

Kaarina Nikunen

AKSENTTISTA DRAAMAA

Rajojen ylityksiä televisiosarjassa *Veitsi sydämässä* (2004)

Artikkeli tarkastelee ruotsalaista fiktiivistä televisiosarjaa Veitsi sydämässä (Kniven i hjärtat, SVT 2004) esimerkkinä aksenttisesta televisiodraamasta. Aksenttisuus viittaa elokuviin tai sarjoihin, joissa käsitellään diasporan ja siirtolaisuuden kokemusta. Käsitteen lanseeranneelle Hamid Naficylle aksenttisuus ponnistaa tekijöiden omasta siirtolaistaustasta. Tässä artikkelissa aksenttisuutta tarkastellaan kuitenkin nimenomaan temaattisena ja kielellisenä ulottuvuutena. Näin ollen aksenttisuus viittaa puheen aksenttiin, vieraaseen korostukseen ja monikielisyyteen. Sen tavoitteena on tehdä kulttuurien ja kielten kohtaaminen paitsi näkyväksi myös kuuluvaaksi. Aksenttisuteen liittyy myös ajatus tuotannosta, joka asettuu erilaisten rajojen, kansallisen ja transnationaalien, informaation ja viihteen, keskustan ja marginaalin väliin. Artikkeliksi kysyy, onko tällainen tuotanto mahdollista yleisradioyhtiöiden puitteissa.

Kansallisia rajoja ja identiteettejä hämmentäviä elokuvia on määritelty teoreetikosta riippuen transnationaaliksi (Tarr 2007), transvergentiksi (Higbee 2007), postkoloniaaliseksi (Shohat & Stam 2003) ja aksenttiseksi (Naficy 2001; Suner 2006). Yhteistä näille teoretisoinneille on kiinnostus elokuvaan, joka tarkastelee diasporan ja muuttoliikkeen kokemusta sekä kuvastojen transnationaalista kiertoa (Maasilta 2007, 83). Valtaosa edellä mainittuihin kategorioihin sisällytetyistä elokuvista on diasporassa elävien ohjaajien tuotantoa, ja niiden rahoitus pohja muodostuu lukuisista yksittäisistä lähteistä. Hamid Naficyn (2001) sanoin kyseiset elokuvat ovat interstitiaalisia, marginaalin ja keskustan välillä muotoutuneita.

On kuvaavaa, että nämä teoretisoinnit ovat syntyneet elokuvan kontekstissa, sillä elokuva mahdollistaa transnationaalien analyysin

¹ Naficyn mukaan maanpaossa olevat ohjaajat (mm. Fernando Solanas, Jonas Mekas) ovat olleet pakotettuja lähtemään kotimaastaan ja pitävät yllä kiinteää suhdetta sekä entiseen että nykyiseen kotimaahansa. Diasporiset ohjaajat (mm. Atom Egoyan, Shahid Saless) kuuluvat diasporiseen yhteisöön ja jakavat vahvan etnisen identiteetin. Postkoloniaalisilla elokuvantekijöillä (mm. Trinh T. Minh-ha, Ann Hui) on hybridiset identiteetti-positiot ja heidän suhteensa entiseen kotimaahan on etäinen.

suhteessa esimerkiksi ohjaajien taustaan (Naficy 2001), tuotannon rakenteeseen ja teemojen valintaan (Suner 2006). Higbeen (2007) mukaan elokuva onkin aina ollut luonteeltaan ylijäräinen, vaikka vasta hiljattain sitä on ryhdytty tarkastelemaan transnationaalien näkökulman kautta elokuvatutkimuksen alueella.

Sen sijaan televisiotutkimuksen piirissä vastaavat teoretisoinnit ovat harvassa. Television piirissä transnationaalien käsitettä käytetään usein viittaamaan satelliittikanaviin ja ohjelmistoon diasporisen yleisön entisistä kotimaista (Gillespie 2000; 2006; Dudrah 2005; Chalaby 2005; Aksoy & Robins 2005) pikemminkin kuin fiktion, joka käsittelee diasporan kokemusta. Televisio-ohjelmat, jotka käsittelevät diasporan kysymyksiä, määrittelevät usein monikulttuurisuutta tukeviksi tai vähemmistömediaksi. Nämä ohjelmat ovat myös pääosin asiaohjelmia ja monet vähemmistöyleisöille suunnattuja. Televisiotutkimuksen parissa onkin tehty merkittävä määrä monikulttuurisuutta ja vähemmistömediaa koskevaa tutkimusta (Gillespie 2000; Sreberny 2000; Sreberny & Ross 1995 ; Cottle 1998). Sen sijaan huomattavasti vähemmän tutkimusta on löydettävissä diasporaa käsittelevistä fiktiivisistä draamasarjoista. Tällaiset televisiosarjat ovat idealtaan kenties lähempänä juuri aksenttista elokuvaa kuin monikulttuurista tv-ohjelmaa.

Tässä artikkelissa sovelletaan aksenttisen elokuvan käsitettä televisioon ja tarkastellaan ruotsalaista televisiosarjaa *Veitsi sydämässä* (*Kniven i hjärtat*, SVT 2004) esimerkkinä edellä kuvatusta fiktiivisestä televisiotuotannosta. Ensimmäiseksi luon tarkemman katseen aksenttisen elokuvan käsitteeseen ja teoretisointiin. Tämän jälkeen tarkastelen *Veitsi sydämässä* -sarjaa mahdollisena esimerkkinä aksenttisesta televisiodraamasta.

Aksenttisesta elokuvasta televisioon

Aksenttisen elokuvan käsite syntyi alun perin uudelleenmuokkauksena Naficyn (1996) aiemmasta työstä, joka käsittelee riippumatonta transnationaalista elokuvaa. Naficy määrittelee aksenttisen elokuvan selkälaiseksi, joka on länsimaissa tehty mutta jonka ohjaajat ovat taustaltaan diasporisia, postkoloniaalisia tai maanpaossa.¹ Näin ollen aksenttisen elokuvan juuret ovat auteur-teoriassa, mutta määritelmässään Naficy painottaa jaetun siirtolaisuuden kokemuksen merkitystä ja ohjaajien positioita interstitiaalisina eli lokaalin ja globaalin sekä marginaalin ja keskustan väliin paikantuvina subjekteina pikemminkin kuin yksittäisten ohjaajien erityisyyttä. Aksenttista elokuvaa voi siis tarkastella omana tyylisuuntauksenaan huolimatta siitä, että aksenttisen elokuvan ohjaajilla on varsin erilaisia kokemuksia suhteessa diasporaan ja muuttoliikkeeseen.

Ranskankielistä diasporista elokuvaa koskevassa analyysissään Will Higbee (2007, 80) tuo puolestaan esiin transvergentin elokuvan käsitteen, jolla hän viittaa siihen, kuinka postkoloniaalinen ja diasporinen elokuva toimivat yli rajojen, valtioiden ja kulttuurien mutta myös niiden sisäpuolella. Higbee näkee transnationaalien elokuvan teoretisoinnin ongelmana jumiutumisen binaariasetelmaan nationaalien ja transnationaalien välillä, kun olisi tärkeää tunnistaa, kuinka eloku-

vantekijät työskentelevät kansallisten rajojen sisä- ja ulkopuolella. Higbee peräänkuuluttaa myös transnationaalien kontekstualisointia, historiallisen ja kulttuurisen erityisyyden huomioimista sekä transnationaalien elokuvan postkoloniaalisten elementtien tunnustamista. Nojautuen Marcos Novakin, Trinh T. Min-han, Stuart Hallin, Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin kirjoituksiin Higbee hahmottelee transvergentin käsitteeksi, joka osoittaa kohti moniulotteisuutta, avoimuutta ja fragmentaatiota. Higbeelle tämä avoimuus merkitsee potentiaalia, joka mahdollistaa marginaalisten subjektien positiointien siirtymät. Näin ollen transvergentti elokuva voisi tarjota kaksoisposition, aseman sekä keskustassa että marginaalissa. Higbee käyttääkin Deleuzen ja Guattarin (2004) rihmaston käsitettä painottaakseen transvergentin epistemologista lähtökohtaa yrityksenä hylätä hierarkkiset ja rajatut ajattelumallit. Näin ollen transvergentti liittyy identiteettien ja positioiden tulemisen prosesseihin.

