemini, improviseerida.

Valjude instrumentide kasutamisel pole aga probleem enda kuuldavaks tegemine, vaid pigem just sellise koha leidmine, kus vali muusika ei tekita probleeme kohalikega.

*Meie muusika on vali, nii et sa ei saa mööduda ilma vaatamata või kuulmata./.../
Oleme alati peomeeleleolus.* (Flo, s. 1992)

Eeskätt sõltub aga kõik kahtlemata ilmast. Kui vihma sajab, siis on raske mängida ning siis pole ka publikut, kellele muusikat mängida – kellelgi pole mahti kuulata. Meiegi olime ilma tõttu kurvad, kui vihm meie plaanid nurjas. Samas ei pea ennast üldisest meeleolust heidutada laskma:

Kui nagu meeleolu ei ole ja mul endal on hästi palju energiat, siis ma võin ise seda meeleolu muuta: mängida lõbusaid lugusid ja siis tänav muutub nagu lõbusamaks. /.../ Ma ei pea ootama, et inimesed muutuksid lõbusaks. See ongi minu töö, et teha inimesed lõbusaks. (Rain, s. 1980)

Nii selgub, et tänavamuusiku jaoks on olulisim siiski interaktsioon inimestega. Nad võivad etteastet segada või sellega kaasa laulda-tantsida, istuda kuskil läheduses või olla kuhugi teel, mööduda või kuulama jääda. Tänavamuusiku praktiline ülesanne on oma kohta niivõrd rakendada ja võimendada, et ta jõuaks oma publikuni. Õigemini, tänavamuusik tekitab olukorra, kus publik saaks tekkida – ta peab looma veenva lava. See viib meid aga sisemiste, tänavamuusikust sõltuvate teguriteni linnaruumis lava loomisel.

6.3.2. Sisemised tegurid koha loomisel

Marc Augé järgi ei ole teed, ristteed ja keskused täiesti iseseisvad mõisted seepärast, et need osaliselt kattuvad. “Tee võib läbida erinevaid märkimisväärseid punkte, mis kõik võivad olla ka kogunemiskohad; mõnikord määravad turud fikseeritud punktid teel” (Augé 2012: 60). Mõnikord määravad need fikseeritud punktid aga tänavamuusikud.

Esmapilgul nigel mängukoht võib siiski muutuda teatavaks sõlmeks, kui muusik publikut köidab: Tallinna vanalinnas, seal kus Pikk jalg jõuab alla ja kus ristuvad mitu tänavat – Nunne, Rataskaevu ja Pikk tänav – mängib üks väga rõõmus muusik kitarril, väikese võimendiga. Nii, et muusiku ja inimeste vahel on, küll munakividest, aga siiski autotee. Seetõttu ei ole mul teda kerge jälgida. Aga ta mängib nii lõbusalt ja rütm on samuti kaasahaarav. Tundub, et nii mina kui ka umbes kümme teist inimest ei taha veel siit ristmikult edasi minna. Kuidas tänavamuusik publikuni jõuab?

Tänavamuusik võib publikuga otseselt suhelda: öelda valjult aitäh, nalja visata, kommenteerida – igal juhul luuakse publikuga võimalikult kiiresti ja võimalikult veenev kontakt.

Üks asi, mis tänavamuusikuna selgeks saab, on see, et muusikaline virtuoossus ei loe. Raha ei sõltu kunagi sellest, kui hea muusik sa oled. See sõltub alati sellest, kui suure show sa korraldad või lihtsalt sellest, kui äge sa oled. (Ben, s. 1987)

Raha, mis ju lõpuks määrab ära ka tänavamuusiku etteaste iseloomu, soosib seega *show*'d ja isikupära. Ent see *show*'likkus, näigu ja tundugu ta ühtse hoiakuna, koosneb siiski paljudest pisikestest detailidest.

