
Kaukosäädin — avain skitsovikaiseen kielioppiin

Raimo Ahonen

Aluksi toivon vilpittömästi, että lukijalla on käytettävänä kolme kotimaista ja ehkä myös muutama ulkomainen televisiokanava. Jos niin hyvä, sillä kanavien lukumäärä on suoraan verrannollinen *potentiaaliin* maailman hahmottamistapojen määrään.

Lawrence Grossberg on kritisoinut populaarikulttuurin tutkijoita, jotka eivät saa sanotuksi juuri mitään populaarista itsestään, koska takeruvat heti alkuun tutkimuskohteensa määrittelyrämeikköön. Populaarikulttuuria on määritelty esteettisesti, jolloin se on asetettu vastakkain nk. korkeakulttuurin kanssa, kvantitatiiviset määrittelyt ovat korostaneet sen yhteyksiä massakulttuuriin, sosiologiset määrittelyt ovat puolestaan liittäneet sen 'kansan' jokapäiväiseen käyttökulttuuriin ja poliittiset määrittelyt ovat asettaneet populaarikulttuurin vastakulttuuriksi tai muuten marginaaliseksi ilmiöksi. Tämän tekstin suhteen onnistuneetkaan määrittelyt eivät ole kiinnostavia, joten jääköön niiden esittely tähän. Populaarikulttuurin määrittelystä enemmän (Grossberg 1986, 183-85).

Tutkimukseni tarkoitus on yrittää kuvata ja ymmärtää populaarikulttuurin alueella havaittavaa kahta vastakkaista tendenssiä; toinen on hajottava ja toinen säilyttävä.

Luen eräiden postmodernien tekstien kautta

angloamerikkalaisen tanssimusiikin — se määrittelee voimakkaimmin tällä hetkellä populaarimusiikin kentällä vallitsevia sääntöjä — filosofis-viestinnällisiä aakkosia. Silläkin uhalla, että tämän musiikin kuluttajat sanovat kysymyksen olevan ainoastaan hauskanpidosta. "The philosophy is simplistic, the politics nil: Fun is Good" (Newsweek 23/7-90).

Tämän ns. hip-hop-musiikin julkisen historian alku voidaan paikantaa 1970-luvun lopulle, jolloin se muotoutui tallennettavaan muotoon New Yorkin etnisissä 'ghetoissa'. Aluksi pienten riippumattomien levy-yhtiöiden julkaisemana se on sittemmin levinnyt ympäri läntisiä teollisuusvaltioita ja useimmat hip-hop-musiikin nykyiset tähdet on ostettu suurten levy-yhtiöiden suojelukseen.

Hip-hop-musiikille on ominaista, että sen tuotannossa käytetään hyväksi huomattava määrä jo olemassaolevaa materiaalia esim. musiikillisia elementtejä 'lainaamalla' suoraan toisilta artisteilta. Tanssimusiikkina sitä luonnehtii erittäin voimakas yleensä rumpukoneilla aikaansaatu perusrytmi (beat). Solistiosuudet ovat enemmänkin puhetta (rap) kuin melodista laulua. Eroa rockmusiikkiin hip-hopin instrumentteina ovat ennenkaikkea erilaiset digitaaliset tietokoneet. Tämän johdosta monet eurooppalaiset

musiikki- ja muusikkokäsitykseen tottuneet eivät pidä esimerkiksi rap-artisteja lainkaan muusikkoina, koska nämä eivät osaa soittaa tavanomaisia instrumentteja. Läheisiä musiikillisia sukulaisia hip-hopille ovat soul, jazz, disco ja reggae, jotka on sovitettu vastaamaan aikamme urbaania äänimaailmaa.

”Minä ymmärrän musiikin, ymmärrän elokuvia, käsitän jopa sen, miten sarjakuvat voivat opettaa meille asioita. Mutta tässä paikassa on professoreita, joiden ainoa lukemista ovat muropakkaukset” (Don DeLillo. Valkoinen kohina, s. 16). Ja vaikka vyörytänkin muropakkausten ulkopuolista välincistöä (translitteroinnin välttämätön chto), luulen silti pysyväni populaarilla alueella.

Elämme yleistetyn kommunikaation yhteiskunnassa. Sitä on kutsuttu myös postmoderniksi yhteiskunnaksi, jossa Suuret Kertomukset ovat hajonneet, jossa ei enää löydy alkuperää ja jossa olemme kykenemättömiä paikantamaan itseämme kognitiivisesti. Eräät puhuvat skitsofreniasta tilasta analysoidessaan yhteiskunnallista hajaannusta, koska perinteisesti yhteiskunnallisia suhteita koossapitävät muodot ovat eriytyneet ja itsenäistyneet abstrakteiksi systeemeiksi. Joidenkin mielestä nykyisessä kaaoksessa on uuden uljaan utopian mahdollisuus, toiset käyttävät energiansa kritisoidessaan sen taantumuksellisuutta ja joidenkin mielestä tilannetta tulee lukea kuin jo toteutunutta Ilmestyskirjaa.

