

Sydämensiirtoja ja suhdesotkuja

Syke-televisiosarjan melodramaattisuus

Aino Koisti

Pro gradu -tutkielma

Mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Maaliskuu 2026

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, mediatutkimus

Aino Koisti

Sydämensiirtoja ja suhdesotkuja: *Syke*-televisiosarjan melodramaattisuus

Sivumäärät: 67 sivua

Tämä pro gradu -tutkielma tarkastelee kotimaisen *Syke*-televisiosarjan (2014–) melodramaattisia piirteitä. Näkökulmana on, miten ja millaisilla keinoilla melodramaattisuus nousee sarjassa esille. *Sykkeessä* hoidetaan fiktiivisiä potilastapauksia helsinkiläisen sairaalan traumapoliklinikalla sekä kuvataan neljän hoitajan yksityiselämiä ja suhdekuvioita arjen potilastyön ohella. Aineistona on kuusi jaksoa sarjan kolmelta ensimmäiseltä tuotantokaudelta. Jaksot ovat katsottavissa suoratoistopalvelu Yle Arenasta.

Menetelmällisesti aineisto on ensin jäsennelty ja rajattu temaattisen sisällönanalyysin avulla. Tämän jälkeen siihen on syvennytty lähilukua hyödyntäen. Aineistosta tehdyt havainnot pohjautuvat melodraamatutkimukseen sekä audiovisuaalisen kerronnan teoriaan, jotka kulkevat tutkielmassa rinnakkain.

Aineiston tarkastelussa selvisi, että erityisesti potilaiden hoitoon liittyvät kohtaukset hyödyntävät melodramaattisuutta voimakkaiden tunteiden korostamisella. Melodraamalle ominainen sensaatiomaisuus näkyy sarjassa keskeisten ratkaisujen pitkittämisellä, katsojan yllättämisellä sekä tapahtumien ajoittamisella, joiden avulla myös jännitys ja intensiteetti pysyy yllä. Keskeinen hyvän ja pahan vastakkainasettelu toteutuu päähenkilöiden kuvaamisella niin sankareina kuin kärsivinä uhreina. Ongelmia tuottava vihollinen näyttäytyy monessa osassa: yksittäisinä henkilöinä, yleisinä olosuhteina sekä abstraktina sattumanvaraisuutena.

Audiovisuaalisen kerronnan teoria tarjoaa tutkielmassa keinon selittää rakenteellisesti auki, miten melodraamojen aikaansaamat tunteet ja reaktiot syntyvät katsojassa. Keskeistä on katsojan samastuminen, tekojen moraalisuuden arviointi sekä tulevien tapahtumien ennakoiminen. Melodraamatutkimuksen kannalta sen sijaan huomionarvoiseksi nousee se, miksi tietyt tunteet ja moraaliset asetelmat ovat kulttuurisesti tärkeitä ja millä tavoin ne peilaavat yhteiskuntaamme.

Sarja on kaikki 22 tuotantokautta huomioon ottaen mittava kokonaisuus. *Syke* tarjoaa näin ollen jatkoon myös lukuisia muita tutkimuksen mahdollisuuksia. Sarjaa voisi jatkossa tutkia esimerkiksi kanavavaihdoksen tuomien muutosten, sarjan tuottaman naiskuvan tai realistisuuden kautta.

Avainsanat: audiovisuaalinen kerronta, draamasarja, fiktio, melodraama, melodraamatutkimus, sairaaladraama, saippuasarja

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
1.1	Tutkielman lähtökohdat, tutkimuskysymys ja aiempi tutkimus	2
1.2	Aineisto, menetelmä ja teoria	7
1.3	Tutkielman rakenne	11
2	Televisiomelodraaman hahmottaminen	13
2.1	Melodraaman ongelmallisuus sekä lajityypille tulkitut ominaiset piirteet	15
3	Superlääkäreistä rosoisiin hoitajiin	20
3.1	Syke-televisiosarja	23
4	Sykkeen melodramaattisuus	26
4.1	Kerronnallinen rakenne	27
4.1.1	Jatkuvuus melodramaattisena metodina	31
4.2	Moraaliset konfliktit	33
4.2.1	Moraali sosiaalisissa ongelmassa ja yhteiskunnan kriittisessä tarkastelussa	34
4.2.2	Kuoleman oikeudenmukaisuus moraalisenä pulmana	36
4.3	Sensaatiomaisuus	38
4.3.1	Sensaatiomaisuuden syvempi sisällöllinen merkitys	42
4.4	Uhri, sankari ja vihollinen	43
4.4.1	Sukupuoli melodraamassa ja sen vaikutus mielikuviin	47
4.5	Voimakkaat tunteet	49
4.5.1	Oikean ajoituksen tärkeys	54
5	Yhteenveto ja johtopäätökset	56
5.1	Sykkeen tulevaisuuden näkymät	59
	Lähteet	62

1 Johdanto

Tässä tutkielmassa tarkastelen kotimaisen *Syke*-televisiosarjan (2014–) melodramaattisia piirteitä. Sarjassa keskeisiä ovat dramaattiset ja tunteisiin vetoavat potilastarinat. Nämä ovat usein äärimmäisiä, kuten moraalisia valintoja, lohduttomia ihmiskohtaloita tai mitä uskomattomampia parantumisia ja sankaritekoja. Neljän naishoitajan ihmissuhdeongelmat muodostavat kuitenkin sarjan punaisen langan ja potilastapaukset kytkeytyvät usein päähenkilöiden yksityiselämiin. *Sykkeessä* tapahtumat sijoittuvat isoon helsinkiläiseen sairaalaan ja erityisesti yhteen yksikköön, traumapoliklinikkaan.

Sarja peilaa yhteiskuntakriittisellä otteella todelliseen maailmaan nostamalla esiin lisäksi kotimaisia terveydenhuollon ongelmia, kuten heikkoja henkilöstöresursseja, hoitovirheitä ja jatkuvien säästöjen vaikutuksia. Jokainen jakso haastaa katsojan käsitystä oikeasta ja väärästä erilaisilla moraalisisilla dilemmoilla. Yksittäinen jakso on hyvin tapahtumarikas, ja jakson alusta loppuun muotoutuvat ennustamattomat tapahtumat sekä voimakkaat tunnekuohut sitovat katsojan intensiivisesti seuraamaan sarjan tapahtumia. *Sykkeessä* inhimillinen kärsimys, oikean ja väärän punnitseminen sekä tunnepitoiset ihmissuhteet nousevat kerronnan ytimeen. Nämä ovat ominaisia myös melodramaattisuudelle ja sitä lähden tutkielmassani tarkemmin hahmottamaan. Tarkastelunäkökulmanani on siis se, miten melodramaattiset piirteet ilmenevät *Sykkeessä*.