Eelmises alapeatükis kirjeldatud Göteborgi esinemine toimus üsna tühjal esmaspäevaõhtul, aga saime umbes 80 rootsi krooni. Minul oli end tänavale paika seades ja alustades veidi kõhe tunne: “kas ma olen ikka veenev?” ja “kuidas alustada?”. Kodune tunne ja lõbu muusika mängimisest tekkis mõne aja möödudes. Mõistsin, et muusikaga ei saa alustada, see peab juba alanud olema – peab ennast märkamatult muusikat mängimas leidma. Göteborgis tekkis aga üsna pea ka (silm)side publikuga, näiteks mängisime vaikselt, kui möödus pere lapsevankriga. Meie muusikale tuli kaasa räppima üks somaallane, kellest sai möödujate jaoks kui meie bändi liige ning meil polnud selle vastu midagi.

Oma koha loomisel tänavale kasutatakse aga tihtipeale abivahendeid. See muudab mängimise mugavamaks, hubasemaks ning näeb tihtipeale ka efektselt välja, äratades seega liiklejate tähelepanu:

Ma võtan oma tooli, panen tänavale ja me hakkame mängima. See on nagu oma ruumi loomine. Oma Prantsusmaa bändiga on meil ka selline set up: vaip ja toolid. Me loome endale ruumi. (Quentin, s. 1993)

6.4. Muusikute omavaheline suhtlus ja kirjutamata reeglid

Ühe linnaosa või muu hoomatava paikkonna piires “töötavad” tänavamuusikud on ka teineteise suhtes üsna tähelepanelikud. Kehtib hulk tervemõistuslikke reegleid ja mõned kokkulepped.

Näiteks Bremenis võtsime äsja mänginud muusikute nurga üle ja mängisime seal veidi. Kui olime ca pool tundi mänginud, tuli üks viulimängija ja leppis meiega kokku, et võtab meie nurga omakorda üle, siis kui meil “aeg täis saab” (sarnaselt Göteborgile tohib Bremenis vaid 30 min ühes ja samas kohas muusikat mängida). See nurk oli üks linna “loogilistest” kohtadest, kus esineda. Nagu selgus, vahetub seal alati artist ja “lava” on pea pidevalt kasutuses. Linnakodanikest tänavamuusikutele oli see teada-tuntud hea koht. Meie, linna esmakordsete külastajatena leidsime sama koha üles tunde järgi. Õigupoolest, kui olime tunnikese linnas ringi jalutanud ja kohta otsinud, olime näinud pea kõiki mängimiseks sobilikke kohti tollel alal ja need muutusid meile orientiiridena tähtsamaks kui tavapärasemad kohad (peatänav, raekoda jne).

Kui aga seal oma pillid kotti panime, hakkas meiega rääkima üks muusikust poiss, Sebastian, keda olime varem laulmas kuulnud. Tegime temaga intervjuu, otsides samal ajal järgmist head kohta, kus mängida. Sain aru, et tänavamuusikute omavahelisel jutuaajamisel on alatasa omad põhiteemad, tihti veedetakse koos aega ja mängitakse üksteise ansamblites.

Pariisis, Montmartre'i jalamil jõudsime mängida vaid kolm lugu, kui üks djembega poiss (Giacomo) ja teine, kitarriga poiss (Michele) meist möödusid. Nad tegid ettepaneku koos jämmida ehk koos improviseerida. Poisid olid väga sõbralikud ja trummariga oli mul väga lõbus koos mängida. Poisid olid pärit Itaaliast, teel Hispaaniasse külla oma sõbrale, kes on seal vahetusüliõpilane. Nii moodustus taas üks juhu-ansambel.

6.5. Suhtlus tänavamuusiku ja publiku vahel

Kuidas aga suhtuvad subkultuuri ja võrgustiku liikmed – tänavamuusikud – neisse, kes subkultuuris otseselt ei ole, teistesse tänaval?

Tänavamuusikute subkultuur ja selle erinevad võrgustikud ei ole loomult elitaarsed või suletud, üldjuhul nad ei võõrasta või “teisesta” inimesi, kellega nad kohtuvad. Muidugi, olles ühiskonnas mõneta marginaliseeritud, oleks see neile ka raskendatud – eriti kuna nende töö juurde kuulub suhtlemine. Tänavamuusikud on niisiis üldiselt suhtlusele väga avatud.