Ja tänä aikana hip-hop-musiikki kulttuurisena muotona pystyy tarjoamaan ’keskeisen’, symbolomaattisen Zeitgeist-indeksin, tai Fredric Jamesonin filosofisella jargonilla ilmaistuna, ”rikkaimman allegorisen ja hermencuttisen välincistön itse systeemin uusille kuvauksille” (Jameson 1987(a), 201). Hän tosin itse antaa tämän aseman rideolle.)

”Yksittäiset artistit ovat mielenkiintoisia vain, jos voidaan havaita, että jotakin systeemiä kokonaisuudessaan tai sen rajaa on kosketettu ... on

selvää ettei kukaan postmodernisti voi tarjota meille Postmodernismia” (F. Jameson)

Gianni Vattimon mukaan joukkotiedotusvälineillä on ollut keskeinen asema tuotettaessa *keskustaan sidottujen näkökulmien hajoamista*. Etenkin Yhdysvalloissa viimeiset vuosikymmenet ovat tarjonneet kaikenlaisten vähemmistöjen puhetta. Kommunikaation huimaava moninkertaistuminen ja sen myötä *lisääntynyt alakulttuurien puheoikeus* on Vattimon mielestä joukkotiedotuksen ilmiselvin efekti. (Vattimo 1989, kurs. minun). Tämän voitaneen todeta pitävän osaltaan paikkansa myös Suomessa. Seuraamalla käytettävissä olevia välineitä (siis ei enää pelkästään Yleisradiota ja Helsingin Sanomia) voi ainakin populaarilla alueella myöntää, että meilläkin kommunikaation maailma on räjähtänyt paikallisten rationaliteettien — etnisten, seksuaalisten, uskonnollisten, kulttuuristen tai esteettisten vähemmistöjen — moneuksiksi, jotka ovat ottaneet puheen haltuunsa. Tai ainakin osan siitä ja saaneet kuuluviin äänensä, jota lopultakin ei enää vaienna vain yksi todellinen realisoitava inhimillisyyden muoto, kaikkien pekkulariteettien, kaikkien rajallisten, hetkittäisten ja satunnaisten vahingoksi.

Esimerkkinä ovat tietenkin paikallisradioiden syntyminen, Setan omat ohjelmat ainakin Helsingin City-radiossa, Radio Sykkeen omistuksen siirtyminen uskonnolliselle yhteisölle, erilaiset kuuntelijayhdistysten tuottamat ohjelmat sekä valtakunnan verkossa kuulu Teppo Turkin *Yöihmisiä*-ohjelma ja lukuisat haastatteluesittelyt, joiden kohteena ovat olleet mustalaiset, transvestiitit, pakolaiset, vammaiset, transavangardistit... Niin mikä ryhmä ei olisi saanut ääntänsä kuuluviin Suomessa?

Näin on jos siltä näyttää

Ja sen todistaa ironisella tyylillään Public Enemyn videokooste, jossa Yhdysvaltojen oikeus-

laitosta työllistänyt rap-ryhmä valtaa televisioaseman ja ryhtyy pitämään omaa Public Enemy -showtaan. Muotilehdet löysivät keväällä -90 jälleen etno-lookin, joka manifestoitui huippuunsa (?) kesällä. Suomessakin käveli kesäkadulla vastaan muslimihattuisia 'zuluja', jotka olivat koristelleet itsensä kuka kaukaisimmalla rekvisiitalla. Mutta vielä selvemmin muutokset näkyvät musiikissa. 1980-luvulla todettu alkuperän puute potkaisi liikkeelle tanssimusiikkivyöryn, jonka hedelmistä saamme vieläkin nauttia/kärsiä. Hip-hop-musiikki (house-, rap- ja remix-musiikki) on tällä hetkellä erilaisten tyylien ja traditioiden satelliittinen kohtauspaikka. Se on kohtauspaikka ilman keskusta, kohtauspaikka, jossa kaikki äänet ovat samanarvoisia — niin rumat kuin kauniit, omat ja varastetut, aidot ja lavastetut. Kopio jopa ylittää originaalin.