Syke on Suomessa suuren suosion saavuttanut draamasarja ja se on esimerkiksi voittanut yleisöäänestyksellä parhaan tv-ohjelman Kultainen Venla-palkinnon vuonna 2016 (Kultainen Venla). Sarja on myös onnistunut säilymään yhä katselluimpien ohjelmien joukossa Ruutu-suoratoistopalvelussa (Finnpanel). Sarja on alun perin tuotettu Ylelle, ja sen neljä ensimmäistä tuotantokautta on esitetty Yle TV 2:lla. Nämä tuotantokaudet ovat katsottavissa tällä hetkellä suoratoistopalvelu Yle Arenasta. *Sykkeen* alkuperäinen luoja on Petja Peltomaa, mutta sarjassa on useiden tuotantokausien myötä toiminut lukuisia eri käsikirjoittajia. Sarjan tuotannosta on kaikkien kausien aikana vastannut Yellow Film TV. *Syke* siirtyi Nelonen Medialle neljännen kauden jälkeen, kun sarjan oikeudet myytiin. Kaudet 5–22 onkin esitetty osittain Nelosella ja Liv:llä ja ovat katsottavissa lisäksi Ruutu-suoratoistopalvelussa.

Tutkielman kohteena oleva *Syke* ei ole suinkaan ainoa laatuaan suomalaisena sairaalarajana, sillä fiktiivisiä terveydenhuollon maailmaan sukeltavia sarjoja on Suomessa esitetty vuosien

varrella useita, kuten *Ottaako sydämeistä* (1995–1996), *Ihmeidentekijät* (1996–1998) ja *Iholla* (2016). Tosielämää kuvaavia dokumentaarisia sairaalasarjoja on nähty myös Suomessa, kuten *Elossa 24h* (2017–), jossa seurataan yhden vuorokauden ajan terveydenhuollon tapahtumia ympäri Suomen. *Syke* on kuitenkin jatkuvuudellaan poikkeuksellinen, sillä sitä on aiempiin kotimaisiin sairaalasarjoihin verraten tuotettu selkeästi useampia tuotantokausia. Sarjasta on kevääseen 2026 mennessä julkaistu kaiken kaikkiaan 22 tuotantokautta ja toistaiseksi loppua ei näy. Sarja on herättänyt kiinnostusta myös ulkomailla ja sarjan oikeudet on myyty useisiin Euroopan maihin. *Sykkeestä* on tuotettu omat versiot niin Ruotsissa (*Syrror*, 2016–2017), Slovakiassa (*Sestricky*, 2018–) kuin Ranskassa (*H24*, 2020). Saksassa *Sykettä* on esitetty nimellä *Nurses*. Suomessa on tuotettu *Syke*-televisiosarjaan pohjautuen myös kolme elokuvaa, ensimmäinen *Syke-elokuva: Hätätila* (2021), toinen *Syke: särkynyt sydän* (2023) ja kolmas *Syke-elokuva: Kipinöitä yössä* (2025).

1.1 Tutkielman lähtökohdat, tutkimuskysymys ja aiempi tutkimus

Kiinnostukseni *Sykettä* kohtaan kumpuaa sen tavasta hyödyntää terveydenhuollossa kohdattavia eettisiä ongelmia sekä nopeatempoista hoitotyön arkea fiktiivisen viihteen ja draaman pohjana. Vaikka terveydenhuolto itsessään ei olisi kovinkaan tuttu, sarjan keskeiset ihmissuhteet, konfliktit ja tunteet sitovat yleismaallisuudellaan katsojan helposti mukaan *Sykkeeseen* maailmaan.

Määrittelen *Sykkeeseen* draamasarjaksi, joka hyödyntää saippuaoperoille tyypillistä melodramaattista kerrontaa. Televisiolajityyppinä saippuaoppera on varsin kiistelty ja kritisoitukin. Se on kuitenkin onnistunut laajentumaan varhaisimmista muodoistaan eli kotona olleille naisille suunnatuista päiväajan pienen budjetin radio- ja tv-ohjelmista nykyään useisiin alalajityyppisiin, kuten erilaisia ammatteja käsitteleviin fiktiivisiin tv-sarjoihin. Lisäksi muut suosittu tv-sarjagenret kuten komediat, toiminta- tai tieteisfiktioit ovat omaksuneet ajan kuluessa saippuasarjojen piirteitä itselleen. (Ford ym. 2010, 14–16.) Tyypillistä saippuaoperoille on ollut alusta saakka ohjelmien toistuvuus, joka on mahdollistanut jatkuvan kuuntelu- tai katselunautinnon. Toistuvuus on taas edesauttanut tarinan loppumattomuutta. (Ford ym. 2010, 14; McCarthy 2008b, 60.) Yleisö saadaan jatkuvuuden avulla kahlittua erilaisten mediavälineiden ääreen seuraamaan tarinan seuraavia käänteitä.

Lähdin hahmottamaan tutkielmaani tarkastelemalla ensin *Sykkeessä* toistuvia elementtejä, ja huomasin, että jaksoista toiseen katsojaa pyritään motivoimaan voimakkaiden tunnereaktioiden herättämisellä, moraalikäsitteen haastamisella, ennakoimattomilla juonenkäänteillä sekä tuomalla jaksoissa esiin kärsivän uhrin kuin sankarinkin hahmoja. Lähtökohdana tutkielmalleni pidän sitä, että *Sykkeestä* on löydettävissä melodramaattisia piirteitä. Tutkielmassani keskeistä on se, miten ja millaisilla keinoilla nämä nousevat sarjassa esille. Erittelen näiden piirteiden ilmenemistä aineistoksi valitsemieni jaksosten avulla.

Tutkimuskysymykseni on siis: Millaisia melodraaman keinoja *Syke*-televisiosarja hyödyntää?

Sykkeessä melodramaattinen kerronta pyrkii tuottamaan voimakkaita tunteita. Tätä tukevat erityisesti traagisten potilaskohtaloiden ja uskomattomien selviytymistarinoiden yhteydessä ilmenevät katsojan äkillisestikin vaihtuvat tunnetilat. Moraalikäsitystään katsoja joutuu haastamaan kaikkietävän kerronnan myötä nähdessään useamman henkilön perspektiivin sekä kohdatessaan ajoittain henkilöiden tekemiä eettisesti epäilyttäviä ratkaisuja. Moraalin kanssa sarjassa painiskellaan usein ja jaksosten lopussa joutuu pohtimaan, onko jokin ratkaisu oikein tai väärin. Sarjassa toistuu keskeisenä myös uhrisankariasetelma. Tällä tarkoitan sitä, kuinka päähenkilöt ovat yhtä aikaa potilaita pelastavia sankareita, mutta myös omien hankalien elämäntilanteidensa uhreja. Melodraaman maailman sisäiset henkilöt eivät kuitenkaan ole tietoisia tästä rakenteesta, sillä he tavoittelevat jatkuvasti onnellisempaa elämää, vaikka kerronnan rakenne estää tämän toteutumisen (Ang 1996, 73–74). Myös sensaatiomaisuus ja ennustamattomat juonenkäänteet ovat sarjalle tyypillisiä. Melodraamalle onkin ominaista pitkittynyt ajan kuluminen sekä aikatauluttaminen. Näiden myötä katsojalle muodostuu tunne, että on jo liian myöhäistä, kunnes viime hetkellä tilanne muuttuukin. (Williams 1998, 73–74.) Televisiosarja tuo melodramaattiseen kerrontaan omia erityispiirteitä verrattuna elokuvaan ja tulen tarkentamaan tutkielmassa käyttämäni melodraaman käsitettä laajemmin luvussa 2 sekä alaluvussa 2.1.