Kiinnostavaa kyllä, Higbeeen melko perusteellinen transnationaalien elokuvan käsittely viittaa vain lyhyesti Hamid Naficyn aksenttisen elokuvan käsitteeseen – huolimatta siitä, että käsitteet ovat melko lähellä toisiaan. Sekä transvergentti että aksenttinen viittaavat transnationaalien ja nationaalien väliseen positiointiin. Mutta toisin kuin Higbee, Naficy on varsin yksityiskohtainen aksenttisen elokuvan kategoriaa luodessaan. Naficyn mukaan aksenttiseen elokuvaan kuuluvat tietyt tyyllilliset elementit, kuten kerronnallinen hybridisyys. Tähän liittyy risteymä moninaisia ääniä, tiloja ja aikoja. Visuaalisella tasolla aksenttista elokuvaa leimaa nostalgia ja entisen kotimaan fetisointi.² Diasporinen aksentti siis läpäisee elokuvan rakenteen: kerronnan ja visuaalisen tyylin, henkilöahmot, aihepiirin, teeman ja juonen. Keskeinen elementti aksenttisessä elokuvassa kytkeytyy maanpaon tai diasporan tunnerakenteeseen, joka representoituu kotimaan ja maanpaon aika-tilan kuvastoissa. Matkustamisen, kodittomuuden, vieraantuneisuuden, kaipuun ja yksinäisyyden teemat toistuvat.³ Naficyn (2001, 22) mukaan aksenttinen elokuva haastaa myös hallitsevat tuotantomuodot, yhdistäen erilaisia rahoituslähteitä ja kuvauskäytäntöjä videosta kaitafilmiin, sekä valtavirtaelokuvan realismiin nojaavan ajan ja tilan suhteen.

Asuman Suner (2006) on kehitellyt Naficyn teoriaa edelleen ja kritisoi sen nojautumista ohjaajan kulttuuriseen taustaan. Sunerin mukaan tätä määrittelyä on laajennettava, mikäli halutaan että aksenttisen käsite säilyttää kriittisen potentiaalinsa, ja hän ottaa esimerkeikseen iranilaisen ohjaajan Bahman Ghobadin, hongkongilaisen Wong Kar-Wain ja turkkilaisen Nuri Bilge Ceylanin elokuvat. Suner argumentoi, että diasporisiin elokuviin liitetyt tyyllilliset ja temaattiset valinnat ovat nähtävissä myös nykyisissä maailmanelokuvissa (*world cinema*).⁴ Hänen pyrkimyksenään on avata aksenttisen elokuvan määritelmä kattamaan myös elokuvat, joiden ohjaajat eivät välttämättä ole identiteeteiltään diasporassa eläviä, mutta joiden elokuvissa käsitellään siirtolaisuutta ja diasporaa hyvin samalla tavalla kuin Naficyn esittelemissä elokuvissa.

Itse näen aksenttisuuden ennen kaikkea temaattisena elementtinä, jolloin diasporan kokemus ei paikannu niinkään tekijyyteen vaan aihepiiriin ja sen käsittelyyn. Keskeistä aksenttisen käsitteelle on myös

² Naficyn teoriassa kuuluu selvästi hänen aiempi työnsä, joka on käsitellyt iranilaista diasporaa Yhdysvaltojen länsirannikolla. Tässä diasporisessa yhteisössä esi-islamilaisten Iranin nostalgisointi ja persialaisen identiteetin omaksuminen on leimallista. Näin ollen nostalgiset painotukset juontuvat tietyistä nimenomaisista diasporisista kokemuksista ja korostuvat niissä kenties enemmän kuin toisissa.

³ Tässä mielessä Naficyn teoriaa voidaan kritisoida tavasta toistaa diasporan kokemusta vieraantuneisuutena ja erona (vrt. Robbins & Aksoy 2003), joka jättää vähälle huomiolle diasporisen kokemuksen monimuotoisuuden, arkiisuuden, erilaiset yhteydet, ilojen ja surujen vaihtelut.

⁴ *World cinema* on käsitteenä hyvin ongelmallinen ja vailla analyttistä voimaa, sillä se viittaa usein joko kaikkiin kansallisiin elokuviin, olettaen elokuvien kiinnittyvän tiettyihin valtioihin, tai kaikkiin Hollywoodin ulkopuolella tehtyihin elokuviin hukaten elokuvien erot ja moninaisuudet (ks. Dennison & Hwee Lim 2001).

⁵ Maahanmuuttotilastaiset katsojat ovat vuosikautia voineet ylittää television kansalliset rajat seuraamalla satelliittitelevision kautta entisen kotimaansa ja kielialueensa ohjelmistoa. Transnationaalilla tai diasporisella televisiolla viitataan näin ollen diasporisten ryhmien television katseluun (Gillespie 1995; Sreberny & Ross 1995; Sinclair et al. 2000; Sreberny 2000; Georgiou 2001; Thompson 2002; Dudrah 2005; Robins & Aksoy 2005; Maasilta et al. 2008; Nikunen 2008; Rydin & Sjöberg 2008).

sen kielellinen ulottuvuus. Termi viittaa puheen aksenttiin, vieraaseen korostukseen ja monikielisyyteen. Näin ollen sen tavoitteena on tehdä kulttuurien ja kielten kohtaaminen kuuluvaksi.

Television Naficy (2001, 44) viittaa yhtenä aksenttisen elokuvan jakelukanavana mutta ei pohdi sitä mahdollisuutta, että televisio-ohjelmat itsessään olisivat aksenttisia. Tämä johtuu ehkä siitä, että televisio tuntuu olevan juurtunut kansallisuuden ideaan erityisen arkisella tavalla. Television toisteisuus rakentaa kansallisuutta yhä uudestaan ritualistisessa uutisten, urheilun, saippuoiden ja formaattien katselussa. Huolimatta television transnationaaleista ja globaaleista sisällöistä kansalliset ohjelmistot ja kielivalinnat vahvistavat television kansallista kehystä.⁵ Television arkisuus kytkeytyy Billigin muotoilemaan banaalin nationalismiin ajatukseen: sitä tuotetaan uudelleen päivittäisissä rutiineissa (Billig 1995). Kansallinen kehys vaikuttaa siihen, kuinka ja ketä televisio puhuttelee, mutta myös siihen, kuinka televisio-ohjelmia tuotetaan. Televisio on kytkeytynyt kansallisiin instituutioihin, joiden tavoitteena on luoda kuviteltu kansallinen yleisö (Anderson 1991; Scannell 1996; Matheson 2006). Sen kansallinen kehys pitää kuitenkin sisällään murtumia, ja rajat television ja elokuvan välillä ovat liudentuvia. Elokuvatutkimuksen näkökulmat ovat hyödyntäneet televisiotutkimusta monin tavoin ja voivat tehdä näin edelleen, kuten Christine Geraghty (2003) toteaa television laatua käsittelevässä artikkelissaan.

Laadun käsite onkin noussut uudelleen ajankohtaiseksi television piirissä erityisesti amerikkalaisen HBO:n tuotannon myötä. Sellaiset "laatudraamat" kuten *Sopranos* (HBO 1999–2007), *Angels in America* (HBO 2003) tai *Mullan alla* (HBO 2001–2005) ilmentävät niin television tuotannollisen kuin kulttuurisenkin arvon nousua. Taiteellisesti kunnianhimoista, jopa kokeellista tuotantoa on löydetävissä televisiosta, mikä on myös houkuttanut elokuvan alalla menestyneitä tähtiä television piiriin (esim. Meryl Streep, Al Pacino, Michael Douglas ja Glenn Close). Siinä missä näyttelijät aiemmin pyrkivät urallaan televisiosta elokuviin, liikettä tapahtuu nyt molempiin suuntiin. Genrelähtöinen tarkastelu paljastaa merkittäviä yhtymäkohtia television ja elokuvan välillä esimerkiksi rikos- ja kulttisarjojen muotoutumisessa. Television piirissä tekijyyden paluu näkyy tiettyjen käsikirjoittajien, ohjaajien ja tuottajien maineessa faniyleisöjen joukossa sekä sarjojen markkinoinnissa (Hills 2002, Nikunen 2005). Markkinoinnin ja yleisöjen yhteisvaikutuksella tuotetaan televisiosarjojen klassikkojen kaanonina, johon lukeutuvat lajityyppiensä merkkiteokset, kuten amerikkalaiset *Twin Peaks* (ABC 1990–1991) tai *Hill Street Blues* (NBC 1981–1987) (ks. Geraghty 2003). Televisiossa on näin ollen nähtävissä tuotannon alueita, jotka vertautuvat elokuvaan monilla tasoilla. Kuten Geraghty toteaa:

"Ottaen huomioon television taipumuksen toistoon meidän pitäisi etsiä ja arvostaa kekseliäisyyttä. Olisi analysoitava sitä tapaa, jolla draama pyrkii sovittautumaan tiettyyn lajityyppiin mutta samalla esittämään itsensä kiinnostavalla tavalla erilaisena suhteessa kilpailijoihinsa." (Geraghty 2003, 34.)

