

DIAGNOSTINEN KRITIIKKI JA UUTUUDEN ILLUUSIO

*Douglas Kellner,
Mediakulttuuri. Suom.
Riitta Oittinen ja työryhmä.
Vastapaino, Tampere
1998. 443 s.*

Douglas Kellner määrittelee kirjansa ensimmäisellä sivulla mediakulttuurin teolliseksi kulttuuriksi, jolla on vakiintuneet genret ja konventiot. Hänen mukaansa mediakulttuurin muodostavat radio, elokuva, televisio, musiikki, lehdistö ja sarjakuvat. Mediakulttuuri-otsikon alla hän käsittelee näistä kuitenkin vain elokuvaa, televisiota ja hieman musiikkia. Se kertoo paljon hänen kapeasta lähestymistavastaan. Kellnerin asenne on epäilyttävä: hän ilmoittaa tarjoavansa lukijoilleen välineitä tutkia, analysoida ja tulkita kriittisesti mediakulttuurin tekstejä ja niiden vaikutuksia. Tavoitteena se on kiitettävä, mutta äärimmäisen subjektiivinen esitystapa saa lukijan kriittiseksi pikemminkin Kellnerin ajatuksia kuin media-kulttuuria kohtaan.

Kirjan keskeinen läpikäyvä ajatus on vaatimus uudenlaisesta kulttuurintutkimuksesta, joka ottaisi marxilaisesti kärkevämmin huomioon unohdetut yhteiskuntaluokat. Kellnerin kriittisen, monikulttuurisen ja moniperspektiivisen tutkimus-otteen mukaan ensisijassa pitää tutkia niitä kulttuurituotteita, jotka uusintavat ristiriitoja ja kamppailuja heijastelevia yhteiskunnallisia diskursseja. Mo-

nikulttuurisuuden ja moniperspektiivisyyden Kellner esittää omina ideoinaan, vaikka ilmoittaakin näkemyksensä mediatekstin lukijasta olevan sekä frankfurtilainen että birminghamilainen. Teoksensa läpi hän kehittää "omaa" yhteiskuntateoriaan perustuvaa kulttuurintutkimuksen malliaan, jonka alle hän lytistää kaikki toisin ajattelevat. Eritoten Kellnerin amerikkalaiseen kilpailijaan, John Fiskeen, kritiikki kohdistuu voimakkaasti useaan otteeseen. Välillä tuntuu siltä, että Kellnerin perimmäinen tarkoitus onkin vain talloa kollegojensa varpaita ja pönkittää omaa tieteellistä statustaan muiden ideoilla.

Kirja rakentuu kolmesta osasta: Aluksi Kellner kehittää omaa teoreettista viitekehystä esittelemällä kriittisesti Frankfurtin koulukunnan ja birminghamilaisen kulttuurintutkimuksen näkemyksiä. Kulttuurintutkimuksen historian Kellner esittää tiiviisti ja ymmärrettävästi. Toisen osan keskiössä on kriittisen diagnostikan lähestymistavan syventäminen erilaisten esimerkkien, sekä elokuvasta, televisiosta että rap-musiikista tehtyjen tulkintojen avulla. Kolmannessa osassa Kellner siirtyy postmodernin mediakulttuurin identiteetinluomisprosesseihin ja niiden ideologisuuteen. Tällöin Madonnan kameleonttimainen tähtikuva on Kellnerin tärkein esimerkki. Kaiken taustalla on kysymys postmodernista kulttuurista. Kellner ilmoittaa tutkivansa joitakin populaarituotteita "hieman yksityiskohtaisemmin kuin on tapana nopeissa postmoderneissa pyrähdyksissä". Sanavalinta paljastaa aiempaa tutkimusta arvottavan asenteen. Kellner ei sel-

västi sano, mitä hän postmodernilla ymmärtää, mutta hän karsastaa ajatusta postmodernista pelkkänä pintana. Ideologioiden ja merkitysten tulkintaa ja analysointia ei saa unohtaa. Hän korostaa omana ajatuksestaan jo huomattavasti aiemmin esitettyä olettamusta, jonka mukaan postmodernina aikana mediakulttuuri on vahvin identiteettien jäsentäjä ja ajatusten muokkaaja. Kellner hylkää populaarikulttuuri-käsitteen siksi, että sen etymologia osoittaa kansan valtaa eikä ylhäältä päin johdettua kulttuuria, jollaista mediakulttuuri nykymuodoisanaan hänestä edustaa. Ristiriitaisesti hän kuitenkin käyttää käsitettä huomionsa jälkeenkin.