Seejuures on professionaalsel tänavamuusikul tihtipeale hea inimeste vaatlemise ja tundmise oskus, nad märkavad palju, mis tavapäraselt on tähendusetu. Peale tunnetuse on olulised ka tunded, mida muusik möödujates ja ka iseendas tekitab. Rain on enda avatud meelest teadlik:

Ja vahepeal ma tunnengi, et ma olen mingi psühholoog. Minuga tullakse rääkima, sest inimesel ei ole kellegagi rääkida. Et nii palju tegevusi, a minuga tullakse rääkima ja see on väga lahe. Ongi, muusikahariduse kohale ma sain ka psühholoogihariduse, juhuslikult, ma ise ei tahtnud seda. (Rain, s. 1980)

Samas avab subkultuuri kuulumine suhtlemisel uusi uksi. Kui informandid said teada, et ka mina muusikaga tegelen, oli teineteise mõistmine viidud justkui veidi kõrgemale tasandile. Nii on tänavamuusik pidevas kontaktis ennast ümbritsevaga: nii inimeste kui ruumiga. Tundub, et muusika on kui vahelüli või neutraalne pinnas, millel üksteist ja ümbritsevat märgata, kuulda.

Kokkuvõte

Käesoleva bakalaureusetöö eesmärk oli kirjeldada tänavamuusikute heterogeense subkultuuri toimimist, kirjeldades praktikaga tegelemise võimalikke motiive ja tähendusi, mittekohtades kohtade loomisprotsessi ja ruumielementides uute võimaluste kasutamist.

Allikmaterjalina kasutasin 2015 aasta kevadel Tartus ning suvel Euroopa linnades kogetut, mil viibisin tänavamuusikuna rännakul, vaatlesin praktikat ning tegin intervjuusid. Sisuanalüüsil toetusin postmodernsele subkultuuri teooriale ning Marc Augé (2012) ja Michel de Certeau (2005) koha- ja ruumikäsitlustele.

Peatükis “Tänavamuusika lugu” andsin ülevaate Paul Simpsoni (2015) uurimusele toetudes linnakodanike ja -võimude suhtumisest tänavamuusikutesse läbi ajaloolise pilgu. Tänavamuusika, olgu see eneseväljendus- või elatusviis, on linnaühiskondade juurde kuulunud aastasadu – selle eellugu ulatub eelkristlikusse aega. Tänavamuusika ajalugu koosneb aga peaaegu ainult seda keelustavatest seadustest: esimene tänavamuusikuid puudutav seadus on kirjas juba Kaheteistkümne Tahvli seaduses.

Peatükis “Tänavamuusika regulatsioonist” kõnelesin tänapäevasest tänavamuusikat reguleerivatest seadustest kolme omanäolise linna – Tartu, Göteborgi ja Berliini näitel. Iga linn suhtub tänavamuusikutesse veidi erinevalt ja sellest lähtuvalt on sätestatud leebemad või rangemad reeglid tänavamuusika osas. Suurlinnade, näiteks Berliini, reglemendid on enamasti rangemad, kui väiksemates linnades, kus on tihtipeale sätestatud vähem või leebemad reeglid, kuid seda enam võib tajuda nende järgimist ja kontrolli.

Käesoleva töö täpsem eesmärk oli anda sissevaade tänavamuusika heterogeensesse subkultuuri, otsides vastuseid küsimustele – (a) mis võivad olla tänaval muusika esitamise ajendid ja tähendus ning (b) kuidas leitakse ja luuakse potentsiaalne esinemispaik linnaruumis? Niisiis oli empiirilise materjali analüüs jagatud kaheks suuremaks teemaks.

Esimesel teemal uurisin lähemalt, mis on see algimpluss ja seega ehk peamine motivatsioon, et muusikat tänavale mängima minna. Analüüsidest inimeste algimpulsse ja motiive mängisid rolli ka skaalad hobi-töö, amatöörlus-professionaalsus ja üleminekuetappunistus. Mõtet tänavale muusikaga üles astuda, on innustanud varasemad kuuldused “romantilisest tänavamuusikuelust”, samuti olid motivaatoriteks raha teenimine ja seiklushimu.