Television muutokset kytkeytyvät myös yleisöissä tapahtuviin muu-

toksiin. Globaali muuttoliike ja kasvava kulttuurien sekoittuminen on tuonut kulttuuristen konfliktien, erojen, diasporan ja maahanmuuton teemat televisioon. Sellaiset sarjat kuin *Pieni Moskeija Preerialla* (*Little Mosque on the Prairie*, CBC 2007–) tai *Krishna Soikoon* (*Goodness Gracious Me*, BBC 1998–2001) kertovat länsimaisen television uusista tekijöistä ja yleisöistä. Teknologinen kehitys on edelleen muuttanut ja haastanut television kansallista luonnetta. Digitalisoitumisen ja konvergenssikehityksen myötä kanavatarjonta on lisääntynyt, samalla kun yleisöt ovat fragmentoituneet entisestään. Digitalisoituminen sisältää lupauksen uusista tuotantomahdollisuuksista, jolloin television ”kolmas aikakausi” (Meinhof & Richardson 1999) voi mahdollistaa myös uudenkaltaisia vähemmistöohjelmia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tilaa ja resursseja tarjottaisiin nimenomaan monikulttuurisuus- tai vähemmistömedialle, saati sitten uudenglaisille fiktiivisille tuotannoille.

Näin ollen televisiossa voi hyvin olla nähtävissä ominaisuuksia, joita on tarkasteltu aiemmin yksinomaan elokuvassa – kuten aksenttisuutta. Diasporan ja muuttoliikkeen kysymyksiä on kuitenkin käsitelty televisiotutkimuksessa lähinnä monikulttuurisuuden käsitteen kautta, ja tarkastelu on rajautunut erityisiin informaatiopainotteisiin monikulttuurisuus- ja vähemmistöohjelmiin. Tällainen tutkimus on tarkastellut ansiokkaasti ja kriittisesti monikulttuurista ohjelmapolitiikkaa, mutta keskittyessään asiaohjelmiin tutkimus on ohittanut miltei kokonaan fiktiivisen ja populaarin ohjelmiston, jolla voi olla kulttuurisesti ja poliittisesti varsin merkittäviä vaikutuksia.

Olen kiinnostunut tuotannosta, joka asettuu näiden erilaisten rajojen, kansallisen ja transnationaalien, informaation ja viihteen, keskustan ja marginaalin väliin. Tällainen tuotanto näyttäisi resonoivan enemmän aksenttisen kuin monikulttuurisen näkökulman kanssa siirtyen ohjelmapolitiittisesti rakennetusta tuotannosta kohti kokemuksellisempaa tuotantoa. Nähdäkseni aksenttinen televisiotuotanto rakentuu kokemukselliseen tietoon diasporasta ja maahanmuutosta mutta pyrkii luomaan kunnianhimoista korkean tuotantoarvon televisio-ohjelmaa, joka on suunnattu transnationaaleille yleisöille. Yleisön puhuttelussa keskeistä on samastumismahdollisuuksien tarjoaminen pikemminkin kuin muiden kokemuksista informoiminen. Ennen kaikkea monikielisyys tai aksenttisyys merkitsee kansallisen lähtökohdan ylittämistä tunnistaen yhteiskunnan transnationaalit ja translokaalit (Appadurai 1995) ulottuvuudet. Naficyn näkemyksen mukaan aksenttinen tyyli merkitsee erityisiä kerronnallisia ja visuaalisia muotoja. Itse pidän keskeisinä temaattisia valintoja ja tunnerakenteita, jotka kytkeytyvät diaporan kokemukseen, enkä pidä tarpeellisena käydä läpi jokaista Naficyn mainitsemaa aksenttista tyylikomponenttia. Lisäksi nostan esiin vastaanoton merkitystä aksenttisuuden uskottavuuden kannalta: tunnistaako ja tavoittaako yleisö television kuvaamat kokemukset?

Monikielinen, monipolvinen tuotanto

Veitsi sydämessä on Ruotsin yleisradion Göteborgissa toimivan SVT Västin tuottama draamasarja. Se on kolmas ja viimeinen osa ohjaaja

Agneta Fagerström-Olssonin ja käsikirjoittaja Peter Birron toteuttamasta Eurooppa-trilogiasta. Agneta Fagerström-Olsson on Ruotsissa syntynyt, mutta Peter Birron isä saapui Ruotsiin maahanmuuttajana 1960-luvulla. Maahanmuuton, matkustamisen ja juurettomuuden teemat toistuvatkin Birron töissä. Trilogian ensimmäinen osa vuodelta 1997 oli neliosainen draamasarja, joka kuvasi elämää Hammarkullenin monikulttuurisessa lähiössä. Käsikirjoitus rakentui osin Peter Birron omiin nuoruuden kokemuksiin elämästä Hammarkullenissa. Trilogian toinen osa oli niin ikään neliosainen musiikin ja fantasian ryydittämä draamasarja *Ensimmäinen mustalainen avaruudessa* (*Den Förste Zigenaren i Rymden* SVT 2002), joka kertoi kahden turvapaikkaa odottavan bosnialaisen lapsen matkasta Ruotsista halki Euroopan takaisin Bosniaan. Edellisten osien teemat maahanmuutosta toistuvat viimeisessä osassa, *Veitsi sydämessä* -sarjassa, joka esitettiin vuonna 2004 päättäen Fagerström-Olssonin ja Birron kahdeksan vuotta kestäneen yhteistyön. Pitkäkestoisen yhteistyön ansiosta Fagerström-Olsson ja Birro ovat kyenneet luomaan oman erityisen tyylinsä SVT:n tuotannossa. Suneria (2006) mukaillen haluan tuoda esiin sen, ettei aksenttisuuden välttämättä tarvitse olla kiinnittänyt tekijöiden taustaan maahanmuuttajina.

Veitsi sydämessä on sekoitelma realistista draamaa ja nuorisomusiikkaalia, joka kuvaa maahanmuuttajanuorten elämää Bergsjön lähiössä Göteborgin kupeessa. Sarjan pääosissa on joukko nuoria, joiden perheet ovat muuttaneet Ruotsiin eri puolilta maailmaa: Amirin perhe on Marokosta, Juanin Chilestä ja Sabina on taustaltaan kurdi. Monietnisessä kaveriporukassa on myös etnisiä ruotsalaisia ja yksi oletettavasti suomalaistaustainen poika. Sarjan juoni rakentuu Sabinan ja Juanin rakkaustarinan ympärille. Rakkaustarinan tiellä on useita ongelmia, kuten Sabinan tiukat perhetraditiot, Juanin ystävien mustasukkaisuus ja nuoria miehiä houkutteleva kriminaali elämäntapa. Ankean lähiöelämän realismia vasten asettuu musikaalin utooppinen ulottuvuus. Sarjan kerronnallinen rakenne sisältää musiikki- ja tanssinumeroita, jotka tuottavat sarjaan yllätyksellisyyden, utopian ja fantasian ulottuvuuksia. Musiikki ja kielletyn romanssin kuvaus tuottavatkin intertekstuaalisia viittauksia *West Side Storyyn* sekä muihin klassisiin rakkaustarinoihin, kuten Romeoon ja Juliaan.

Yleisradioyhtiö SVT:n tuottamaa *Veitsi sydämessä* -sarjaa voi tuskin pitää marginaalisena. Sarja on tuotettu valtion rahoituksella ja esitetty kansalliselle yleisölle valtakunnallisella kanavalla. Tästä huolimatta sarja sisältää useita elementtejä, niin temaattisesti kuin tuotannollisestikin, joita voidaan pitää interstitiaalisina, ainakin verrattuna keskivertodraamojen tuotantoon. Sarjan interstitaliaisuus kytkeytyy tuotannon prosessinomaisuuteen sekä amatöörinäyttelijöiden käyttöön. Agneta Fagerström-Olssonin mukaan (Collin 2004) käsikirjoitus syntyi kokemuksista, joita tekijöille kertyi aiemmista sarjoista. *Veitsi sydämessä* -sarjan teemat nousivat paikallisten nuorten kanssa käydyistä keskusteluista, heidän toiveistaan ja ongelmistaan. Myös päätös tehdä sarjasta musikaali syntyi, kun tekijät näkivät kuinka keskeistä ja monimuotoista tanssi- ja musiikkikulttuuri näytti olevan lähiön nuorten elämässä. Käsikirjoituksen prosessi ilmentää tekijöiden tietynlaista ruohonjuuritason lähestymistapaa ja pyrkimystä kertoa diasporan tarinoita nuorten kokemusten pohjalta. Kaikki sarjan pää-

osanäyttelijät ovat amatöörejä ja heidät valittiin varta vasten kyseen sarjaan. Fagerström-Olsson (Collin 2004) on kertonut, kuinka esimerkiksi kulttuuriset perinteet vaikuttivat valintoihin. Sabinan roolihahmoa varten oli erityisen vaikea löytää näyttelijää, sillä rooliin liittyy useita kohtauksia kuten julkinen suuteleminen, jotka haastavat kulttuuriarvoja ja olivat liian vaativia useille ehdokkaille. Kuten monet aksenttiset elokuvat, myös *Veitsi sydämässä* on monikielinen ilmentäen eri kulttuurien keskellä elämisen arkea. Näin ollen yleisöt kuulevat puhuttavan kurdia, arabiaa ja espanjaa aksenttisen ruotsin ohella. Sarjan visuaaliselle ilmeelle ovat tyypillisiä rosoisuus, liike ja spontaanisuus, jotka rakentuvat käsivarakameran kuvauksesta sekä epätavallisen pitkistä kohtauksista taukoineen ja hiljaisuuksineen.