Tällä eri *medioiden* populaarilla populariteettien kohtauspaikalla avautuu katselijoille/kuuntelijoille (ehkä myös lukijalle) postmoderni näyttämö, jonkinlainen brutaalin stilisoitu 'kaiken' sisältävä ympäyskollaasi kulutettavaksi hypnoottisen perusrhythmin pumppauksen mäiskeessä. Musiikki on kiihdytetty äärimmillen (?), jonka seurauksena sen rakennosat ovat jatkuvassa liikkeessä ja tällä hektisellä pinnalla kuluttaja kohtaa koko maailman, tai ainakin laajentaa merkkiavaruuttaan; viestit kantautuvat mainospätkistä, James Brown -riffistä, arabialaisesta kansanmusiikista, slummien iskulauseista ja nonsense-talkista, Martin Luther Kingin "I Have a Dreamista" (hip-hop etupäässä mustien tuotantoa) tai mistä tahansa irtirepäistystä koodista.

Jos käytämme *tässä* intertekstuaalisuuden käsitettä *tietyllä* tavalla, niin voimme puhua varsinaisista 'superteksteistä', joita Lawrence Grossbergin mukaan ei voida enää tulkita, koska ne ovat "hulluuteen asti vietyä intertekstuaalisuutta" (Grossberg 1990, 33-34). Näin ollen hip-hopin viittaussuhteilla ei ole johdattelevaa funk-

tiota jonkin kokonaismerkityksen muodostuksessa. Ne ovat liian lukuisat, paikalliset ja etäiset.

Intertekstuaalisuus on vain jälkiä siitä hip-hop-kulttuurin erityisestä tuotantotavasta, jossa maailmaan suhtaudutaan potentiaalisena materiaalina. Periaatteessa kaikki on vain dataa, jota dekodataan 0/1-metodilla päätössarjoiksi. Se on digitaalista tietojenkäsittelyä arvoasteikkolla käyttökelpoinen/käyttökelpoinen.

Viesti on yhteenliittäminen — musiikillinen versio William Burroughsin cut up -tekniikasta. Huomautan tässä, että juuri hip-hop-kulttuurin tuotteissa kristallisoituu se medioiden esitystapa ja luonne, josta on käytetty myös nimitystä 'historiaton rock-video', jolta mielestäni Yleisradion iltautiset näyttävät kerta kerralta yhä vakuuttavammin. Ja tämä ei ole metafora. Mutta mitä tapahtuu, kun ääni menettää yhteyden ympäristönsä ja leikataan yhteen 'väärrien' äänilähteiden kanssa. Bomb The Bassin *megablastissa* törmäävät Richard Straussin *Also sprach zarathustran* alku-akordit Sly Jonesin 70-luvun valankumouksellisiin soul-rytmeihin. Remix-ryhmä Colcut Crew on yhdistänyt pätkiä israelilaisen laulajan Ofra Hazan musiikista Eric B & Rakimin rap-kappaleeseen *paid in fulliin* (Haglund 1988, 73). Kaikki on hyvää ja mikään ei kyllin hyvää etteikö sitä voisi parantaa 'sämpläämällä'; rock-klassikot, 70-luvun diskohitit tai sydäntäsärkevät nyhkyballadit saavat uutta särmää, kun niihin sekoitetaan poliisisireeniä, presidentin puhetta, levyn raaputusta ja muita rytmihinkauksia, syntetisaattorin epä-ääniä ja jne...

Omistaminen on varkautta

Voimme kai väittää, että kaoottisuudessa aktualisoituu jotain muutakin. Vattimon mielestä länsimainen mediamaailma elää tilanteessa, pluralisaatiossa, joka näyttää vastustamattomalta ja joka tekee mahdolliseksi maailman ja historian

käsittämisen yhdestä yhtenäisestä näkökulmasta (Vattimo 1989). Meikin voimme kokea TV:n välityksellä reaaliajassa tapahtuvan kannanoton esimerkiksi seksuaalisiin transgressioihin sanfransicolaisen sadomasokistin ja Anneli Tempakan esittämänä, samaan aikaan kun toiselta kanavalta välitetään informaatiota teloitetun romanialaisen diktaattorin seksuaalikäyttäytymisestä, kun taas kolmannelta kanavalta lesbofeministi latelee patriarkaalisen parisuhteen repressiivisiä ominaisuuksia. Elämme mielenkiintoisia aikoja, jolloin on hyvin mahdollista esittää kolmekin eriävää ja jopa vastakkaista toisensa poisulkevaa näkökulmaa mihin tahansa asiaan ja vielä siten, että jokainen niistä pystyy myös argumenteillaan lunastamaan legimitteettinsä, osoittamaan uskottavuutensa. Tai että vastakkaiset näkemykset voivat oikeuttaa toimintansa yhden ja saman periaatteen mukaisesti, esimerkiksi vaikka ekologisesti. Tai vielä edelliset yhdistettynä; mistä tahansa voidaan sanoa mitä tahansa, varsinkin jos se mikä tahansa on komplisoidumpi tapaus kuin representaatio-ongelman yhteydessä usein esitetty 'passikuva-argumentti'. Siinähan on kysymyksessä suhteellisen lineaarinen yhteys todellisuuteen; kukas muukaan passikuvan takana on kuin kuvattava itse.