Sairaala toimii tässä yhteydessä erinomaisena tapahtumaympäristönä, sillä työpäivän aikana kohdatut kriittisessä voinnissa olevat potilaat tuovat jatkuvan aikapaineen ja jännitteen tunnun. Samalla ne myös mahdollistavat katsojalle hetkittäisiä helpotuksen huokauksia henkilökunnan onnistuessa haastavan potilastapauksen hoidossa. Jaksoissa nähdään päätöksen saavia potilastarinoita, mutta lopullista pysyvän rauhan palauttavaa tilaa sarjan sisäisessä maailmassa ei kuitenkaan tule. Tällöin sarja pystyy pysymään luonnollisesti loppumattomana.

Yleisesti saippuasarjojen rakenteeseen ei kuulukaan suuret huippukohdat, vaan ne sisältävät sen sijaan minikliimakseja, jotka mutkistavat tilanteita entisestään (Virta 1994, 13). Sarjassa on selkeän alun ja lopun sijaan alati laajeneva keskiosa. Saippuasarjoissa käsitellään samanaikaisesti useita eri teemoja ja ne sisältävät monia sivujuonia, jotka eivät selvästi pääty. Katsoja jää epävarmaksi ratkaisusta ja täten hänen on seurattava myös seuraavan jakson tapahtumat. (Virta 1994, 13; Stern ym. 2007, 16–17.) *Sykkeelle* on hyvin tyypillistä se, mitä pidemmälle katsoo, sitä monitahoisemmiksi tapahtumaketjut muuttuvat ja samalla henkilöt tulevat yhä tutummiksi. Loppumaton tarina mahdollistaa katselijan ja hahmojen välisen suhteen muodostumisen, sillä katsoja voi luottaa siihen, ettei tarina tule päättymään ja täten pystyy sitoutumaan sarjan pitkäaikaiseen katsomiseen (Stern ym. 2007, 16). Saatamme myös kuvitella ajan kuluvan sarjoissa todellisen maailman tavoin eteenpäin, sillä kerrontaa rytmittävät yhtä aikaan vuodenaikojen mukaiset juhlat sekä tunne siitä, ettei tulevaisuuden tapahtumista vielä tiedetä (Gledhill 2013, 133).

Teemoina saippuasarjoissa on käsitelty usein ihmissuhdepulmia ja lajityyppi on tulkittu hyvin feminiiniseksi. Toisaalta alun perin se on kohdennettukin naisyleisölle (Stern ym. 2007, 10–11). Nykyään saippuasarjojen elementtejä, kuten tarinan loppumattomuutta, mutta sen lisäksi ihmissuhteita, intiimejä keskusteluja, rakkaushuolia, perheen sisäisiä ongelmia sekä monipuolisia henkilöahmoja hyödynnetään lukuisissa muissakin sarjoissa. Tällaisia ovat esimerkiksi poliisi- ja rikossarjat, jotka on taas nähty hyvin maskuliinisina. (Ford ym. 2010, 16.) Saippuasarjat onnistuvat luomaan kokonaisuutena hyvin immerssiivisen tarinamaailman, johon mahtuu laaja joukko hahmoja heidän menneisyytensä kautta. Tämä sitoo hahmoja yhteen, auttaa yhdistämään aiempia tapahtumia tulevaan sekä siten luomaan sarjoille ajallista jatkuvuutta. (Ford ym. 2010, 19; McCarthy 2008b, 60.)

Saippuasarjat jakavat kuitenkin yhä mielipiteitä ja erityisesti niiden realistisuutta on kritisoitu. Katsojakokemuksen ristiriitaisuus erityisesti saippuasarjoissa on lisäksi yksi tekijä, mikä vaikutti kiinnostukseeni aineiston valinnan suhteen. Tällöin katsomiseen vaikuttaa ironinen halveksunta sarjoja kohtaan, mutta samalla kuitenkin saamme tyydyttävää nautintoa niiden katselusta. Katsomiskokemuksen ristiriitaisuudella tarkoitetaan tilannetta, jossa tunnistamme katselusta saatavan mielihyvän kokemuksen, mutta samalla emme saisi sanoa nauttivamme siitä (Gledhill 2013, 125).

Usein meillä on tapana arvottaa fiktiota sen mukaan, kuinka realistisena pidämme sitä. Realismin mittari on kuitenkin epäselvä, sillä näkökulma sen tarkasteluun voi vaihdella. Realismilla on usein tarkoitettu todenmukaista, objektiivista ja tasapuolista kuvaa todellisesta maailmasta perustuen huolelliseen dokumentointiin nykyhetken elämästä. Saippuasarjojen kohdalla todenmukaisuus tai realismi ei ilmene välttämättä aitoina tarinamaailman yleisolosuhteina vaan psykologisten tilanteiden kautta. (McCarthy 2008a, 63–64.) Kulttuurihistorioitsija Ien Ang on luonnehtinut tätä ilmiötä emotionaaliseksi realismiksi. *Dallas*-tv-sarjaan (Yhdysvallat, 1978–1991) kohdistuneessa tutkimuksessaan hän esittää, että tarinan henkilöitä, tilanteita, suhteita ja heidän maailmaansa ylipäätään voidaan pitää ensisijaisessa merkityksessään epäuskottavina, mutta sen sijaan konnotatiivisessa mielessä näitä ei koeta epätodellisina, vaan katsoja löytää näiden välistä tunnistettavia teemoja (ks. Ang 1996, 41–46).

Erialaisten realismin tasojen ja näkökulmien hahmottaminen on tärkeää, sillä se on mahdollistanut saippuaoopperoiden tutkimuskentän omana genrenään. Saippuasarjat hyödyntävät myös sosiaalista realismia, jolloin kuvaus keskittyy tavallisten ihmisten elämien ja ongelmien kuvaamiseen. Tällöin kuvauksessa toistuu usein helposti tunnistettavia nykyhetken paikkoja mahdollisimman kokonaisvaltaisella todellisuuden representoimisella. (McCarthy 2008a, 64–67.) Voidaan todeta, että fiktiivisyydestään huolimatta saippuaoopperat ovat hyvin realistisia, jos tarkastellaan sosiaalisia sekä arkisia ongelmia todellisuuden mittarina. Harvoin tavallinen kansalainen joutuu kohtaamaan vaikkapa rikollisten ja poliisin välisiä kamppailuja sekä ammuskelua, kun taas useimpien ihmisten elämään kuuluu kuitenkin tunne-elämän haasteita tai rakastumista. (Hietala 2007, 118–119.)

Koska tutkielmani keskiössä on sairaalan sisäistä maailmaa kuvaava sarja, on pohdittava sen erityispiirteitä katselukokemuksen muodostumisessa. Esimerkiksi jo 1960-luvulla kulttuurifilosofi Marshall McLuhan on esittänyt näkemyksen televisiokuvan kosketeltavuudesta. Tällöin lääketieteen opiskelijoiden seurattessa televisiosta kirurgista toimenpidettä, he kokivat, etteivät pelkästään katsoneet leikkausta, vaan suorittivat sen itse pidellen kirurgista veistä kädessään. McLuhanin mukaan tämä kokonaisvaltaisen ruumiillisen kokemuksen aikaansaaminen on yksi tekijä, miksi lääkäri- ja sairaalasarjat ovat saavuttaneet suosiotaan ja vakiinnuttaneet asemansa omana lajityyppinään. (McLuhan 1965, 328–329.) Sairaalasarjat ovatkin vuosikymmenien ajan kyenneet uudistumaan ja säilymään edelleen mielekkäänä tutkimuskohteena. Niitä on vuosien varrella tarkasteltu lukuisista näkökulmista

mainitakseni muun muassa katselumotivaation, vastaanoton ja sarjoista heränneet mielikuvat (ks. esim. Lee & Taylor 2014, 13–22; Solange 2003, 662–679; Nádasi 2020, 33–54).