Tukekaamme edistyksellisyttä!

Diagnostisella kriittisyydellä Kellner tarkoittaa sitä, että mediakulttuurin tuotteista tehtyjen analyysien ja tulkintojen avulla voidaan tehdä diagnooseja yhteiskunnan tilasta. Kellner vaatii uudenlaista kulttuurintutkimusta, mutta sellaiseksi ei riitä uuden nimen antaminen vanhalle hypoteesille ja tutkimusotteelle. Kontekstuaalisuutta painottavan kulttuurintutkimuksen avulla voidaan kuitenkin paljastaa mediatekstien ideologiset ulottuvuudet. Näin medioiden kuluttaja voi kyseenalaistaa koodaamansa merkitykset ja pohtia niiden taustalla vaikuttavia yhteiskunnallisia syitä.

Kellner lupaa kirjassaan tarjota tulkinnallisen työkalupakin, jota hän nimittää diagnostiseksi kritiikiksi. Koska monikulttuurinen diagnostinen kritiikki taistelee sortoa edistäviä mediakulttuurin muotoja vastaan, on sen avulla Kellnerin mukaan mahdollista edistää

yhteiskunnan demokratisoimista. Näin voidaan liittyä jopa edistyksellisiin poliittisiin liikkeisiin. Kellner peräänkuuluttaakin sitä, että kulttuurintutkijoiden on aina kannatettava edistyksellisimpiä mediakulttuurin tuotteita. Elokuvista hänen mielestään sellaisia ovat esimerkiksi *Easy Rider* (Easy Rider, 1969) ja *Woodstock* (Woodstock, 1970). Kellner halajaakin jatkuvasti takaisin 60-luvulle, jolloin vielä uskallettiin olla "todella radikaaleja". Vaikka on selvää, mikä Kellnerin mielestä on edityksellisistä, ei edityksellisyys käsitteenä kuitenkaan ole niin yksioikoinen. Kellner painottaa eri lähtökohdista olevien yksilöiden tulkitsevan mediatekstejä eri tavalla, mutta ei kuitenkaan huomaa sitä, että katsojaposition muuttuessa myös edityksellisyyden sisältö muuttuu suhteelliseksi. Idealismien puutteesta Kellneriä ei kuitenkaan voi syyttää.

Diagnostista kritiikkiä hyödyntävistä analyyseistä Kellner esittää useita esimerkkejä. Esimerkit ovat amerikkalaisesta mediakulttuurista 1980-luvulta ja 1990-luvun alusta. Useat esimerkkianalyysit ovat mielenkiintoisia. Mitään mullistavaa uutta niissä ei lupauksista huolimatta kuitenkaan ole nähtävissä, paitsi se, että Kellner arvottaa ankarasti esimerkkiaineistoaan. Hänen mukaansa esimerkiksi hyvä elokuva vastustaa dominoivaa yhteiskuntajärjestystä ja konventionaalisia kerrontatapoja. Vakioesimerkkejä ovat Vietnam-elokuvat. Reaganin ja Bushin kauden konservatiivisia oikeistolaisia diskursseja painottavat Rambo-elokuvat (*First Blood*, USA 1982 ja *First Blood II*, USA 1985) ovat Kellneristä taantumuksellisia ja siten huonoja.