Vattimo väittää, että tässä monien kuvien kohtaamisissa, erilaisten puheiden kielellisessä moneudessa nousee esiin emansipaation ideaali (Vattimo 1989). Koska tässä mediatodellisuuden suhteellisessa kaoottisuudessa ei ole yhtä kaikenkattavaa Suurta Puhetta, tulevat eri 'murteiden' puhujat tietoisiksi oman kielijärjestelmänsä historiallisuudesta, satunnaisuudesta ja rajallisuudesta. 'Toisen' olemassaolon realisointuminen silmiemme edessä on Vattimon konseptiossa analoginen esteettiselle kokemukselle, jossa vierailimme taideteosten muissa mahdollisissa maailmoissa. Tällainen vapauttava vierailu saa ihmisen ymmärtämään elämänhorisonttien moneuden ja jopa oman kulttuurinsa, johon

hänet on suljettu, satunnaisuuden ja suhteellisuuden. Tässä Vattimo on hyvin lähellä antropologista kulttuurikritiikkiä, jossa pyritään ristiinvalottamaan annettua systeemiä asettamalla se rinnakkain jonkin erilaisen ja vieraan systeemin kanssa. Tällä metodilla yleensä demonstroidaan kulttuurirelativismia (esim. Marcus & Fischer 1986).

Tämä on tietenkin yksi medioiden monista mahdollisuuksista, jota ensinnäkin uhkaa metodinen epäonnistuminen. Ensinnäkin eihän ole sanottu, että itsemme ymmärtäminen vain yhtenä toiseutena riittää murtamaan palaakaan niistä muureista, jotka olemme rakentaneet juuri suojelemaan omia elämänhorisonttejamme. Toiseksi maailman rekonstruktion mahdottomuus ja siitä johtuva epävarmuus voi aiheuttaa myös paniikinomaista hätää ja kaipuuta lapsuutemme suljettuihin horisontteihin, jossa koossapitävänä voimana on joku tukeva, stabiili, yhtenäinen ja autoritaarinen kuva rationaalisesti jonkun perustan pohjalta järjestyneestä todellisuudesta. Kolmanneksi turvajärjestelmiä on tarjolla vuorokauden kaikkina aikoina. Elämäntapojen makutottumuksia tyydyttävät mediat auttavat kaikessa hädässä. Yleisradion Isojako (kanavien profilointi) oli sosiaalisena tilauksena ajoitettu juuri parhaimpaan aikaan estämään elämäntapojen sekoittuminen. Siis ei enää koskaan odottamatta *Kesäpäivää Kangasalla* ja *Satisfactionia* samalla kanavalla.

Ilmeisesti meidän on vaikeaa yksilöinä ja kansakuntina (vrt. vaikka paneurooppalaista integraatiokeskustelua) käsittää kuvattua kokemusta vapautena, jossa eläminen on jatkuvaa "oskillaatia mukaan kuulumisen ja vieraantumisen/menetyksen välillä", kuten Vattimo asian niin kauriasti ilmaisee. Tai jos merkitysten kierrätys medioissa onkin vain merkityksen tyhjiötä ilman minkäänlaisia kiinnittymiskohtia. Jean Baudrillardin mukaan modernissa olemassaolossa (tekeminen, tapahtumarikas ja mediavälitteinen) on

kyse kiihtyvyydestä. ”Kaikesta siitä mitä me kutsumme varsinaisesti ’vapautukseksi’”. Tämä kiihtyvyyden aste on saattanut meidät sellaiseen tilaan, jossa olemme kumonnet todellisuuden viittauksellisuuden sfäärin (Baudrillard 1985, 23).

Back to Eden

Marshall McLuhanin ’Media is the message’-sloganin viitoittamaa maailmankyläpolkua on tallattu jo aikaisemminkin. Aikaisella 60-luvulla John Cage ja David Tudor rimpuilivat tietoisuutensa ahtaissa leikkikehissä ja innostuivat kokeilemaan kollaasin tehokkuutta tajunnanlaajennukseen. Levyllä *Variations No 4* on sekoitettu keskenään radioutuisia, Schumannia, liikennemelua, Hitlerpuhetta, Tshaikovskia, radiokohinaa ja huonekalujen siirtelyääniä. Samoin kiinnostus etniseen äänimaailmaan on jo läpikäyty 60-luvulla.