Esitasin neli võimalikku tähendust tänavamuusikale informantide elus. Leidsin, et tänavale muusitseerimine võib olla (a) justkui kõrvalpõlve igapäevaelust, (b) elu-unistus ja parim võimalik variant muusika esitamiseks ja rändamiseks. Samas võib tänavamuusikast mõelda ka kui (c) vahe-etapist muusikukarjääris või kui (d) viimasest võimalusest teenida raha põhivajaduste täitmiseks. Niisiis on algimpulsid ja erinevad, kuid lõpuks on kõik informandid saanud kui mitte professionaalseks tänavamuusikuks, siis kogunud muusikuks kahtlemata.

Kuuenda peatüki, kus kõnelesin tänavamuusiku suhetest ümbritsevaga, liigendasin oma analüüsis vastavalt tänavamuusiku praktilisele tegutsemisele kahte faasi: esinemiskoha otsimine ja tänavast lava loomine. Kohalikele äärmiselt oluline ja oleneb paljudest spetsiifilistest asjaoludest. Leidsin, et tänavamuusik vajab esinemiseks pigem mittekohti nende tähendusavatuse tõttu, kuid oma tegevuse läbi muudab need justnimelt tähtsateks kohtadeks. Mõttestasin seda järgnevalt: tänavamuusik transformeerib eestleitud ruumielemendid oma praktikas lavaks. Tekkiv lava-olukord on niisiis muusiku, koha ja publiku pidev dialoog. Ning kuigi kõige nähtavam suhtlus toimub tänavamuusiku ja publiku vahel, on lisaks kohale tähtsal kohal ka erinevate tänavamuusikute võrgustatus.

Paljud nüansid, millega paratamatult silmitsi seisin, ei mahtunud käesolevasse bakalaureusetöösse. Võimalusi tänavamuusikute ja tänavamuusika uurimiseks leidub veel mitmeid: tarvis on anda täpsem ülevaade tänavamuusikute taustast ja paralleelsetest tegevusaladest, lähemalt tuleks uurida inimeste vastuvõttu tänavamuusikale, regulatsioonipoliitikat ja selle mõju subkultuurile. Samuti võib osutada omaette uurimisteenaks muusika, mida tänavale esitatakse jpm.

Kasutatud kirjandus

Amundsen, M. 2012. Finding a Home in Public Space: Street Performace in Tallinn, Estonia and Beyond. – Tallinn: Eesti Humanitaarinstituut.

Augé, M. 2012. Kohad ja mittekohad. Sissejuhatus ülmodernsuse antropoloogiasse. – Tallinn: TLÜ Kirjastus.

Broad, N.; Doumpa, V. 2014. Buskers As an Ingriedient of Successful Urban Places. – Buenos Aires: Future of Places.

Cohen, D.; Greenwood, B. 1981. Buskers: History of Street Entertainment. – USA: David & Charles Inc.

Doumpa, V. 2012. Music in Public Space. Changing Perception, Changing Urban Experience? – Master Thesis. University of Utrecht: Urban Geography, Faculty of Geosciences.

Ehn, B.; Löfgren, O.; Wilk, R. 2016. Exploring Everyday Life: Strategies for Ethnography and Cultural Analysis. – United Kingdom: Rowman & Littlefield.

Gelder, A. K; Thornton, S. 2005. The Subculture Reader. London-New York: Routledge.

Kane, N. R. 2014. Loitering/Busking Bodies/Subversive Singing: Why Street-Tehatre is Essential to Our Cities. – Performance, Place, Possibility: Performance in Contemporary Contexts, University of Leeds.

Lake, J. G. 2012. Demsetz Underground: Busking Regulation and the Formation of Property Rights. – New York University School of Law.

Lind, K. 2012. Tartu tänavakunstnikud. – Tartu. Bakalaureusetöö. Juhendaja: Aimar Ventsel.

Malott, J. 2015. Creating Place: Busking in Cincinnati. – University of Cincinnati.

McKay, G. 2007. A Soundtrack to the Insurrection: Street Music, Marching Bands and Popular Protest. – UK: University of Salford.

Muggleton, D. 2004. Inside Subculture: the Postmodern Meaning of Style. New York: Berg.

Rebane, M. 2003. Ametnikud kuulavad tänavamuusikud üle. – Eesti Päevaleht, 01.04.2003. <http://epl.delfi.ee/news/eesti/ametnikud-kuulavad-tanavamuusikud-ule?id=50951042>. Vaadatud 18.05.2016.