Platoon - nuoret sankarit (Platoon, USA 1986) sen sijaan, kuten koko Oliver Stonen tuotanto, on edityksellinen. Kellnerin ajattelussa on ristiriita, sillä hetkeä aiemmin hän on väittänyt, että Vietnam-elokuvat, jotka eivät pohdi sotaan johtaneita syitä, ovat "epärehellisiä". Kellneriläistä epärehellisyttä tässä mielessä edustavat ainakin *Kauriinmetsästäjä* (Deer Hunter, USA 1978), ja *Ilmestyskirja. Nyt*. (Apocalypse Now, USA 1979). Näkemys on rajoittuneisuudessaan itse epärehellinen. Hämmäntävä tutkimusmateriaalin arvottaminen jatkuu läpi teoksen. *Poltergeist*-elokuvia (Poltergeist, USA 1982 ja *Poltergeist II*, USA 1986) ja kauhua tulkitessaan Kellner toteaa keski-luokkaisia oikeistolaisia arvoja pönkittävien elokuvienkin paljastavan pelon aiheita. Hän ei ota tulkintoihinsa mukaan enää kolmatta *Poltergeistia*, koska "elokuva on niin huono".

Mediakulttuurin tuotteiden diagnooseistaan Kellner vetää suoria linkkejä yhteiskunnan tapahtumiin. Hän esimerkiksi väittää, että elokuvat ohjaavat ennakoiden tulevaa. Muun muassa *Top Gunin* (Top Gun, USA 1986) hän kirjoittaa enakoine Libyan pommitusta ja Persianlahden sotaa esittämällä sotilaallisen toiminnan sankarillisena. Kellner ei usko yleisönsä arvostelukykyyn. En väitä, ettei yhteyttä voisi nähdä, mutta jälkikäteen melkein minkä tahansa voi väittää enakoineen mitä tahansa.

Kellnerin Mediakulttuuri on pullollaan itsestäänselvyysistä ja turhaa toistoa. Kellner voi olla hyvä pedagogi opetus-tilanteessa, mutta jatkuva toistaminen käy lukijan hermoille. Sen ymmärtäminen, että tarvitsemme sellaista monikulttuu-

rista kulttuurintutkimusta, joka tarkastelee kulttuurituotteita kontekstuaalisesti arvoimalla kriittisesti luokkaa, sosiaalista sukupuolta, rotua, etnisyyttä ja seksuaalisuutta, ei vaadi toistamista kirjan joka kappaleen tai edes luvun alussa, varsinkaan siksi, että idea ei ole mitenkään uusi ja mullistava.

Kellner, vanha pieru

Jean Baudrillard oli Kellnerin mukaan 1970-luvun ja 1980-luvun tärkein mediatutkija. Simulaatio-käsitteen ympärille rakentuvan postmodernin yhteiskunnan malli loi tuoretta keskustelua mediakulttuurista. Sittemmin Baudrillard onkin Kellnerin mukaan vain syytänyt “keskinkertaisia toisintoja omista ideoistaan”. Ennen kaikkea Baudrillardin näkemys Amerikasta Amerikka-matkakirjassaan saa Kellneriltä jyrkän tuomion. Kellnerin ristiretki Baudrillardia vastaan osoittaa sen, että hän ei siedä “eurooppalaisen elitistin” kritisoivan hänen kotimaataan. Kuitenkin Kellner itse viittaa jatkuvasti eklektisesti eurooppalaisiin filosofeihin heidän näkemyksiään kummemmin selittämättä (mm. Sartre, Nietzsche, Gramsci, Heidegger). Aina kun on mahdollista Kellner viittaa kuitenkin omiin aiempiin kirjoituksiinsa, olivat ne kuinka vanhoja tahansa. Kirjan mukaan melkein kaiken takana on – tai ainakin pitäisi olla Douglas Kellner. Kun Kellner tukeutuu lähteisiin, ovat viittaukset usein kummallisia identifioimattomia yleistyksiä tyyppiä “psykologiystäväni kertoi...”, “useat tutkijat ovat väittäneet...”, “eräs psykologi Washington D.C:sta sanoi...” tai vaikkapa lainauksia kirjojen takakansista.