Bulgarialaisen kansanlauluryhmän *Le Mystere de voix Bulgares*’n suosiota voi pitää analogisena hippien kääntymiselle intialaisten ragojen ja tiibetiläisten munkkilaulujen pariin protestina kaupalliselle keskiluokan teknokulttuurille (Haglund 1988, 74).

Tässä onkin huomautettava, että kaikki postmodernismin tunnusmerkit ovat olleet käytössä jo aikaisemmin, mutta nykyään ne eivät enää toimi pelkästään marginaaleissa, vaan ovat nousseet kulttuurin dominanteiksi, näin Jamesonia lainatakseni (Jameson 1986, 83). Epäjätkumoista ja murtumista ovat toki kirjoittaneet muutkin, mutta tässä riittääköön seuraava sitaatti: ”Historia ei ole narratiivinen progressio, vaan muutoksia merkitysjärjestelmissä” (Marcus & Fischer 1986, 106).

Nykyisen kiinnostuksen etnisiin ainutlaatuisuuksiin voi tosiaankin lukea merkinä suuntautumista pois keinotekoisesta ja korkeateknologisesta kulttuurista kohti luovuuden alkulähteitä.

Sellaiset yhtyeet kuin esim. The Pogues ja Talking Heads seulovat kansanmusiikillisia kerroksia ja niiden tuotannossa on ilmeisiä viitteitä ’alkuperäisen’ voiman etsinnästä. Police-yhtyeen rumpali Steve Copellard esiintyi jo jokunen vuosi sitten televisiossa majoittuneena eläinkuljetushäkkiin, joka oli sijoitettu syvälle Afrikkaan jonnekin eläinpuistoon. Siellä tämä kadonneen kompian metsästäjä tutustui villieläimiin ja savannin hiekkapölyyn löytääkseen autenttisen bassokompin.

Samaan tulkintaan viettelee myös ns. maailmanmusiikin tarjonnan yleistymisen. Ehkä osa populaarimusiikin kuluttajista kokee nykyisen kaottisen teknologismen kestävämmänä ja sen takia hakeutuu alkuäänten ääreen.