Tutkielmassa hyödyntämäni aiempi tutkimuskirjallisuus on pääasiassa yhdysvaltalaisista. Aiemman relevantin tutkimuskirjallisuuden rajaamiseen vaikuttaa oleellisesti laaja melodraamoihin ja televisiosarjoihin keskittynyt tutkimuskenttä Yhdysvalloissa. Tämän on mahdollistanut siellä esitettyjen televisio-ohjelmien runsas kirjo sekä suosittujen sarjojen saavuttama maailmanlaajuinen katselijakunta. Koen, että tämä on samalla muokannut erilaisista ohjelmista merkittäviä erilaisten kertomusten esille tuojia ja näin myös hedelmällisiä tutkimuskohteita globaalisti.

Relevanttia aiempaa tutkimuskirjallisuutta jouduin paljon rajaamaan ja pohtimaan itselleni hyödyllisiä näkökulmia aiheeseeni. Melodraamaa niin elokuvissa kuin televisiossa on tutkinut runsaasti elokuvatutkimuksen professori Linda Williams, jonka artikkeleita hyödynnän myös omassa tutkielmassani. Williams on tarkastellut melodraamojen kehollisuutta ja sukupuolen merkitystä vanhemmissa artikkeleissaan ”Film Bodies: Gender, Genre, and Excess” (1991) sekä ”Melodrama Revised” (1998). Nykyistä sarjojen varaan rakentuvaa televisiota melodraaman kautta hän on käsitellyt artikkelissaan ”World and Time: Serial Television Melodrama in America” (2018). Williams tulkitsee melodraaman yksittäisen genren rajat ylittävänä laajempaan ajattelumallina. Televisiomelodraamaa sekä katsojuutta on aiemmin käsitellyt mediatutkija Lynne Joyrich (1992) artikkelissaan ”All that Television Allows: TV Postmodernism, and Consumer”. Lisäksi kulttuurihistorioitsija Ien Angin klassikkoteos *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (1982/1996) tarjoaa laajasti erilaisia tarttumapintoja melodraaman piirteiden hahmottamiseen suosituissa *prime-time* saippuasarjassa. Osa lähdekirjallisuutena käyttämistäni tutkimuksista on melko vanhoja, mutta pidän niitä edelleen merkityksellisinä, sillä erityisesti 1990-luvulla erilaisista ammateista kertovat tv-sarjat lisääntyivät räjähdysmäisesti. Williamsin ja Angin teokset ovat myös tunnettuja klassikoita, joissa esitettyjä näkökulmia on hyödynnetty paljon myös muissa tutkimuksissa lähteinä.

Aiemmassa tutkimuskirjallisuudessa fiktiivisten tv-sarjojen tutkimus on keskittynyt laajasti eri sukupuolten tarkasteluun, niin sairaalasarjoissa yleisesti kuin melodraaman tutkimuksessa. Viestintätieteen professori Mervi Pantti (2004) on tarkastellut genre- ja sukupuolirajojen rikkomista yhdysvaltalaisessa sairaaladraamasarjassa *Teho-osastossa* (*ER*, 1994–2009).

Mediatutkija Alexia Smit (2014) on käsitellyt sairaaladraamasarjassa *Muodon vuoksi* (*Nip/Tuck* Yhdysvallat, 2003–2010) miespäähenkilöiden kuvaamista melodramaattisina uhreina. Myös televisiotutkija Cynthia Burkheadin ja Hillary Robsonin kokoelmateoksessa *Grace Under Pressure: Grey's Anatomy Uncovered* (2008) käsitellään sukupuolten kuvaamisen eroja ja toimijuutta ammatilliseen ympäristöön pohjautuvassa sarjassa. Myös *Sykkeessä* eri sukupuolien esittäminen, kuten se millaisilla tavoilla niitä kuvataan, on oleellista ja sen vuoksi nämä kirjallisuuslähteet auttavat aineistosta nousseiden havaintojen kanssa.

Kotimaista tutkimusta *Sykkeestä* löytyi hyvin vähän eikä muutoinkaan suomalaisia sairaaladraamasarjoja ole juuri tutkittu. *Sykkeen* audiovisuaalista kerrontaa tarkastelevia tutkimuksia en löytänyt lainkaan. Sen sijaan suomalaisissa ammattikorkeakouluissa on tarkasteltu muun muassa *Syke*-televisiosarjan ja vuonna 2021 julkaistun elokuvan¹ välisiä eroja ja yhtäläisyyksiä tuotannollisesta näkökulmasta². Toisena opinnäytetyönä oli tarkasteltu *Sykkeessä* toimineiden avustajien ja pienrooleissa näytelleiden toimintaa sekä merkitystä³. Tutkimus sarjaa kohtaan on siis ollut hyvin vähäistä ottaen huomioon *Sykkeen* lukuisat tuotantokaudet sekä sarjan pysymisen Ruutu-suoratoistopalvelun katselluimpien (Finnpanel) ohjelmien joukossa.

1.2 Aineisto, menetelmä ja teoria

Aineistona tutkielmassani toimii *Syke*-televisiosarja, jota olen katsonut Yle Areenasta kolme ensimmäistä tuotantokautta. Lopulta rajasin tutkielmaan valikoituneen aineiston ensimmäisten tuotantokausien sisältä yksittäisiin jaksoihin. Valitsemani jaksot ovat luetteloituna alle tuotantokausittain (1–3) alkaen ensimmäisestä tuotantokaudesta. Jaksot ovat numeroitu sekä nimetty samoin kuin ne on esitetty Yle Areenassa. Jakson edessä oleva numero tarkoittaa jakson järjestyslukua yksittäisen tuotantokauden esitysjärjestyksessä.

1. Tuotantokausi (2014)

1. Sydäntä kylmää

¹ *Syke*-elokuva: *Hätätila*

² Kaisto, Alexandra (2023) *Syke*-televisiosarjan ja -elokuvan vertailu tuotannollisesta näkökulmasta. Opinnäytetyö. Metropolia ammattikorkeakoulu

³ Peitsara, Riikka (2023) *Draamasarjan pienroolit ja avustajat, case: Syke*. Opinnäytetyö. Tampereen ammattikorkeakoulu

9. Pieni kylmä sydän
10. Laimeat lääkkeet
2. Tuotantokausi (2015)
 6. Viimeinen niitti
3. Tuotantokausi (2016)
 3. Vaarallinen potilas
 10. Jumalan kärpäslätkä

Tein aineistorajauksen Yle Areenaan yksittäisen jakson pidemmän keston vuoksi. Yksittäinen jakso muodostaa tällöin eheämmän kokonaisuuden. Sarjan siirryttyä Neloselle jaksojen rakenne muuttui merkittävästi ja esimerkiksi viides kausi koostuu keskimäärin 21 minuutin pituisista jaksoista, jotka on jaettu neljän jakson kokonaisuuksiin. Ylellä esitettyjen ensimmäisen neljän tuotantokauden jaksojen kesto on noin 48 minuuttia, ja jokainen tuotantokausi koostuu kymmenestä jaksosta. Lisäksi aineiston valintaan vaikutti sen vapaa katseltavuus Yle Areenasta. Osa Ruudussa katseltavista tuotantokausista on tällä hetkellä maksumuurin takana.