Veitsi sydämässä näyttäisi jakavan useita aksenttisen tyylin elementtejä kerronnallisessa rakenteessaan. Kerronnan läpäisevät erilaiset vastakkaisuudet, kuten realismi ja fantasia, julkinen ja yksityinen, epätoivo ja toivo, koti ja katu. Nämä vastakkaisuudet kiteytyvät vanhempien ja nuorten suhteissa. Merkittävää on, että *Veitsi sydämässä* ilmentää maahanmuuton jaettua kokemusta monine muotoineen ja identiteetteineen, joita ei palauteta yksinomaan tiettyyn etniseen taustaan.

Sukupolvien ja menetysten välillä

Välissä olemisen teema läpäisee sarjan kytkeytyen henkilöahmojen rakentumiseen sekä kulttuurisiin ja sukupolvien kohtaamisiin. Sabina kamppailee isänsä vallan ja Juanin rakkauden välissä. Hänen oleteaan noudattavan perinteistä kurdinaisen roolia ja tottelevan isäänsä, vaikka hänen sydämensä haluaa haastaa perinteen. Sabinalle Juanin rakkaus merkitsee perhesuhteiden uhmaamista ja mahdollisesti myös riskiä omalle turvallisuudelle. Tässä mielessä Sabinan roolihahmo toistaa stereotyyppistä alistetun kurdinaisen kuvausta (Pitchler 2007). Sabinan hahmo viittaa myös ruotsalaisen kurdinaisen, Fadime Sahindalin todelliseen tarinaan. Fadime Sahindalin tappoi hänen oma isänsä vuonna 2002, ja tapaus herätti kiivasta keskustelua niin sanotuista kunniamurhista Ruotsissa, leimaten maassa asuvaa kurdiväestöä (Reimers 2007). Sarjan edetessä sekä Sabinan että hänen isänsä hahmoon tulee kuitenkin moniulotteisuutta ja representaatiot irrottautuvat stereotyyppisistä kunniamurhaan takertuneista kuvastoista. Juanin henkilöahmoa voi sen sijaan kritisoida siitä, että se kierrättää kuvastoa stereotyyppisestä naisia hurmaava latinomiehestä. Juan pyrki miellyttämään sekä lapsuudenystäväänsä Amiria että Sabinaa ja johtaa kaveriporukan pikkurikollista toimintaa Amirin kanssa. Hänen olisi päätettävä jatkaako gangsterielämäänsä vai aloittaako alusta Sabinan kanssa. Juanin tapauksessa tulevaisuuden mahdollisuudet ovat rajallisia, sillä sosiaaliset verkostot ovat rakentuneet virallisten koulutus- ja työllisyysjärjestelmien ulkopuolelle.

Muuttoliikkeessä keskeisenä nähtyä menetyksen kokemusta (vrt. Robins & Aksoy 2003) tarkastellaan monella tasolla: sarja kuvaa ystävien, perheen, työn ja tradition menetyksiä. Juan on menettänyt isänsä, joka palasi Chileen muutaman Ruotsissa vietetyn vuoden jälkeen.



Miriam (Sofia Pekkari), Sabina (Juwana Mardoukhi) ja Luisa (Linda Othiller) diskossa. Kuva: Bo Håkansson/Bilduppdraget.

Ystäväpiiri menettää somalialaisen Casey'n, joka kuolee huumeiden yliannostukseen. Casey ei kyennyt löytämään paikkaansa uudessa kotimaassa. Hän asui yksin, mikä viittaa statukseen alaikäisenä maahanmuuttajana, jonka kontaktit vanhempiin ovat kadonneet matkalla uuteen kotimaahan. Sabina on menettänyt siskonsa paikallisessa diskon tulipalossa. Tämä juonne viittaa todelliseen onnettomuuteen, joka tapahtui Göteborgissa vuonna 1998. Diskopalossa kuoli 63 nuorta, joista valtaosa oli maahanmuuttajataustaisia.

Siinä missä nuorten kamppailu kuvataan dynaamisena ja voimakkaana, vanhemmat näyttävät lamaantuneina ja hämmentyneinä muutosten edessä ja ikään kuin katsovat tapahtumia sivusta. Sarjan sukupolvi teema resonoi aksenttisten "tytärelokuvien" kanssa, joissa siirtolaisuuden kokemuksia tarkastellaan äiti–tytär-suhteen kautta (Naficy 2001, 127). Yksi sarjan traagisimmista hahmoista on Amirin isä, joka ei ole onnistunut sopeutumaan uuteen kulttuuriin ja kuvaa tuntemuksiaan Ruotsissa sanoen "tämä maa syö minut elävältä". Työttömänä ja kielitaidottomana hän on menettänyt roolinsa perheen päänä ja vanhimman poikansa Amirin kunnioituksen. Myös Sabinan isä on hämmentynyt perheessä tapahtuvista muutoksista. Hän yrittää pitää perheessä ankaraa kuria vain huomatakseen, ettei saa yhteyttä muihin perheenjäseniin. Perheen kotiin sijoittuvassa merkittävässä kohtauksessa isä syyttää perheen äitiä vanhimman tyttären Zamadan kuolemasta. Sabina nousee puolustamaan äitiään haastaen isänsä auktoriteetin. Hän kiteyttää isänsä hämmennyksen kuvatessaan suhteen muutosta: pienenä tyttönä hän oli isänsä prinsessa ja nyt teini-ikäisenä, uudenlaisen vapauden äärellä, hän on vieras ja halveksittu. Siinä missä Sabinan ja hänen isänsä tarina jätetään avoimeksi, Amirin perhe joutuu kohtaamaan isän kuoleman. Elämänhalunsa menettäneenä Amirin isä tekee itsemurhan. Tämä teko lopulta herättää Amirin, joka hylkää rikollisen tien ja hakee töitä Volvon tehtaalta. Juan sen sijaan kokee

Amirin pettäneen hänet ja jatkaa rikollista toimintaa jääden lopulta kiinni ja menettäen sekä vapautensa että Sabinan rakkauden.

Sarjaa voi hyvin kritisoida siitä, että se toistaa ja osin uusintaa etnisiä stereotyyppejä. Sarjan teemoissa toistuu maahanmuuttajanuoriin liittyviä kliseitä rikollisuudesta, huumeista ja osattomuudesta. Toisaalta hahmot moninaistuvat sarjan edetessä. Sarja onnistuu kuvaamaan myös konflikteista nousevaa toiveikkuutta ja uusien suhteiden rakentumista perheen sisällä.

Monikerroksiset aika- ja äänitilat

Naficyn terminologiaa käyttäkseni sarjan kronotoopit eli aika-tila- ulottuvuudet voidaan jakaa julkisiin ja yksityisiin aikatiloihin, jotka ilmentävät välissä olemisen positiota ja resonoivat myös Naficyn avoimen ja suljetun kronotoopin kanssa. Julkinen tila on rakentunut vapaa-ajan paikoista, kuten kaduista, ostarista, pizzeriasta, uimahallista, urheiluhallista ja diskosta. Nämä ovat aksenttisen ruotsin kielen, nuoruuden ja ystävyys-tiloja, joissa monietniset ystäväpiirit kokoontuvat ja joissa rakastutaan, murehditaan ja ystäväystytään. Julkinen tila on moninainen ja sarja välttää lähiökuvauksen yhtenä loputtomana ghettona. Päinvastoin sellaiset tilat kuten uima- ja urheiluhallit tuottavat kuvastoa, jossa nuoruus näyttäytyy muunakin kuin vain hengailuna. Julkinen tila näyttäytyy muotoutumisen ja tulemisen tilana, jota vasten piiryy yksityisyys ja kodin piiri. Kodit heijastelevat entisen kotimaan kulttuuria, joka rakentuu puhutussa kielessä ja musiikissa sekä satelliittitelevision, uskonnollisten alttarien, taulujen, valokuvien, huonekalujen ja tekstiilien visuaalisissa kuvastoissa. Yksityinen tila kytkeytyy näin perheen historiaan ja kulttuuriseen taustaan. Kodin kuvauksissa on tunnistettavissa aksenttiselle tyylille ominainen entisen kotimaan nostalgia. Toisaalta, vaikka kodit ovat tradition tiloja, ne ovat myös konfliktien ja ristiriitojen paikkoja. Näin ollen koti epävakaana ja jatkuvasti muokkautuvana heijastelee muutosta. Siinä missä Naficy (2001, 27) paikantaa kodin tilan kotimaan maisemakuvauksiin ja näkee sen avoimena ja utooppisena, *Veitsi sydämässä* esittää kotimaan jäljet kotien ristiriitaisessa tilassa, utopian ja dystopian yhteiselossa.