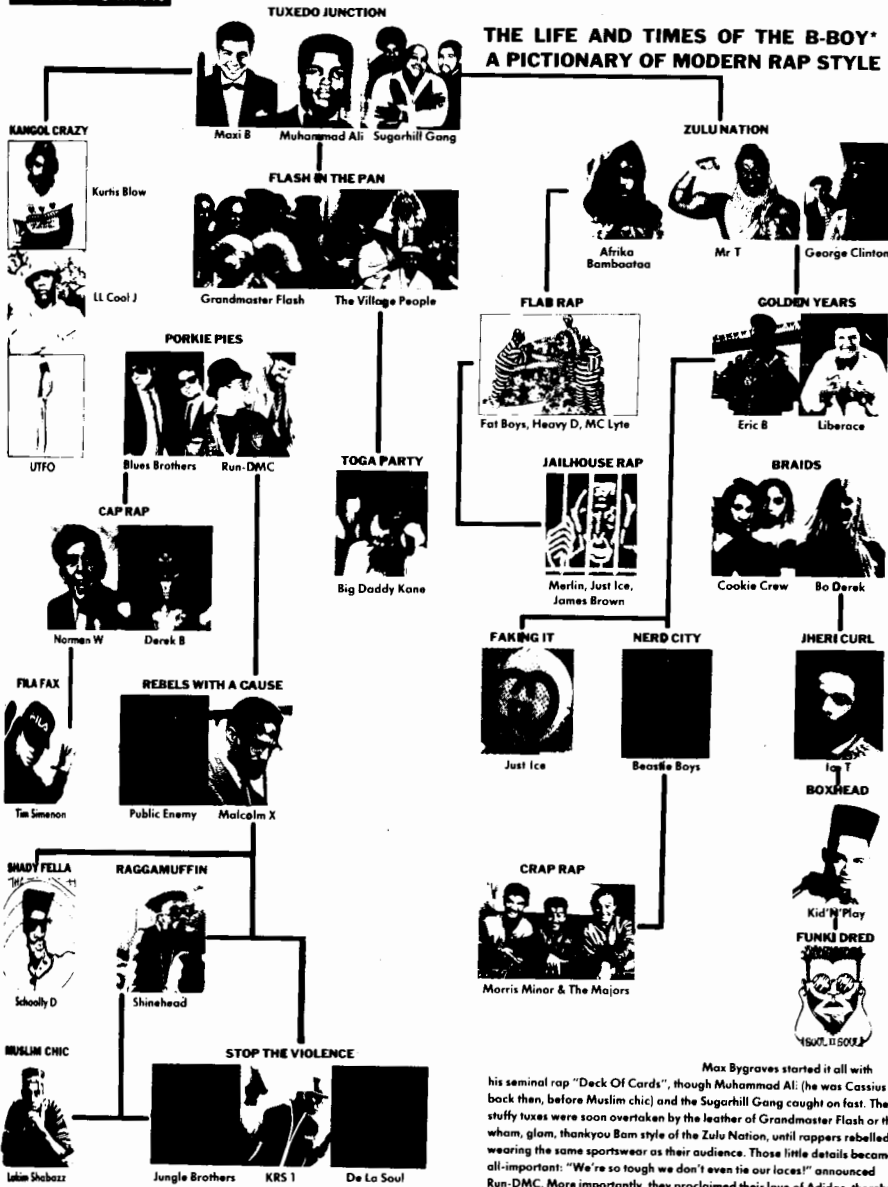
All You Need is Metaphysics

Mutta miksi pakoon mediateknologista tyhjyyttä? Jos mediatuotteita tarkastellaan teksteinä tai kielellisinä ilmiöinä, niin edellä esitettyä pakohypoteesia voidaan yrittää tukea skitsofrenia-käsitteen avulla (Käytän tässä Jamesonin 1986 näkemyksiä Lacanin näkemyksistä, enkä puutu Jamesonia mukailen siihen, onko Lacanin kuvaus skitsofreniasta kliinisesti tarkka.) Jacques Lacan on tarkastellut skitsofreniaa kielellisenä häiriönä (Tässä skitsofrenia kuvailevana, ei diagnostisena terminä.) Mediamaailman kokemisessa se tarkoittaa merkitysijöiden toisiinsa liittävien suhteiden katkeamista. Skitsofreenikko kokee merkitysijät toisiinsa liittymättömien epäjätkumoina (Jameson 1986, 81).

Koska kieli jäsentää myös aikaa, niin skitsofreenikko ei koe meidän (?) ajallista kokemustamme, vaan hänet on tuomittu elämäänsä nykyisyyttä, ilman mennyttä ja tulevaa. Ajallisten jatkuvuuksien näin murtuessa nykyhetken kokemus muuttuu lannistavan eläväksi ja aineelliseksi; maailma näyttääytyy skitsofreenikolle voimaperäisemmin, salaperäisellä ja tukahduttavalla

HOMESBOY TO HIPPIE

THE LIFE AND TIMES OF THE B-BOY*
A PICTONARY OF MODERN RAP STYLE



Max Bygraves started it all with his seminal rap "Deck Of Cards", though Muhammad Ali (he was Cassius back then, before Muslim chic) and the Sugarhill Gang caught on fast. Their stuffy tuxes were soon overtaken by the leather of Grandmaster Flash or the whom, glam, thankyou Bam style of the Zulu Nation, until rappers rebelled by wearing the same sportswear as their audience. Those little details became all-important: "We're so tough we don't even tie our laces!" announced Run-DMC. More importantly, they proclaimed their love of Adidas, thereby opening up a lucrative line in commercial sponsorship. But as rap becomes open to more diverse influences, the clothes too have become more varied. The sportswear is still around, as are designer rip-offs, but the Uzi is losing popularity as an accessory, and Mercedes and VW owners can park their cars outside again. Even gold dealers have cause to worry as African beads and conscious thinking start to replace rope chains and mindless bragging. Yesterday's cool B-boy, in other words, is today's wally with a hat on backwards.

*Gals have too much sense to get hung up on training shoes, and have already strayed into the realm of bad taste (skateboard). The sequins of early rappers Sequence and the hairstyles of Salt 'n' Pepa are two notable exceptions.

Englantilainen The Face -lehti esitteli rap-kulttuurin evoluutiota jo numerossa 9/89.

tunnelatauksella varustettuna, hallusinatorista energiaa hehkuen. Se saattaa meistä tuntua kiehtoivalta, mutta skitsofreenikolle se tuntuu menetykseltä, epätodellisuudelta.

”Normaalille ajan tunteelle on ominaista tunne muutoksesta, että on olemassa eteenpäin liikkuva aika joka johtaa kohti tyydytyksen mahdollisuutta. Ajan olemuksena on viedä eteenpäin, kohti jotain *odotettavaa*. Sellainen aika, joka pysähtyy ja siis aikana tuhoutuu, on kokemuksesta sietämätön” (Tähkä 1990, 59).