Pidän tutkielmaani valikoitua aineistoa laajana, koska mukana on useita jaksoja. Sen kartoittaminen on vienyt myös aikaa, sillä olen katsonut jaksot useaan kertaan. Valitsemisani jaksoissa nousee esille hyvin monipuolisesti erilaisia teemoja. Useamman jakson mukaan ottaminen mahdollistaa laajasti erilaisten havainnollistavien esimerkkien esille tuomista aineistoa käsittelevissä alaluvuissa ja ne auttavat hahmottamaan kattavasti sarjassa ilmeneviä melodramaattisia piirteitä. Valitsemisani jaksoissa käsitellään elinsiirtoa, pienen lapsen henkeä uhkaavaa tapaturmaa, läheisen menettämistä, väkivaltatilanteita, vakavia mielenterveysongelmia sekä suuronnettomuutta. Päähenkilöinä toimivien naispuolisten hoitajien yksityiselämät nivoutuvat jokaisessa jaksossa tavalla tai toisella potilastapauksiin, mutta erityisesti jaksoissa *Pieni kylmä sydän* ja *Jumalan kärpäslätkä* kerronta keskittyy hoitajien läheisten kohtaamiin onnettomuuksiin. Hoitajien elämäntilanteet muuttuvat radikaalisti jaksojen ja erityisesti tuotantokausien välillä, joten koin relevantiksi valita useammalta tuotantokaudelta jaksoja aineistooni.

Lopullisen aineiston kartoittamisen ja rajaamisen suhteen olen tehnyt temaattista sisällönanalyysia, joka auttaa laajan aineiston jäsentelyä. Pelkkä sisällönanalyysi ei tässä tapauksessa ole riittävä menetelmä, sillä sen avulla ei voida suoraan tuottaa syvällistä

pohdintaa aineistosta. Toisena menetelmänä lähestynkin aineistoa vielä lähilukua hyödyntäen. Sisällönanalyysi toimii tässä yhteydessä enemmän aineiston käsittelyn tekniikkana kuin menetelmänä. (Hakala 2024, 97.) Sen keskeisenä tavoitteena on auttaa luokittelemaan sekä tiivistämään aineistoa, jolloin se saadaan muokattua helpommin hahmotettavaan muotoon (Hakala 2024, 98). Mediatutkimuksessa yhdysvaltalainen politiikantutkija Harold Lasswell on hyödyntänyt sisällönanalyysia varhaisimmillaan jo 1920-luvulla propagandatutkimuksessa, mutta menetelmä nousi suurempaan suosioon vasta myöhemmin 1970-luvulla.

Olen lähestynyt aineistoani pääasiassa deduktiivisesti, vaikka en tarkkaan määritellyt, millaisia asioita jaksoista nousee esille. Deduktiivisessa lähestymistavassa aineistoa luokitellaan aiemman viitekehyksen, kuten teorian tai käsitejärjestelmän pohjalta. Analyysia ohjaa tällöin jokin teema tai käsitekartta. (Tuomi & Sarajärvi 2018, luku 4.4.4, 4.6.) Tutkielmassani deduktiivisuutta tukee se, että olin perehtynyt melodraamaa käsittelevään tutkimuskirjallisuuteen sekä audiovisuaalisten aineistojen teoreettiseen tarkasteluun, joten samalla osasin kiinnittää huomiota esimerkiksi melodramaattisuutta ilmentäviin juonenkäänteisiin. Aineiston kartoittamista ja rajaamista helpotti tutkielmaa johdattava tutkimuskysymys. Tässä täytyy huomioida, että temaattisessa sisällönanalyysissa keskeinen merkitys on myös aineiston tulkinnalla. Se, millaiseen tulkintaan päädytään, riippuu toki aineistosta, mutta myös tutkijasta. Samasta aineistosta voi saada hyvin erilaisia tulkintoja irti. (Tuomi & Sarajärvi 2018, luku 4.6.)

Temaattisen sisällönanalyysin jälkeen lähdin purkamaan aineistoani tarkemmin lähiluvun avulla. Pidän sitä televisiosarjan tarkasteluun hyvin monipuolisena ja antoisana metodina. Lähiluku on muotoutunut tutkimusmenetelmäksi 1900-luvun alkupuolella, ja se pohjautuu alun perin uuskriittiseen kirjallisuudentutkimukseen. Lähiluvun kohteena voi olla niin kirjoitettua tekstiä kuin visuaalista, audio-, materiaalista tai näiden yhdistelmistä muodostuvaa aineistoa. Teknisesti lähiluku on valitun kohteen tietoista ja kurinalaista lukemista, jolloin tavoitteena on sen merkitysten syvempi ymmärtäminen (Brummet 2019, 2). Lukeminen on yritystä ymmärtää sosiaalisesti jaettuja merkityksiä, joita sanat, kuvat, esineet, teot ja viestit tukevat (Brummet 2019, 6). Lähiluvussa lukija toimii ikään kuin etsivänä ja esittää lukemastaan perusteltuja väittämiä, jotka voivat olla todennettavissa aineistosta. Se voidaan ymmärtää kohteen kritiikiksi tai kriittiseksi analysoinniksi. (Brummet 2019, 8.) Sosiaaliset merkitykset tekstissä voivat olla tunnistettavia, mutta eivät välttämättä universaalisti. Samoin erilaiset merkitykset voivat olla ymmärrettyjä, mutta eivät perusteltuja. Kriittisellä lähiluvulla

pystytään laajentamaan ihmisten tietämystä sosiaalisesti jaetuista merkityksistä kiinnittämällä heidän huomionsa merkityksiin, joita kaikki eivät jaa. (Brummet 2019, 15.) Tutkielmassani lähiluku auttaa havainnollistamaan, millaisilla tavoilla melodramaattisuutta voidaan ilmentää, sekä miten sen avulla voidaan vaikuttaa katsojassa aikaansaatuun reaktioon.

Lähiluvun avulla on mahdollista tarkastella aineiston narratiivisia ja visuaalisia tasoja. Tutkielmassani keskityn käsittelemään ensisijaisesti aineistosta nousevia narratiivisia keinoja, kuten henkilöiden välistä vuoropuhelua ja sen pohjalta etenevää kerrontaa sekä henkilöiden välisiä suhteita. Toisaalta visuaalisia keinoja ei voi myöskään jättää täysin huomiotta. Erityisesti visuaalisuuden painotus näyttäytyy kohtauksissa, joissa ei ole vuorosanoja tai henkilöiden välisiä suhteita sekä rooleja halutaan korostaa ulkonäöllisillä eroavaisuuksilla.