Vaikka sarja tuntuu toistavan useita nuoris- ja maahanmuuttajakuvauksille tyypillisiä kliseitä kurjuudesta ja osattomuudesta, stereotyyppistä kuvastoa purkavat kuitenkin ennen kaikkea sarjan realistista kerrontaa haastavat ratkaisut. Musiikkinumerot keskeyttävät kerronnan ja osoittavat sen rakennetun luonteen. Näin yleisöt tulevat tietoisiksi hahmoista ja tarinasta rakennettuina. Ennen kaikkea musikaalin ja romanssin yhdistelmä kuitenkin täydentää kerrontaa nostaen esiin muitakin kuin kurjuuden sensibiliateettejä: päähenkilöt näyttäytyvät ihanteina ja romanttisina sankareina.

Fiktiivisen kerronnan konventioita haastetaan kiinnostavalla tavalla kohtauksessa, jossa yhteisö on kokoontunut viettämään minuutin keskoisen hiljaisuuden diskopalon uhrien muistoksi. Minuutin hiljaisuus esitetään minuutin mittaisena kohtauksena, toisin sanoen tarinan ja diskurssin ajat yhtenevät kerronnassa. Näin kohtaaminen hetkellisesti

⁶ Esim. YouTube: Kniven i hjärtat: mannen i blå, <http://www.youtube.com/watch?v=vdevkWhyL CQ&feature=related>; YouTube: Kniven i hjärtat: Att bära sin bror, <http://www.youtube.com/watch?v=kDkbcf8swU0&feature=related> (linkit tarkistettu 1.10.2009).

irrottautuu fiktiivisestä kehystään ja osallistuu hiljaiseen hetkeen. *Veitsi sydämessä* -sarjan musiikkinumerot ammentavat nuorisomusiikista, tanssikulttuureista sekä kurdi- ja arabimusiikista ja Latalaisen Amerikan musiikkikulttuureista. Musiikki tuo esiin unelmoinnin ulottuvuuden, joka liitetään paitsi muuttoliikkeeseen myös nuoruuteen. Unelmat kotimaasta, omasta äänestä, tulevaisuudesta, menneestä ja rakkaudesta kietoutuvat yhteen. Tässä mielessä sarjan musiikkinumeroja voisi pitää siirtymää kuvaavina aikatiloina. Sarjan laulu- ja tanssinumerot toimivat myös diegeettisesti ja terävöittävät kerrontaa. Esimerkiksi kirpputorin basaariin sijoittunut musiikkikohtaus tyttöjen ja poikien vuorolauluna korostaa vastakkainasettelua gangsta rapia ihannoivien poikien ja rikollisuutta halveksuvien tyttöjen välillä, ilmentäen myös asetelmaa Juanin ja Sabinan suhteessa.



Sabina (Juwana Mardoukhi) riitelee Juanista Luisan ja muiden tyttöjen kanssa. Laulu kateudesta (*Hon är Avundsjuk*). Kuva: Magnus Gotander/Bildupdraget.

Sarjan musiikki ei toimi ainoastaan temaattisena ja narratiivisena laajenuksena vaan konvergenssistrategioita hyödyntävänä tuotannollisena venytyksenä muihin formaatteihin. Sarjan musiikkia on myyty menestyksellisesti cd:nä ja sitä kierrätetään internetin YouTubessa, missä on nähtävissä lukuisia kohtauksia sarjasta kommentteineen.⁶

Tunnistava yleisö

Naficy ei laajemmin pohdi yleisön merkitystä aksenttisen elokuvan määritelmälle. Elokuvat, joita Naficy käsittelee, ovat usein kriitikkojen ylistämiä, valikoidun yleisön suosimia taide-elokuvia, joita ei esitetä suurimmissa elokuvateattereissa. Näin määriteltyä aksenttista elokuvaa ei voi pitää populaarina, ja jossain määrin on myös kysyttävä löytääkö se yleisöä, jonka kokemuksista elokuvat puhuvat. Väitänkin, että juuri diasporisen yleisön tunnistus on tärkeä osa aksenttisuuden

uskottavuutta.

Veitsi sydämässä oli menestyksenkäs sarja saavuttaen sekä valtavirta- että marginaaliyleisöä. Ingegerd Rydinin ja Ulrika Sjöbergin tutkimuksen (2007) mukaan Ruotsin maahanmuuttajaperheissä sarjaa seurattiin kiinnostuksella. Perheissä sarjaa kuvattiin todelliseksi ja uskottavaksi ja sen nähtiin kuvaavan niitä ongelmia, joita perheet arjessaan kohtaavat. Sarjaa esitettiin myös Suomessa FST-kanavalla. Oman maahanmuuttajanuorten mediankäyttöä koskevan tutkimukseni aikana (ks. Nikunen 2008) esitin sarjaa joukolle nuoria. Näistä suomenkielisellä alueella asuvista maahanmuuttajataustaisista nuorista osa oli löytänyt sarjan, vaikka se tulikin FST:ltä. Sarjaa katsottiin innostuneesti erityisesti sen vuoksi, että se tarjosi erittäin harvinaisen mahdollisuuden nähdä Suomen televisiossa sarjan päähenkilöinä nuoria, joiden taustat olivat samankaltaisia kuin tutkimieni katsojien.⁷ Sarjan monikielisyys eli se, että sarjassa todella puhuttiin arabiaa, kurdia ja espanjaa, oli niin ikään tärkeää. Katselutilanteessa puheeseen reagoitiin innostunein huudahduksin ja lauseita toistelemalla. Sarjan suosioista kertonee myös YouTube, jossa on nähtävillä yli sata videota sarjasta kommentteineen.

Nähdäkseni nuorten reaktiot sarjaan kertovat nautinnon etuoi-keudesta. Populaari draama kertoo tarinoita asettaen tietyt identiteetit toisten edelle ja määrittää näin sitä, kenellä on oikeus samastua sankareihin ja rakastavaisiin ja ketkä jäävät tarinoiden ulkopuolelle. Lauren Berlant ja Michael Warren ovat tarkastelleet käytäntöjä, jotka etusijaistavat heteroseksuaalisuuden, ja nimenneet nämä käytännöt normaalin julmuudeksi (Berlant & Warren 1998). Normaalin julmuus on tunnistettavissa paitsi seksuaalisuuden ja intiimiyden kuvastoissa myös etnisyyden ja kansallisuuden suhteen. Diskurssit ja käytännöt, jotka etusijaistavat etniset valkoiset suomalaiset, ovat osaltaan rakentamassa normaaliuden rajoja. Koska normaalina pidetty on usein näky-mätöntä ja itsestään selvää (ks. Dyer 1997), normaalius tulee näkyväksi erityisesti silloin, kun se kyseenalaistuu, kuten sarjoissa, joissa muut kuin etnisen valtaväestön identiteetit ovat etusijalla. Näen poliittisesti merkittävänä, että maahanmuuttajanuorten representaatiot asemoi-tuvat ihanteiksi. Tämä asemointi on *Veitsi sydämässä* -sarjan kohdalla suurelta osin juuri musikaalimuodon ansiota, sillä musikaali kytkee nuorten representaatiot populaarisankaruuden kuvastoihin.

Tunnistamisen ja samastumisen merkityksiä ilmentää vertaus toiseen maahanmuuttoa käsittelevään sarjaan. Kirjailija Jari Tervon käsikirjoittama draamakomedia *Mogadishu Avenue* esitettiin Suomen televisiossa MTV3-kanavalla vuonna 2006. Sarja kertoi helsinkiläisen kerrostalon asukkaista, maahanmuuttajista ja etnisesti suomalaisista. Toisin kuin *Veitsi sydämässä*, *Mogadishu Avenue* herätti keskustelua epärealistisista maahanmuuttajakuvauksistaan ja stereotyyppisistä hahmoistaan. Tervon mukaan tavoitteena ei ollutkaan kuvata maahanmuuttajien arkea vaan tehdä komediallinen televisiosarja (HS 1.12.2006). Sarja kertoi ehkä enemmän suomalaisuudesta kuin maahanmuuttajista.

Julkinen keskustelu ja Tervon vastaus ilmentävät näiden kahden sarjan tuotannon ja vastaanoton eroja. Siinä missä toinen pyrkii tavoit-tamaan parhaan katseluajan yleisöä ilman erityistä intressiä suhteessa

⁷ Samastumisen voima on tullut esiin myös eri-laisten tosi-tv-formaattien vastaanotossa. Nuorten vähemmistöjen edustajat ovat kokeneet tärkeiksi ohjelmat, jotka tarjoavat tilaa myös etnisten vähemmistöjen edustajille esiintyjinä (Nikunen 2008; Maasilta et al. 2008).