Skitsofreenisessä kokemuksessa häviää myös kokemus pysyvistä identiteeteistä, koska siinä ei voida jäsentää aikaa lineaarisena jatkumona. Skitsofreenikolla ei siten ole persoonallista identiteettiä meidän tarkoittamassamme mielessä, sillä identiteetin tunne riippuu siitä, että minä mielletään pysyvän ajan myötä suhteellisen vakiona. Kielen skitsofreenisen pirstoutumisen vaikutus jäljelle jääviin sanoihin on, että subjektin (hajonnut) niihin kohdistama huomio kirjaimellistuu. Normaalikielenkäytössä sen sijaan yritämme nähdä sanojen läpi niiden merkitykseen (Jameson 1986, 82).

Meille tällainen kokemus saattaa aiheuttaa tuskaa, ahdistusta ja pakoreaktion. Eräs toimittaja Turussa poliittisen journalismin päivillä sanoi tuntevansa fyysistä pahoinvointia katsellessaan MTV:n musiikkivideovirtaa. Länsimaisen logosentrisen psykehistorian horisontista skitsokokemus (medioissa) saattaa olla todella traumaattinen kohtaaminen. Meille kokonaisille 'cogito ergo sum' -subjekteille se tuottaa orientatio-ongelmia ja semanttisia problemeja. Ajatella, kaikki onkin vain pintaa ja sekin tyhjää sellaista, ei olekaan olemassa yhtä ja annettua (vrt. Vattimo) todellisuutta, ei mitään noiden kuvuruutukuvien lisäksi, ei mitään minkä varaan voisi tukevasti perustaa olemassaolonsa, ei kausaalisuhteita, ei kerta kaikkiaan mitään noiden kuvien lisäksi. Baudrillard väittääkin, että objekteilla ei ole alkuperää siinä mielessä, että ne

representoisivat jotain itsensä takana olevaa luontoa. Niiltä puuttuu myös finaliteetti tai kulttuurinen rakenne, joka asettaisi ne johonkin mielekkääseen keskinäiseen suhteeseen (Aro 1990, 46).

Ja nuo kuvat käyvät päälle joka puolelta ja häviävät nopeasti samaan tyhjyyteen, mistä tulivatkin vain antaakseen tietä uusille kuville. Jätystä ei ole enää pitkälti 'uustraditionalismin' paluuseen ja kunniaan!

No Exit

Radiossa kuulee usein musiikkitoimittajien oikeuttavan levyvalintojaan väitteillä, että hip-hop-pailut ovat kiinnostavimmillaan itseironistisivilisaatiokritiikkiä. Vai voitaisiinko militanteimpia populaarikulttuurin tuotteita tarkastella aikamme kulttuurikritiikkinä, jossa (valon/liekin)heitin suunnataan kulutusyhteiskunnan kiihtyvään informaatio- ja tavarakiikahdyttimessä, joka itsestään raskaana vaipuu yhä syvemmälle itsesiiitokseensa?

Eikö edes edellinen loivennettuna voitais väittää, että populaarikulttuurin speaktaakkeleissa aktualisoituu ainakin bahtilainen naurukulttuuri, ideaali karnevaalista, jossa roolit käännetään ylös alas, jossa perinteiset vastakkainasettelut käännetään nurin jossa suuresta tulee pientä juhlavasta arkipäiväistä jne, jne...? Eikö hip-hop ole demokratisoitua kansan kulttuuria?

Jos se siihen pyrkii, niin sen oma kulttuurin asema tekee sellaiset pyrkimykset tyhjiksi. Toimiakseen parodia vaatii olemassaolevan, pysyvän ja tunnistettavan normin, jota se voi pitää pilkkanaan. Mutta nykyisessä mediamaailmassa tai postmodernissa, jonka ehtojen vallitessa hip-hop-kulttuurikin toimii, ei ole olemassa Suuria Normia, Kieltä tai Tyyliä, jota se voisi asettaa naurunalaiseksi. Jäljelle jää vain tyhjää huumerintajunsa menettänyttä parodiaa, jota Jameson kutsuu pastissiksi (Jameson 1986, 77).