Aineistonani toimiva televisiosarja pohjautuu audiovisuaalisuuteen eli kuulo- ja näköaistimuksien kautta tapahtuvaan kokemukseen. Tämän vuoksi aineiston teoreettisena pohjana hyödynnän elokuva- ja televisiotutkija Henry Baconin teosta *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2004). Bacon tarkastelee pääasiassa elokuvia, mutta tässä yhteydessä tulkitseen televisiosarjat elokuvan tavoin välineinä välittää kertomuksia audiovisuaalisesti. Television ja elokuvan välillä on kuitenkin merkittäviä eroavaisuuksia, kuten elokuvan sisältämän tarinan selkeä alku ja loppu. Sen sijaan televisio-ohjelmissä loppua ei ole aina etukäteen määritelty muutoin kuin yksittäisen jakson keston kohdalla. Tällöin keskeisenä näkökulmana on myös pohdinta siitä, millä tavoin television erityisyys välineenä muokkaa katselukokemusta.

Rajaan tutkielmani yhteydessä kerronnan käsitettä sepitteeseen, jolloin kerrotun tapahtumaketjun ja kertomistapahtuman välillä on ajallinen etäisyys. Yleisesti kerronta voi myös tarkoittaa vapaamuotoista selostusta tai jopa historiankirjoitusta. Sepitteen avulla on mahdollista asettaa tapahtumat johonkin tiettyyn perspektiiviin ja saada aikaan toivottu vaikutus niin lukijassa, kuulijassa kuin katsojassa. (Bacon 2004, 18.) Fiktiivinen televisiosarja kuten elokuvakin rakentuu sepitteen mahdollistamaan kokemukseen, jossa tapahtumat ymmärretään ikään kuin aiemmin tapahtuneena, jopa niissäkin tilanteissa, joissa kuvaus sijoittuu tulevaisuuteen. (Bacon 2004, 19.)

Bacon tarkastelee katsomista kognitiivisena toimintana, jolloin ihmisen havaintokyky ja ymmärrys valikoivat, käsittelevät ja jäsentävät havaintoja sekä tietoa maailmasta. Tämän

toiminnan avulla ihmiset muodostavat representaatioita. Erilaisistakin taustoista tulevat katsojat voivat suhtautua eri tavoin elokuvien arvomaailmaan, mutta ymmärtämisen prosessi tapahtuu olennaisilta osin samoilla tavoilla. Katsojalta kuitenkin edellytetään tässä suhteessa tietynlaista kompetenssia, joka on rakentunut todellista maailmaa käsittävistä tiedoista, kerronnallisten sekä elokuvallisten tottumusten tuntemuksesta sekä kyvystä vastaanottaa uusia ilmaisun muotoja. On huomioitava, että ilmaisu voi joskus tosin olla niin erikoislaatuista, että katsojan on hankalaa, ellei mahdotonta löytää siitä joitakin syvempiä merkityksiä. (Bacon 2004, 11–14.) Baconin tarkastelunäkökulma muokkaa katsojista tietyllä tapaa geneeristä massaa sekä poistaa jossain määrin katsojan inhimillisen yksilöllisen kokemuksen. Katson kuitenkin merkittäväksi tutkielman kannalta nostaa esille erinäisiä vakiintuneita ilmaisullisia konventioita, joita *Sykkeessä* toistuvasti hyödynnetään. Aineiston käsittelyluvussa melodraamatutkimus sekä Baconin audiovisuaalisen kerronnan teoria kulkevat rinnakkain tukien esittämiäni havaintoja.

1.3 Tutkielman rakenne

Tutkielma tulee etenemään johdantoluvun jälkeen keskeisen käsitteistön määrittelyllä. Määrittelen tutkielmassani käytettyä melodraaman käsitettä sekä taustoitin lyhyesti sen historiaa. Keskityn tutkielmassa televisiomedraaman kontekstiin, joka oleellisesti rajaa määrittelyn näkökulmaa. Pohdin luvussa myös kriittistä suhtautumista melodraamaa kohtaan sekä sitä, miten tämä voi vaikuttaa televisio-ohjelmien luokitteluun ja piirteiden tunnistamiseen.

Tämän jälkeen kolmannessa luvussa taustoitin sairaaladraamasarjojen kehityskulkua 1960-luvulta 2010-luvulle. Luvun tarkoituksena on selkiyttää lukijalle kyseisen lajityypin vuosien varrella tapahtuneita merkittäviä muutoksia, jotka ovat samalla ohjanneet sarjoja nykyisen kaltaisiksi. Sarjojen kehityskulun hahmottaminen auttaa samalla paikantamaan myös *Sykkeeseen* näiden ohjelmien joukossa. Alaluvussa käsittelen vielä aineistonani olevan *Syke*-sarjan tyypillisiä yksittäisen jakson koostavia rakenteellisia ominaisuuksia. Tällaisina toimivat esimerkiksi jaksoissa käsiteltävät teemat, tapahtumien rytmittäminen, ajan kulun ymmärtäminen sekä tarinakokonaisuuden rakentuminen kahteen erilliseen juoneen, pää- ja sivujuonien ympärille.

Luvussa neljä pääsemmekin sitten aineistoni tarkempaan läpikäyntiin. Alaluvuissa havainnollistan jaksoista nostamillani esimerkeillä, millaisia melodraaman keinoja sarja hyödyntää. Alaluvut ovat jaettu viiteen erilliseen teemaan. Kuljetan aineiston käsittelyssä rinnakkain lähdekirjallisuutta niin melodraamatutkimuksesta kuin audiovisuaalisen kerronnan teoriasta.

Tutkielman viimeisessä eli viidennessä luvussa palaan vielä tutkimuskysymykseni ääreen ja tiivistän tekemäni havainnot ja johtopäätökset. Pohdin myös audiovisuaalisen kerronnan teorian sekä melodraamatutkimuksen tuottamia erilaisia tulkintoja, sillä nämä lähestyvät katsojan kokemuksia hyvin erilaisilla tavoilla. Päätän tutkielman lopuksi tulevaisuuden näkymiin ja ajatuksiin siitä, miten *Sykettä* voitaisiin tutkia jatkossa.

2 Televisiomelodraaman hahmottaminen

Ennen kuin siirrymme käsittelemään aineistostani esiin nousevia melodraaman piirteitä, on tärkeää määritellä tässä yhteydessä käytettäviä käsitteitä. Hankaluuden heti alkuun tutkielmassani toi se, että melodraaman käsite on hyvin monitulkintainen, sillä sen määrittäminen on ollut paljolti riippuvaista niin kontekstista, näkökulmasta kuin historiallisesta ajanjaksosta (ks. Altman 1999). Lisäksi televisiogenrejen määrittelyssä haasteellista on ollut television tapa alusta saakka mukautua ja omia piirteitä toisista formaateista sekä välineistä (Neale 2008, 5). Keskityn tässä tutkielmassa televisiosarjan tarkasteluun, joten taustoitan melodraaman käsitettä sen rakentumisesta ja historiasta sarjamuotoisena populaarikulttuurin tuotteena. Elokuva- kuin televisiomelodraamassa on kuitenkin yhteisiä piirteitä, joten sivuan käsitteen määrittelyn yhteydessä myös elokuvamelodraamaan liittyvää tutkimuskirjallisuutta.