⁸ Naficy on tarkastellut iranilaista televisiota Yhdysvalloissa nimeämällä tämän maanpaon (*exilic*) televisioksi. Tällainen televisio toimii yleensä monietnisisillä kaapelikanavilla ja sen vallitseva ohjelmatyyppi on makasiiniohjelma, joka sisältää uutisia ja haastatteluja mutta myös saippuoperaa, urheilua ja musiikkia (Naficy 1993, 89–100).

maahanmuuttoa koskeviin kysymyksiin, toinen pyrkii tuottamaan viihteen keinoin uskottavaa ja älädyttävää maahanmuuttajakuvausta, joka löytäisi niin maahanmuuttaja- kuin valtavirtayleisötkin.

Maahanmuuttajaväestö reagoikin varsin eri tavoin näihin kahteen sarjaan. Toisaalta *Mogadishu Avenuen* kohdalla juuri maahanmuuttajajahmojen aksenttinen suomen kieli ja nokkeluus saivat sympatiaa katsojilta, joilla on maahanmuuttajatausta (Sevänen 2008). Vaikka katsojien tulkinta on yksi keskeinen analyysiväline aksenttista televisiota tarkasteltaessa, tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tulkintojen tulisi olla yksimielisiä tai ristiriidattomia. Se tuskin on koskaan mahdollista. Silti tietynasteinen kokemuksen tunnistaminen on oleellista, jotta sarjalla olisi uskottavuutta ja poliittista voimaa.

Monikulttuurisuus televisiossa

Kuinka *Veitsi sydämessä* pitäisi sitten määritellä? Sarja käsittelee diasporan ja muuttoliikkeen kysymyksiä olematta kuitenkaan erityinen monikulttuurisuus- tai vähemmistöohjelma. Sarja voi kuitenkin olla ohjelmanpoliittisten linjanvetojen tulos, sillä Ruotsissa SVT on päättänyt integroida monikulttuuriset kysymykset osaksi muuta ohjelmistoa sen sijaan että tuottaisi erillisiä monikulttuurisuusohjelmia (Leurdijk 2006).

Hollantilaisen tutkijan Andra Leurdijkin (2006) mukaan termiä "monikulttuurisuus" käytetään television yhteydessä yleensä, kun viitataan ohjelmiin, jotka heijastelevat eurooppalaisten yhteiskuntien monimuotoisuutta tai käsittelevät erityisesti monikulttuurisia teemoja. Joukko tutkimuksia on tarkastellut diasporisten yhteisöjen itsensä tai heitä varten perustettuja monikulttuurisia ja niin sanottuja vähemmistöohjelmia (Riggins 1992; Husband 1994; Cottle 1998; Honneth 2001; Suihkonen 2003; Horsti 2005; Haavisto 2008; Maasilta et al. 2008). Vähemmistömediaa koskeva tutkimus on tarkastellut muun muassa kyseisten mediamuotojen tuotannollisia rakenteita ja niihin kytkeytyviä ohjelmanpoliittisia diskursseja suurissa mediayhtiöissä (BBC) ja osoittanut, että usein vähemmistöjä koskeva media on marginalisoitu jo tuotannossa heikkojen resurssien ja kannustuksen vuoksi (Cottle 1998). Tutkimuksessa käsitelty vähemmistömedia sisältää usein ajankohtaisia asiaohjelmia, joiden tavoitteena on pikemminkin informoida kuin viihdyttää yleisöjä.⁸

Leurdijk (2006) toteaa, että monikulttuuristen ohjelmien tuottajat Euroopassa tunnistavat lukuisia ongelmia ohjelmien tuotannossa. Yksi näistä ongelmista kytkeytyy vähemmistön ja valtavirtayleisön väliseen jännitteeseen ja pyrkimykseen löytää keino molempien yleisösegmenttien miellyttämiseksi. Näin monikulttuurisuusohjelmat voivat pahimmillaan muuttua näyteikkunoiksi, joissa esitellään etnisten vähemmistön kulttuureja valkoisille yleisöille. Opetusta ja informaatiota painottavat lähtökohdat heikentävät myös mahdollisuuksia käyttää erilaisia esitysmuotoja suurempien yleisöjen houkuttelemiseksi. Kuitenkin nämä ohjelmat tarjoavat arvokasta tietoa ja äänen marginaalissa eläville.

Annabelle Sreberny (2005, 443) mukaan yksi monikulttuurisen

mediatuotannon haasteista liittyy siihen "kuinka tukea kulttuurisia eroja ilman erojen jähmettämistä". Ohjelmepoliittiset ratkaisut, jotka tukevat yksittäisiä yksiaänisiä kulttuureja, ovat erityisen ongelmallisia varsinkin, jos ne eivät luo tilaa eri etnisten ryhmittymien vuorovai- kutukselle. Näin ollen ne ruokkivat strategista essentialismia eli ko- rostavat kunkin ryhmän yhtenäisyyttä positiivisessa mielessä mutta myös vahvistavat fragmentaatiota. Sreberny (2005, 446) puhuu lähes- tymistavasta, jota kuvaavat sanat "ei ainoastaan vaan sekä että" ("not only but also"). Sekä että -lähestymistapa kunnioittaa eroja tunnistaen kuitenkin monimuotoiset identifikaatiot ja kulttuurisen sekoittumisen. Ohjelmiston tasolla tämä merkitsi genrejen moninaisuutta, sekä rajatulle että valtavirtakohdeyleisölle suunnattuja tuotantoja, jotka voivat siirtyä ghetosta valtavirtaan (Sreberny 2005, 451).

Monikulttuurisuusohjelmien kritiikki resonoi monikulttuurisuuden käsitteeseen kohdistuvan kasvavan kritiikin kanssa. Monikulttuuri- suuden käsitettä on arvosteltu siitä, että se hyväksyy moninaisten kulttuurien olemassaolon mutta olettaa silti kulttuurin analyysin lähtökohdaksi ja näin ollen sortuu essentialismiin (Siapera 2006). Tästä näkökulmasta katsoen ihmiset ovat lukkiutuneet etnisyyteensä, sillä heidän etniset identiteettinsä ja niihin kytketyt kulttuuriset tavat asetetaan jopa ihmisoikeuksien edelle. Monikulttuurisuuden nähdään myös vahvistavan yhteisöjen yksiaänisyyttä, sillä yhteisöt nähdään johtajiensa kautta eikä yhteisöjen sisäisille eroille ja ristiriidoille ole sijaa. (Siapera 2006; Alibhai-Brown 2004.) Eugenia Siapera näkee kuitenkin, että monikulttuurisuuden kritiikki kohdistuu nimen- omaan ylhäältäpäin johdettuun politiikkaan, joka jättää huomiotta monikulttuurisuuden arjen tasolla. Monikulttuurisuuden asettaminen ongelmaksi luo tilanteen, jossa oletetaan myös vastausta erojen kanssa elämiselle. Varsin usein tämä vastaus tarkoittaa joko erojen poistamista tai niiden marginalisoimista (Siapera 2006).

Televisiotuotannon tasolla monikulttuurisuuskritiikki näkyy pyrki- myksenä irrottautua yksiaänisistä, erillisistä ohjelmista. Yhä enemmän on kiinnitetty huomiota siihen, kuinka monikulttuurisuusohjelmia voitaisiin kehittää ja muokata populaarin valtavirtaohjelmiston suun- taan. Monikulttuurisuusnäkökulma onkin monissa mediayhtiöissä korvattu ylikulttuurisella ohjelmistolla, joka pyrkii houkuttelemaan laajempia yleisöjä fokuksenaan urbaanien nuorten monitasoiset hyb- ridikulttuurit (Leurdijk 2006). Samalla ohjelmistot ovat painottaneet viihteen ja fiktion merkitystä. Tämä painopisteen siirtyminen on mer- kinnyt uusia mahdollisuuksia, kun yleisöä puhutellaan affektiivisen sensibiliateetin eli tunteiden ja identifikaation keinoin pikemminkin kuin rationaalisen argumentoinnin keinoin. Itse asiassa tosi-tv:ssä (mm. *Idols*, *Talent*, *Tanssii tähtien kanssa*) eri etnisten ryhmien edusta- jat ovat saaneet suurempaa näkyvyyttä kuin monikulttuurisuus- ja vähemmistöohjelmissä, mikä on nostanut esiin feministisessäkin tut- kimuksessa tunnistetut populaarin viihteen poliittiset mahdollisuudet ja representaation politiikan (ks. mm. Rossi 2003; Hermes 2005; Van Zoonen 2004).