Baudrillardin tekstejä arvioidessaan Kellner suuntaa katseensa cyberpunk-fiktioon ja vertaa sen mestareiden (mm. William Gibson, Bruce Sterling) visioita Baudrillardin näkemyksiin mediakulttuurista ja uusien teknologioiden yhteiskunnallisista mahdollisuuksista. Cyberpunkin perusteet Kellner esittää laajasti valaisevin esimerkein, mutta vertaamalla Gibsonia Baudrilliardiin hän sotkee kaksi eri tason diskursia, vaikka sanookin tulkitsevänsä molempia kirjailijoina. Suurimpana erona Kellner näkee sen, että cyberpunkkarit suhtautuvat tulevaisuuteen paljon optimistisemmin kuin Baudrillardin kaltaiset kyyniset pessimistit. Kellnerin esittämä vertailu on mielenkiintoinen yritys, joka kuitenkin nopeasti paljastaa tavoitteensa. Aikansa Baudrillardia kritisoiuaan päätyy Kellner lopulliseen iskuunsa, joka hylkää tieteellisen diskurssin konventiot. Kellner nimittää Baudrillardia muun muassa “vanhaksi pieruksi”, jolla on “viskin hapattamia fantasioita”. Ilkeästi voisi sanoa, että Kellner itse on vanha pieru, joka löytää marxilaisen luokkaristiriidan kaikista kulttuurituotteista – paitsi Spike Leen elokuvasta *Kuuma päivä* (Do the Right Thing, USA 1989), jossa Kellnerin mukaan mustien välinen luokkaristiriita on unohdettu. Kellner painottaa, että mitään kaiken kattavaa superteoriaa ei voi luoda. Mutta jos diagnostisen kritiikin avulla on tarkoitus pystyä tulkitsemaan kaikkea, onko kaikkea myös jokaisesta mediatekstistä löydyttävä?

Kellnerin suurimpia heikkouksia ja ristiriitoja on se, että hän pitää itseään lopullisena tuudentorvena, vaikka hän aiemmin onkin julistanut kai-

ken selittävän superteorian mahdollottomuutta. Useimmiten Kellneriltä jää huomaamatta, että hänen omat tulkintansa ovat täysin subjektiivisia. Hän korostaa aktiivisen katsojan roolia, mutta ei niin optimistisesti kuin Fiske. Se ei kuulemma auta kriittistä, yhteiskunnalliseen muutokseen tähtäävää toimintaa. Toisin sanoin: se ei auta Kellnerin kirjan päämääriä. Hän luo uutta ja esittää, miten koko mediakulttuuri voidaan purkaa kriittisin diagnoosin. Hänen tavoitteensa, uudellinen mediapedagoginen, diagnostinen kritiikki, on vain illuusio uudesta.

Kellnerin Mediakulttuuri-kirjasta voisi kerätä vielä koko joukon lisää kummallisuuksia. Monet väitteet ovat itsestäänselvyyksiä ja sisällöltään tyhjiä. Kellner osaa popularisoida ja tarpeen tullen provosoida (ja provosoitua). Hänen esimerkinsä ovat osuvia, joskin melko vanhoja eivätkä siten mitenkään yllättäviä. On ikävää, että se, mikä Kellnerin kirjassa on mielenkiintoista, hukkuu järjetömän uutuuden tavoittelun ja “kaikesta jotakin”-metodin alle. Kellner sanoo paljon, mutta syvyys puuttuu. Mediakulttuuri on käännetty uskollisesti alkukielisen teoksen asenteellisuudet ja ylilyönnit säilyttäen. Käännös onkin kiitettävä, mutta se ei estä ihmettelemästä sitä, miksi tämä kirja on käännetty.

Jään vielä pohtimaan, saisikohan kirjasta enemmän irti, jos sitä lukisi pamfletinomaisena provokaationa? Valitettavasti kuitenkin ne, jotka päättävät tutustua mediakulttuuriin tämän kirjan avulla, joutuvat mahdollisessa totuususkossaan useille harhapoluille.

Tommi Römpötti