Sarjallisena melodraamaa on tuotettu usealla eri välineellä ja se on omina aikakausinaan löytänyt nopeasti yleisönsä. Erityisesti oman aikansa uutuuksissa melodraama kukoisti, niin sanomalehdissä 1830-luvulla, elokuvissa 1910-luvulla, radiossa 1920-luvulla kuin myöhemmin oleellisesti myös televisiossa. Näille keskeisenä sarjallisen elementin tekijänä on ollut toistuvuus. Jaksojen toistuvuus ajankohdan, henkilöiden ja tilanteiden sekä ennalta määritellyn jakson ajallisen keston kautta on alusta saakka toiminut lukijoiden, kuuntelijoiden ja katsojien koukuttajana. Tämä on sitonut yleisön kunakin aikana samalla tiettyyn mediavälineeseen. (Williams 2018, 173–176.) Toistuvuus mahdollistaa ajan sekä tarinamaailmojen runsauden, mitä erityisesti nykyajan televisiosarjat hyödyntävät.

Ajan runsaus edesauttaa lisäksi useiden eri tarinamaailman henkilöiden välisen vuorovaikutuksen kehittymistä. Säännöllisesti esiintyvät tietyt henkilöhahmot ovatkin yksi draaman vahvimista teknisistä keinoista, joita saippuaopperat ovat osanneet hyödyntää alusta saakka. Television sarjaohjelmat ovat luoneet myös uuden määreen kerronnalliselle ajalle, jolloin jaksojen muodostamista kokonaisuuksista voidaan käyttää käsitettä tuotantokaudet. Televisiosarjojen yksittäiset tuotantokaudet nähtiin pitkään vain osana tuotantoprosessia, eikä niinkään kerronnallisena ominaisuutena. (Williams 2018, 178.) Tarinan loppumattomuus ja kaudesta toiseen lipuminen ovat luoneet mallin jatkuvasta tarinankerronnasta, jonka tarkoituksena on toistuvasti onnistua herättämään ja uudistamaan kiinnostusta (Williams 2018, 174).

Tässä yhteydessä huomionarvoista on lisäksi television erityisyys ylipäättään välineenä. Aiemmin televisio on ollut sijoitettuna pääasiassa kotiimme, rajattuun ja tuttuun tilaan. Nykyään pystymme katsomaan televisio-ohjelmia älylaitteisiin ladattujen suoratoistopalveluiden kautta, mikä mahdollistaa katsomisen lähes missä vaan. Voimme istahtaa tutulle kotisohvalle televisioruudun eteen seuraamaan suosikkiohjelmia, mutta yhtä lailla pääsemme ruutujen ääreen älypuhelimien, tablettien ja tietokoneiden myötä myös muissa erilaisissa arkisissa ympäristöissä, joissa pääasiallinen tarkoitus on jokin muu kuin ohjelmien katsominen, kuten vaikka liikennevälineissä matkustaminen. Kotona tapahtuvalle katsomiselle ominaista on, että monesti televisio saattaa olla lisäksi päällä, vaikkei kukaan kuvavirtaa intensiivisesti seuraisikaan. Sen sijaan elokuvien katsomiseen elokuvateattereissa sitoudutaan eri tavoin, kuten tyypillisesti sulkeutumalla ennalta määräytyksi ajaksi pimennettyyn saliin nauttimaan katselukokemuksesta. Television arkipäiväisyys onkin vaikuttanut siihen kohdistuneen aiemman tutkimuksen vähyyteen verrattuna elokuvien aikaansaamaan kiinnostukseen (Nelson 2008, 14).

Televisio tarjoaa myös laajemman kattauksen erilaisia ohjelmia jo pelkästään draaman saralta, sillä televisio pystyy välittämään niin elokuvia kuin jatkuvaluontoisia saippuasarjoja, mutta myös jaksottaisia ohjelmia. Keskeistä televisiolle on kuitenkin siinä näkyvän kuvan rajautuminen elokuvanäyttämöä pienempään ruutuun, mikä muokkaa sen tapoja vaikuttaa katsojaan. Toisaalta televisio on muuntautunut nykyään hyvin elokuvien kaltaiseksi suurien budjettien mahdollistamilla speaktaakkeleilla sekä televisiosarjojen aikaansaamilla maailmanlaajuisilla fani-ilmiöillä.

Sen sijaan televisiosta katsottavissa olevat saippuasarjat, joissa budjettikin voi olla pienempi, joutuvat toimimaan voimakkaan kokemuksen aikaansaamiseksi hyödyntäen muita tehokeinoja, kuten taustamusiikkia, lähikuvia, rajattua tapahtumaympäristöä sekä keskittymään toiminnan sijaan eleiden korostamiseen, eli samalla elementteihin mitkä tukevat melodramaattisia piirteitä. (Joyrich 1992, 234.) Usein televisiosarjan viihdyttävyyys vaatii kuitenkin enemmän kuin pelkästään ruudun hetkittäistä vilkuilua aika ajoin. Tällöin televisiosarjan katseleminen ei ole vain pelkkää passiivista katsomista, vaan katsojan sitoutuu henkilökohtaisesti sarjan seuraamiseen. Katsoja antaa itselleen luvan heittäytyä mukaan jännitykseen, pystyy mukautumaan tarinan henkilöiden tunnetiloihin sekä pohtimaan

henkilöiden toiminnan taustalla vaikuttavia psykologisia motivaatioita. Katsoja ikään kuin elää mukana ohjelmien henkilöiden omissa maailmoissaan. (Ang 1996, 28.)

2.1 Melodraaman ongelmallisuus sekä lajityypille tulkitut ominaiset piirteet

Melodraaman tunnistamiseen television kontekstissa vaikuttaa elokuvatutkija Linda Williamsin mukaan yhä käsitteen negatiivinen kaiku. Melodraama ymmärretään vanhahtavana ja liiallisena eikä sitä yhdistetä mieltämiimme laatusarjoihin. Monet elokuvatutkijat käsittävät myös melodraaman viittaavan tarinaan kotiympäristössä kärsivästä naisesta. (Williams 2018, 172–173.) Melodraama-käsitteen välttelyyn voi myös vaikuttaa käsitteen epä johdonmukainen käyttö vuosikymmenten aikana, jolloin 1900-luvun alkupuolen elokuvamelodraamojen katselijoiksi tulkittiin työväenluokkaiset miehet, sillä kertomukset sisälsivät seikkailua ja toimintaa. Myöhemmillä vuosikymmenillä sen sijaan kohdeyleisöksi miellettiin naiset ja melodraaman yhteydessä on saatettu puhua voimakkailla tunteilla ladatuista niin sanotuista nyyhkytarinoista tai naistenelokuvista (Altman 1999, 92–95).