Simpson, P. 2010. Ecologies of Street Performance. Bodies, Affects, Politics. – University of Bristol: Faculty of Social Sciences.

Simpson, P. 2015. The History of Street Performance: “Music by Handle” and the Silencing of Street Musicians in the Metropolis. – UK: Gresham College.

Talvet, J.; Torop, P.; Unt, J. 2001. Maailmakirjandus I: Antiikajast valgustuseni. – Tallinn: Koolibri.

Telve, K. 2012. Tänavakunst Eestis Tallinna ja Tartu näitel. – Tartu. Bakalaureusetöö. Juhendaja: Aimar Ventsel.

Williams, J. P. 2011. Subcultural theory: Traditions and Concepts. – Cambridge: Polity Press.

Summary

In recent years the study of street musicians as a genuine subculture has acquired some vitality. But to a large extent this previous research focuses on legislation, spectators and other secondary topics, leaving the street musician him/herself largely unthematized. My aim is to get to know what characterizes the people, who play music on the streets and the subculture as a whole. I try to bring out the possible motives and meanings for performing on the streets and describe the process of finding a (non)place in a city and transforming it into a stage.

Eight interviews, ethnographic observations of busking performance over the last year and my own experience as a street musician inform the findings of this thesis. These experiences are primarily from autoethnographical fieldwork last summer (2015) in Tartu, Sigtuna, Göteborg, Bremen, Gent, Lille, Paris, Dijon and Berlin.

In characterizing street musicians as a subculture, I examine them from the standpoint of postmodern theory, since it seemed most fitting to express what is peculiar to the subculture: a certain liminality, hybridity and heterogeneity. Different reasons for going to perform on the streets in the first place emerged – for fun and adventure or for the money, but usually some specific mixture of the two. Being a street musician also meant different things for the informants – it can be just a subplot, a life-dream, a phase in one's music-career or a full-time job.

I base the other line of analysis on the space- and place-theories of Michel de Certeau (2005) and Marc Augé (2012). In contemplating the nature of street musicians as both travelers and wanderers, i.e. possessing a unique sense of place in view of different cities and within one city or locality, I came to three conclusions. (1) The street musician often finds and also needs a place – in Augé's terms, a non-place –, that has relatively few social meanings actively projected upon it, in order to recreate it as a place of his own. (2) In performing, certain elements of the public space are

transformed into what constitutes a stage for performance. (3) Street-music can thus be considered dialogue of spectators, performance and the place of occurrence.

Lisa 1: Fotod



1.1. Akordionist kassiga Tartus, Küüni tänaval. 12.05.2016. Foto: Katrin Kullo.



1.2. Tartus, Küüni ja Raekoja platsi nurgal. Rain, Berlioz ja Andreas. 18.12.2015. Foto: Katrin Kullo.



1.3. Berliini Museumsinseli sillal. 24.07.2015. Foto: Katrin Kullo



1.4. Hufhauer Beaz Berliini Alexanderplatzil. 25.07.2015. Foto: Katrin Kullo.



1.5. Tartus, Raekoja platsil. 10.05.2016. Foto: Katrin Kullo.



1.6. Dijoni vanalinn. 19.07.2015. Foto: Katrin Kullo.



1.7. Indiefest Tartus, Rüütli tänaval. 20.05.2016. Foto: Katrin Kullo.

Lisa 2: Välitöö intervjuu eestikeelne kava

Muusikaline taust:

- 1) Kuidas, millal sa alustasid musitseerimisega?
- 2) Kuidas sa pilli mängima õppisid?
- 3) Kas loed end profimuusikute hulka? Või pigem harrastusmuusikuks?
- 4) Milliseid pille oskad mängida?
- 5) Kas oled ka mujal bändis?
- 6) Millal ja kuidas harjutad? Millal tänavamuusika repertuaari harjutad? Või need kattuvad?

Eesmärgid, motivatsioon:

- 7) Kuidas, millal sa alustasid tänaval musitseerimisega?
- 8) Kas oli eeskujusid?
- 9) Miks sa tänaval esined? (Eneseteostus/väljendus, raha, või muu – mis on esikohal?)
- 10) Kas sul on ka muu töökoht või teenid ainult tänaval esinemisega?