Nämä muutokset näyttävät suosivan nuoruuden ja trendikkyiden representaatioita muiden maahanmuuttoa koskevien representaati- oiden kustannuksella. Pyrkimyksenä on mitä ilmeisimmin tuottaa

positiivisia kuvastoja maahanmuuttajista, mutta samalla nämä positiiviset kuvastot saattavat jäykistyä positiivisiksi stereotyypeiksi (Hall 1997). Nuoruuden ja trendikkyuden korostus viittaa haluttomuuteen tai kyvyttömyyteen käsitellä niin kutsutun ensimmäisen sukupolven ongelmia ja kokemuksia. Muutokset ohjelmapolitiikassa liittyvät myös individualistiseen ideologiaan korostaen menestystä ja mahdollisuuksia rakenteiden ja sosiaalisten ongelmien sijaan (ks. Young 1990, 157–168).

Ohjelmapoliittisia muutoksia toteutetaan erilaisin institutionaalisin toimintamallein, joihin kuuluvat muun muassa palkinnot ja tunnustukset. Euroopan neuvoston ja Euroopan kulttuurisäätiön perustamaa eurooppalaisten yleisradioyhtiöiden Prix Europa -palkintoa laajennettiin monikulttuurisuuspalkinnolla vuonna 2000. Kyseinen Iris-palkinto (erityistunnustus) myönnettiin vuonna 2005 *Veitsi sydämässä* -sarjalle. Sarjan monikulttuurista nuorisoa tarkasteleva näkökulma tuntuu vastaavan erityisen hyvin eurooppalaisten yleisradioyhtiöiden ohjelmapolitiikan muutoksiin (ks. Horsti 2009). Sarjan saamat tunnustukset kuitenkin ylittivät Euroopan rajat, sillä sarjalle myönnettiin myös parhaan televisiosarjan Prix Italia -palkinto vuonna 2005. Prix Italia -kilpailuun osallistui 87 julkisen palvelun ja kaupallista televisioyhtiötä 46 eri maasta.

Veitsi sydämässä istuu hyvin nykyiseen monikulttuurisuuspolitiikan trendiin Euroopassa. Nähdäkseni sitä ei kuitenkaan pitäisi tulkita yksin ohjelmapolitiikan kautta. Kuten edellä totesin, sarjan suosio on kriittisen eliitin ja ammattikunnan arvostusta laajempaa. Sarja tunnistettiin ja sitä arvostettiin maahanmuuttajaväestön keskuudessa eri maissa. Ohjelmapolitiikasta riippumatta myös yleisöjen on löydettävä ohjelmat. Näin ollen siirtymä kohti monimuotoisia genrejä, jotka kantavat yli korostetun positiivisten kuvastojen, on perusteltua. Näyttää siltä, että genreistä tekijöihin ulottuva tuotannon monimuotoisuus lisääisi representaatioiden moninaisuutta paremmin kuin yhdenkaltaisen politiikan edistäminen. Ehkäpä maahanmuuttoa koskevien representaatioiden ei tarvitse rajoittua yleisradioyhtiöiden ohjelmapolitiikan piiriin, vaan ne voisivat sisältää myös itsenäistä, vaihtoehtoista ja kaupallista tuotantoa.

Kohti aksenttisuutta?

Veitsi sydämässä -sarjaa voi pitää esimerkkinä ohjelmasta, joka Sreberнын (2005) sanoin pyrkii, tietyistä ongelmista huolimatta, monimuotoisen monikulttuurisuuden ja ylijärjestelmien identifikaatioiden tunnistamiseen. Sen kerronnallinen rakenne ja temaattiset valinnat korostavat kulttuuria ja identiteettejä moninaisina ja muuttuvina. Sarja tarjoaa myös esimerkin prosessinomaisesta ruohonjuuritasoisen tuotantotavasta. Näin ollen *Veitsi sydämässä* -sarjaa voi tulkita pikemminkin aksenttisena kuin monikulttuurisena, sillä se on monikielinen, taiteellisesti kunnianhimoinen, kerronnallisesti monitasoinen ja kokemuksen ääntä korostava fiktiivinen tuotanto, joka tarkastelee identiteetin ja muuttoliikkeen kysymyksiä tekijöidensä tunnistamien kokemusten kautta.

Kuten Ien Ang (1991, 6) toteaa, yleisradioyhtiöiden toiminta artiku-

loituu ”yleisen intressin” käsitteessä. Yleinen intressi nojaa ymmärrykseen kansallisesta yleisöstä, jonka puolesta yleisradioyhtiöt rakentavat strategioitaan ja toimintapolitiikkaansa. Kansallinen ja kollektiivinen tuotantomalli ei anna kovin paljon tilaa ja mahdollisuuksia diasporisille tekijöille oman visionsa toteuttamiseen. Näin ollen pitkäkestoiset, prosessinomaiset, kansallisesta kehyksestä irrottautuvat tuotannot eivät ole jokapäiväisiä ja vaativat erityistä investointia televisioyhtiöiltä. Onko mahdollista, että mediateknologiset muutokset loisivat tilaa tämänkaltaisille tuotannoille, vai onko tulevaisuuden televisio halvan tuotannon ohjelmistoa pitkäkestoisen korkean tuotantoarvon kustannuksella? Mahdollisuudet vastaavaan tuotantoon näyttävät rajallisilta, mikäli varmat, kaupallisesti menestyksekkäät formaatit, maun homogenisointi ja soveltavien teknologioiden käyttö määrittävät tulevaisuuden televisiota, kuten Uricchio (2004) ehdottaa. Naficy (2001, 44) toisaalta toteaa, että kaapelitelevisio on ollut merkittävä vaihtoehtoisten elokuvien rahoittajana. Digitalisoitumisen myötä tapahtunut kanavien lisääntyminen on avannut ovia aksenttisten elokuvien tekijöille. Uusien mediateknologioiden kehitys on mahdollistanut itsenäisten elokuvien tuotannon ja levityksen useilla kanavilla ja muun muassa Internetissä.

Television muutokset siis merkitsevät sekä uhkaa että lupausa aksenttiselle televisiotuotannolle. Kuten SVT:n esimerkki kuitenkin osoittaa, tällainen tuotanto on mahdollista myös yleisradion piirissä ja voi parhaimmillaan johtaa sekä uusien televisiokerronnallisten elementtien että uusien yleisöjen äärelle.

Kirjallisuus

Alibhai-Brown, Yasmin (2004), *The Multicultural Excuse*. *Connections*, Winter 2004–2005, Commission for Racial Equality. <http://83.137.212.42/siteArchive/catalystmagazine/Default.aspx?LocID=0hgnew0sw.RefLocID=0hg01b00100600f002.Lang-EN.htm> (linkki tarkistettu 2.6.2009).

Anderson, Benedict (1991), *Collective imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.

Ang, Ien (1991), *Desperately Seeking the Audience*. London & New York: Routledge.

Appadurai, Arjun (1995), *The Production of Locality*. Teoksessa Richard Fardon (toim.) *Counterworks: Managing the Diversity of Knowledge*. London & New York: Routledge.

Berlant, Lauren & Warren, Michael (1998), *Sex in Public*. *Critical Studies* 24 (Winter), 547–566.

Billig, Michael (1995), *Banal Nationalism*. London: Sage.

Carpentier, Nico (2008), *The Belly of the City: Alternative Communicative City Networks*. *The International Communication Gazette* vol. 70:3–4, 237–255.

Chalaby, Jean (2005), *Deconstructing the Transnational: A Typology of Cross Border Television Channels in Europe*. *New Media & Society* vol. 7:2, 155–175.

Collin, Lars (2004), *Rätt in i förortens hjärta*. *Svenska Dagbladet* 8.11.2004, http://www.svd.se/kulturnoje/nyheter/artikel_174703.svd (linkki tarkistettu 18.9.2009).

Cottle, Simon (1998), *Making ethnic minority programmes inside the BBC: professional pragmatics and cultural containment*. *Media, Culture & Society* vol. 20, 295–317.