Entä voitaisiinko populaarikulttuurin nostalgisia retrotyylejä, jotka suuntautuvat pois nykyisyydestä löytääkseen tilalle jotain alkuperäistä, pitää kriittisinä kommentteina nykyiseen kaoottisuuteen? 1980-luvulla tuotettiin markkinoille toinen toistaan autenttisemmin menneisyydestä kertovia elokuvia (esim. Reds, ja Vietnam-aiheiset leffat). Joka päivä kuulee jonkun vanhan rock-klassikon uudelleenlämmittelyn. Mainonta, hius- ja vaatemuoti on lisännyt räjähdysmäisesti nostalgian hyväksikäyttöä viitaten kuvillaan johonkin selvästi tunnistettavaan aikakautteen. Jamesonin mukaan nostalgiset kuvat latistavat menneisyyden ja jäävät ainoastaan kuolleiksi merkeiksi tuosta ajasta. Populaarikulttuurin kuvasto tyydyttää ainoastaan haluamme palata tuohon menneeseen aikakautteen ja elää sen muotoluomukset uudestaan. Tyyliin ryöstöviljely on Jamesonin mielestä sitä, mitä arkkitehdit kutsuvat historismiksi, kuolleiden merkkien eklettiseksi käytöksi (Jameson 1987b, 12).

Baudrillardin mukaan jokainen tarina, tapahtuma ja kuva irtoaa omasta tilastaan. Ne joutuvat hypertilaan, jossa menettävät suuntansa. Historian kannalta se merkitsee kertomuksen, jälkikäteisen merkityssekvenssin esittämisen mahdottomuutta. Medioissa mikään tapahtuma tai tosiasia ei palaa todistamaan itsestään ja sisällöstään; ne ovat vapautettuja atomeja, jotka kulkevat lentorataansa tyhjiössä (Baudrillard 1985, 24-25).

Jameson esittää kritiikin malliksi homeopaatista menetelmää, jossa postmodernismi dekonstruoidaan sen omilla keinoilla; puretaan pastissi käyttämällä kaikkia pastissin itsensä välineitä. Se on jonkinlaista negatiivista dialektiikkaa tai teologiaa; asian nimenomaisen latteuden ja syvyyttömyyden korostamista niin, että se mitä siinä ei ole tulee erittäin olennaiseksi eikä sitä voikaan jättää huomiotta. Kyseessä ei ole jonkin historiallisessa mielessä terveemmän aikakautteen uudelleenkeksiminen, vaan erittäin rajoittu-

neiden välineiden käyttö tavalla, joka tuo niiden rajat näkyviin. Jamesonin mukaan ainoastaan menemällä postmodernismiin läpi voidaan päästä uuteen tilaan (Jameson 1987(b), 11). Baudrillard näkee (jälki)modernin yhteiskunnan totalisoituvana systeeminä, joka ei enää mahdollista mitään kriittisiä potentiaaleja marginaaleissaan. Siksi yhteiskunnan ja kulttuurin radikaali negatiivinen kritiikki voi enää vain jäljitellä systeemin omaa arvojaan tuhoavaa nihilismia (Aro 1990, 50).

Jäljelle jää vain kirjoittamisen ja lukemisen orgastinen loppu (.)

Kirjallisuus

- ARO, Jari. Jean Baudrillard ja modernin kulttuurin patologia. *Sosiologia* (1990):1, s. 42-51.
- BAUDRILLARD, Jean. År 2000 kommer inte äga rum. Efter historians försvinnande: simulationens makt? *Res Publica* (1985):4, s. 23-37.
- GROSSBERG, Lawrence. Teaching the Popular. Theory in the Classroom. Teoksessa: NELSON, C. (ed.). *Urbana and Chicago*, University of Illinois Press, 1986, s. 177-200.
- GROSSBERG, Lawrence. Irti teksteistä! L. Grossbergin haastattelu. *Tiedotustutkimus* 13(1990):1, s. 28-38.
- HAGLUND, Magnus. Egendom är stöld. *Ord&Bild* (1988):2, s. 73-75.
- JAMESON, Fredrich. Postmodernismi ja kulutusyhteiskunta. *Kulttuurivihkot* (1986):3-4, s. 76-84.
- JAMESON, Fredrich (a). Reading without interpretation: postmodernism and video-text. *The Linguistics of Writing Arguments Between Language and Literature*. Teoksessa: FABB et al. (ed.). Manchester University Press, 1987, s. 199-223.
- JAMESON, Fredrich (b). Postmodernista. F. Jamesonin haastattelu. *Tiede&Edistys* (1987):1, s. 6-21.
- MARCUS & FISCHER. *Antropology as Cultural Critique*. Chicago and London, University of Chicago Press, 1986.
- TÄHKÄ, Riitta. Psykoanalyttinen näkökulma ajan kokemiseen. Aika ja sen ankaruus. Teoksessa: HEISKANEN, P. (toim.). Helsinki, Gaudeamus, 1989.
- VATTIMO, Gianni. Postmoderni: läpinäkyvä yhteiskunta. (Julkaisematon käännös, Jussi Vähämäki 1990). Alkuteos *La Societa trasparente*, Garzanti, 1989.