Praktika iseloomustus:

- 11) Milliseid laule sa laulad/mängid?
- 12) Millest lähtuvalt valid repertuaari?
- 13) Kas tahaksid teistsuguseid laule esitada?
- 14) Kas esined üksinda või mitmekesi? Miks?
- 15) Kuidas inimeste tähelepanu võita?
- 16) Mis kellaega sa eelistad? Miks?
- 17) Kuidas alustad ja lõpetad tänavakontserdi?
- 18) Kui kaua ajaliselt sa tavaliselt mängid?
- 19) Kas ütleksid enda kohta “tänavamuusik”? Või kuidas määratleda? On see elustiil?
- 20) Kas reisis ringi või oled paikne?

Suhted teistega:

- 21) Kas on ka tekkinud mingisugune võrgustik?
- 22) Kas on tuttavaid tänavamuusikuid?
- 23) Kas esineb konkurentsi?

Tänav kui lava:

- 24) Mis on tänava eelised lavana?
- 25) Mis on tänval musitseerimise takistused?
- 26) Kuidas sa end tänaval esinedes tunned?
- 27) Kuidas valid koha, kus mängida?
- 28) Kui mängima hakkad, kas see koht, mille valid, muutub n-õ sinu omaks?
Lavaks?
- 29) Kuidas koha valik mõjutab laule, mida esitada? Enesetunnet?
- 30) Kas ja mille poolest erineb publik vastavalt kohale?

Üldine, reflektiivne:

- 31) Mida sa tänaval musitseerimisest arvad?
- 32) Mis sa arvad, miks inimesed sulle raha annavad?
- 33) Kuidas sa ennast tunned, kui inimesed seisma ja kuulama jäävad? Kas see publik on ajutine või järjepidev?

Lisa 3: Välitöö intervjuu ingliskeelne kava

Musical background:

- 1) How and when did you start playing or studying music?
- 2) Which instruments can you play?
- 3) How did you learn to play your main instrument?
- 4) Do you consider yourself professional or is playing music more like a hobby?
- 5) Are you in a band? Are there many different bands that you are part of?
- 6) When and how do you practice?

Motivation and intensions:

- 7) How and when did you start playing on the streets? Where did you get the idea?
- 8) What or who were the influences?
- 9) Why do you perform on the streets, when you do? (Is it rather for the money or self-expression?)
- 10) What were your hopes and perceptions about playing music on the streets at the beginning? Have the beliefs changed, have the hopes and dreams come true or not?
- 11) How have you developed as a musician during the time playing on streets? As a person?
- 12) What could be better? (What could the city-politics do about it?)

Performing:

- 13) What songs do you play on the street?
- 14) How do you choos the repertuoire?
- 15) Would you like to try something else to play?
- 16) Do you usually perform alone or with a group? Have you done both?
- 17) How do you get people's attention? Is it important?

- 18) When is the best time to play?
- 19) Where are the best places to play?
- 20) Would you call yourself a street-musician? Is it a lifestyle?
- 21) How much do you travel to play in different places, cities or countries?

Networking:

- 22) Is there some kind of a social network of street musicians? Is there rivalry on the streets?
- 23) Do your friends play music as well?
- 24) How many street musicians do you know?

The street as a stage:

- 25) What are the advantages of performing on the street? (Compared to a different kind of venue: for example an indoor stage.)
- 26) What are the difficulties of performing on the street?
- 27) How do you feel when performing on the street?
- 28) How do you choose the place to play music at?
- 29) Does the place that you have chosen to play at affect your playing or feelings?
- 30) When you start playing in a certain place, does this place become *your own*, a stage?
- 31) How do you create your own place on the streets?
- 32) How does the audience vary depending on a certain place?

Reflective:

- 33) What do you think of street musicians?
- 34) Why do you think people give you money?
- 35) How does it feel when people stop and listen?

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Katrin Kullo (sünnikupäev 25.09.1994),

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose “Tänavamuusiku praktikad ja suhted ümbritsevaga: motiivid, tähendused, keskkonnatunnetus”, mille juhendajad on Aimar Ventsel ja Terje Toomistu,
 - 1.1 reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
 - 1.2 üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile;
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, **23.05.2016**