Cunningham, Stuart (2001), *Popular media as public ‘sphericules’ for diasporic com-*

- munities. *International Journal of Cultural Studies* vol. 4:2, 131–147.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004), *A Thousand Plateaus*. Kääntänyt Brian Massumi. London & New York: Continuum.
- Dennison, Stephanie & Hwee Lim, Song (2006), Situating World Cinema as a Theoretical problem. Teoksessa Stephanie Dennison & Song Hwee Lim (toim.) *Remapping World Cinema. Identity, Culture and Politics in Film*. London: Wallflower Press.
- Dudrah, Rajinder (2005), Zee-TV, Diasporic Non-terrestrial Television in Europe. *South Asian Popular Culture* vol. 3:1, 33–47.
- Dyer, Richard (1981), Entertainment and Utopia. Teoksessa Rick Altman (toim.) *Genre: The Musical*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Fraser, Nancy (2007), Transnationalizing the Public Sphere: On the Legitimacy and Efficacy of Public Opinion in a Post-Westphalian World. *Theory, Culture & Society* vol. 24:4, 7–30.
- Georgiou, Myria (2001), Crossing the Boundaries of the Ethnic Home. Media Consumption and Ethnic Identity Construction in the Public Space: The Case of the Cypriot Community Centre in North London. *Gazette* vol. 63:4, 311–329.
- Geraghty, Christine (2003), Aesthetics and Quality in Popular Television Drama. *International Journal of Cultural Studies* vol. 6:1, 25–45.
- Gillespie, Marie (1995), *Television, Ethnicity and Cultural Change*. London: Routledge.
- Gillespie, Marie (2000), Transnational Communications and Diaspora Communities. Teoksessa Simon Cottle (toim.) *Ethnic Minorities and the Media: changing cultural boundaries*. Buckingham: Open University Press.
- Gillespie, Marie (2006), Transnational Television Audiences After September 11. *Journal of Ethnic and Migration Studies* vol. 32:6, 903–921.
- Haavisto, Camilla (2008), Vähemmistöt suomalaisessa mediassa. Kohti monietnistä julkisuutta. Teoksessa Hannu Nieminen, Kari Karppinen & Tuomo Mörä (toim.) *Onko Eurooppaa olemassa? Näkökulmia eurooppalaiseen julkisuuteen ja demokratiaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hall, Stuart (1997) The Spectacle of the Other. Teoksessa Stuart Hall (toim.) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London & Milton Keynes: Sage & Open University.
- Hermes, Joke (2005), *Re-reading Popular Culture*. Oxford: Blackwell.
- Higbee, Will (2007), Beyond the (trans)national: towards a cinema of transvergence in postcolonial and diasporic francophone cinema(s). *Studies in French Cinema* vol. 7:2, 79–91.
- Hills, Matt (2002), *Fan Cultures*. London: Routledge.
- Honneth, A. (2001), Recognition or redistribution? Changing perspectives on the moral order of society. *Theory, Culture and Society* vol. 18:2/3, 43–57.
- Horsti, Karina (2005), *Vierauden rajat. Monikulttuurisuus ja turvapaikanhakijat journalismissa*. Tampere: TUP.
- Horsti, Karina (2009), Anti-racist and multicultural discourses in European public service broadcasting: Celebrating consumable differences in Prix Europa Iris media prize. *Communication, Culture & Critique* vol. 2:3, 339–360.
- Husband, Charles (toim.) (1994), *A Richer Vision: The Development of Ethnic Minority Media in Western Democracies*. London: John Libbey.
- Leurdijk, Andra (2006), In Search of Common Ground: Strategies of Multicultural Television Producers in Europe. *European Journal of Cultural Studies* vol. 9:1, 24–46.
- Maasilta, Mari (2007), *African Carmen. Transnational Cinema as an Arena for Cultural Contradictions*. Tampere: TUP.

- Maasilta, Mari, af Heurlin, Heidi & Simola, Anna (2008), *Suomen maahanmuuttajat median käyttäjinä*. Tampere: Journalismin tutkimusyksikkö.
- Matheson, Tamara (2006), Embodying the Mind, Producing the Nation. Philosophy in French Television. *Journal of the History of Ideas* vol. 67:2, 315–341.
- Meinhof, Ulrike H. & Richardson, Kay (1999), *Worlds in Common? Television Discourse in a Changing Europe*. London & New York: Routledge.
- Naficy, Hamid (1993), *The Making of Exile Cultures. Iranian Television in Los Angeles*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Naficy, Hamid (1996), Phobic spaces and liminal panics: Independent transnational film genre. Teoksessa Rob Wilson & Wimal Dissanayake (toim.) *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham: Duke University Press.
- Naficy, Hamid (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Nikunen, Kaarina (2008), Emerging Transnational Sensibility among Migrant Teenagers. Lessons Learned Doing Media Research in Multiethnic Classrooms. Teoksessa Ingegerd Rydin & Ulrika Sjöberg (toim.) *Mediated crossroads: Identity, youth culture and ethnicity – Theoretical and methodological challenges*. Göteborg: Nordicom.
- Pitchler, Pia (2007), Talking Traditions of Marriage – Negotiating Young British Bangladeshi Femininities. *Women's Studies international Forum* vol. 30, 201–216.
- Reimers, Eva (2007), Representations of Honor Killing. Intersections of Discourses on Culture, Gender, Equality, Social Class and Nationality. *Feminist Media Studies* vol. 7:3, 239–255.
- Riggins, Stephen H. (1992), *Ethnic Minority Media*. Newbury Park: Sage.
- Robins, Kevin & Aksoy, Asu (2003), Banal transnationalism: the difference that television makes. Teoksessa Karim Karim (toim.) *The Media of Diaspora*. London: Routledge.
- Robins, Kevin & Aksoy, Asu (2005), Whoever Looks Always Finds: Transnational Viewing and Knowledge-Experience. Teoksessa Jean Chalaby (toim.) *Transnational Television Worldwide: Towards new Media order*. London & New York: I.B. TAURIS.
- Rossi, Leena-Maija (2003), *Heterotehdas: Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rydin, Ingegerd & Sjöberg, Ulrika (2007), Identität, Staatsbürgerschaft, kultureller Wandel und das Generationsverhältnis. Teoksessa Heinz Bonfadelli & Heinz Moser (toim.) *Medien und Migration. Europa als Multikultureller Raum*. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden.
- Scannell, Paddy (1996), *Radio, Television and Modern Life*. Oxford: Blackwell.
- Sevänen, Sanna (2008), *Lukiolaisten tulkintoja Mogadishu avenue-sarjan etnisestä huumorista ja stereotyypeistä*. Tiedotusopin pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.
- Shohat, Ella & Stam, Robert (toim.) (2003), *Multiculturalism, Postcolonialism and Transnational Media*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Siapera, Eugenia (2006), Multiculturalism, progressive politics and British Islam online. *International Journal of Media and Cultural Politics*, vol. 2:3, 331–346.
- Sinclair, John, Yue Audrey, Hawkins Gay, Josephine Fox & Kee Pookong (2000), Chinese Cosmopolitanism and media use. Teoksessa Stuart Cunningham & John Sinclair (toim.) *Floating Lives: the Media and Asian Diasporas*. Brisbane: University of Queensland Press.
- Spivak, Gayatri (1988), Can the subaltern speak? Teoksessa Cary Nelson & Lawrence Grossberg (toim.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan Education.
- Sreberny, Annabelle (2000), Media and Diasporic Consciousness: an exploration among Iranians in London. Teoksessa Simon Cottle (toim.) *Ethnic Minorities and the Media*:

changing cultural boundaries. Buckingham: Open University Press.

Sreberny, Annabelle (2002), Collectivity and connectivity: diaspora and mediated identities. Teoksessa Gitte Stald & Thomas Tufte (toim.) *Global Encounters: Media and Cultural Transformation*. Luton: University of Luton Press.

Sreberny, Annabelle (2005), Not Only, But Also: Mixedness and Media. *Journal of Ethnic and Migration Studies* vol. 31: 3, 443–459.

Sreberny, Annabelle & Ross, Karen (1995), *Black minority viewers and television: Neglected audiences speak up and out*. Leicester: Centre for Mass Communication Research, University of Leicester.

Suihkonen, Minna (2003), "Kukaan ei halua elää sellaista elämää, jossa omaa ääntä ei kuulu". Haastattelututkimus etnisten vähemmistöjen omasta mediasta ja vähemmistötaustaisten toimittajien pääsystä valtamediaan. Journalismin tutkimusyksikkö, Tampereen yliopisto.

Suner, Asuman (2006), Outside in: 'accented cinema' at large. *Inter-Asia Cultural Studies* vol. 7:3, 363–382.

Tarr, Carrie (2007), Transnational identities, Transnational Spaces: West africans in Paris in Contemporary French Cinema. *Modern & Contemporary France* vol. 15:1, 65–76.

Thompson, Kenneth (2002), Border Crossings and Diasporic Identities: Media

Use and Leisure Practices of an Ethnic Minority. *Qualitative Sociology* vol. 25:3, 406–418.

Tuori, Salla (2007), Cooking Nation: Gender Equality and Multiculturalism as Nation-Building Discourses. *European Journal of Women's Studies* vol. 14:1, 21–35.

Tsagarousianou, Roza (2007), *Diasporic Cultures and Globalization*. Maastricht: Shaker Publishing.

Uricchio, William (2004), Television's Next Generation: Technology/Interface Culture/Flow. Teoksessa Lynn Spigel & Jan Olsson (toim.) *Television after TV. Essays on Medium in Transition*. Durham & London: Duke University Press.

Van Zoonen, Lisbet (2004), Imagining the Fan Democracy. *European Journal of Communication* vol. 19:1, 39–52.

Young, Iris Marion (1990), *Justice and Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press.