Televisiosarjojen määrittely tiettyyn lajityyppiin onkin hankalaa, sillä luokittelu voi olla hyvin näkökulmakohtaista tai painottua tiettyyn rajanvetoon. Esimerkiksi saippuasarjat ja melodraamat on voitu luokitella edustavan karkeasti tunnegenrejä, koska niiden keskiössä on tunne-elämän ongelmia ja ratkaisuja. (Hietala 2007, 56.) Sen sijaan toiminta- ja supersankarisarjat sekä -elokuvat luokitellaan lukuisiin eri genreihin, huomioimatta lainkaan näissä ilmenevää melodramaattista yhdistävää tekijää toiminnan ja tunteiden taustalla. (Williams 2018, 172.) Tällöin seikkailu- tai toimintagenreä vie eteenpäin myös tunteisiin pohjaava rakenne, kuten oikeutettu aggressio, kosto tai rohkeus (Hietala 2007, 56). Mielenkiintoinen huomio on, että teemoina hyvän ja pahan vastakkainasettelu ja tunteiden ja toiminnan vaihtelu mielletään moneen genreen sopivaksi, mutta yhtä lailla nämä ilmentävät myös melodraaman piirteitä (Williams 2018, 172–173).

Melodraamalle on nähty ominaisena lisäksi realismin laiminlyönti, speaktaakkelit, puutteelliset tunteiden ilmaisun keinot sekä ympäröivä ja toistuvalla vaikuttava kerronta (Williams 1991, 3). On karkeasti esitetty, että melodraaman uskottavuus eletyn todellisuuden ilmentäjänä heikkenee sen epäaidon tavan kautta vedota yleisön tunteisiin. Tällöin tunnevaikutelman hakeminen nähdään sen ainoana tavoitteena. Toisinaan melodraaman on sanottu toimivan epäonnistuneena tragediana, jolloin juoni on niin liioiteltu ja yliampuva, että

tarinasta tulee naurettava eikä se enää tunnu uskottavalta tai järkevältä. Melodraama on saanut osakseen kritiikkiä myös siitä, kuinka henkilöhahmot vaikuttavat olevan niin uppoutuneita omiin voimakkaisiin tunteisiinsa, jolloin tilaa ei jää itsereflektiolle tai asioiden suhteuttamiselle. (Ang 1996, 62.)

Haasteellisena melodraamojen tunnistamisessa on huomattu juuri niiden oletettu realismin puute. Ikään kuin melodraama ja realismi eivät siis mahtuisi saman kategorian alle. Ristiriitaista tässä kriittisessä suhtautumisessa on melodraaman suosion kasvu 1900-luvun alusta lähtien. Kriittinen tarkastelu keskittyy pääasiassa vain melodraaman ulkoisiin piirteisiin, kuten juonenkäänteisiin ja liioiteltuihin tunteisiin. Sen sijaan nämä voivat paljastaa jotain meidän kokemasta viehätyksestä melodraamoja kohtaan. (Ang 1996, 62; Williams 1998, 44.) Tällöin väite melodraamojen realistisuuden puutteesta voidaan nähdä ontuvana, sillä realismin huomioiminen on lopulta ollut keino ylläpitää melodraamaa uusiutuvana sen alkuajoista saakka. Melodraamoissa on nostettu aina esille aikansa puhuttavia ja tulenarkoja aiheita, toisin kuin esimerkiksi tragedioissa. (Williams 2018, 172.)

Television melodraaman määrittelemisessä hankaluuksia tuottaa myös tutkijoiden kieltäytyminen tai välttäminen käyttämästä melodraama-sanaa kuvaillessaan nykypäivän television laatua (Williams 2018, 176–177; Butt 2014, 28). Tässä kohdin niin sanotun laatutelevision ja melodraaman ristiriita kohtaa, sillä melodraamasta on noussut usein negatiivinen mielikuva. Melodraama on liitetty enemmän nostalgisiin radio- ja tv-ohjelmiin tai *prime time*-saippuasarjoihin kuin viime vuosikymmenien kansainvälisiin menestysarjoihin. Yleisestikin laatutelevision määritelmä on haastava. Tämä viittaisi siihen, että televisio olisi pääasiassa roskaa, johon jokin yksittäinen tv-ohjelma tai -sarja tekisi poikkeuksen. Television draamojen rytmitys ja rakenne ovat myös hyvin erilaisia verrattuna draamaelokuviin. Television sarjoissa tekijyys ei usein näy samoin kuin elokuvissa, jolloin ohjaajan persoonallinen tai omaleimainen kädenjälki näkyy lopputuloksessa. Televisio ei ole ohjaajan väline, toisin kuin elokuvissa tämä saattaa olla. (Williams 2018, 177.) Poikkeuksia tässäkin yhteydessä on, jolloin ohjaajan omaperäinen tyyli näkyy tv-sarjan kerronnassa⁴.

⁴ mm. *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, Yhdysvallat 1990–1991)

Televisionmelodraamaa on lopulta hankala luokitella yksittäiseksi television genreksi, joskin pystymme tunnistamaan joitakin selkeästi melodraaman leimaamia ohjelmia, kuten päivä- ja *prime-time* aikaan esitetyt saippuasarjat. Toisaalta yhä laajenevissa määrin melodramaattisia piirteitä on yhdistelty myös sellaisiin tv-ohjelmiin, joita ei ole alun perin luokiteltu melodraamoiksi, kuten useat poliisi- ja rikossarjat. (Joyrich 1992, 229–230; Gledhill 2013, 139.) Tällöin esimerkiksi suora toiminta muuttuu toissijaiseksi ja kerronnassa aletaan keskittyä enemmän henkilöiden omiin ongelmiin. Katsojassa heräävät tunteet ovat tärkeitä, jolloin näitä pyritään vahvistamaan vaikkapa keskeisen henkilön tai tämän perheenjäsenen asettamisella vaaraan. (Joyrich 1992, 229–230.)

Saippuasarjat hyödyntävät lisäksi näkyvästi useita elokuvamelodraaman keinoja, kuten musiikkia, joka toimii emotionaalisen vaikutuksen välittäjänä. Musiikki säestää tunne-elämän ylä- ja alamäkiä ja korostaa kokemuksen tiettyä rytmiä. (Joyrich 1992, 229.) Musiikin voidaan tulkita korostavan tarinan huipentumia ja antaa samalla tuttuihin, vastakkainasettelusta, oivalluksesta ja identiteetin esiin tuomisesta syntyviin ilmauksiin vahvan symbolisen sävyn. Tällöin tyypilliset hahmot, kuten vihollinen tai roisto, poissaoleva tai koettelemusten murtama sankari muokkaantuvat vertauskuviksi erilaisille olemisen ja moraalien tiloille. Näille rooleille tärkeää on samalla pitää koko draaman kulkua käynnissä. (Gledhill 2013, 128.) Elokuvamelodraamassa ja televisiosaiippuaoopperassa toistuu liioiteltujen vaihteluiden rytmi, joka merkitsee emotionaalisen kokemuksen epäjatkuvuutta. Juoni kehittyy hitaasti, monien viivästysten keskellä, dramaattisiin purkautumisiin ja törmäyksiin, kunnes äkilliset onnenkäänteet aloittavat syklin uudelleen. (Joyrich 1992, 229.)

Muina yhtenevinä piirteinä voidaan nähdä myös dramaattista intensiteettiä ylläpitävät visuaaliset metaforat tai symbolit. Tällöin näyttelijöiden tietyt asennot voivat toistua kohtauksesta toiseen, millä voidaan viestiä samankaltaisuutta vai vastakkaisia tunnesuhteita. Lisäksi viittauksia voidaan luoda erilaisilla pukeutumistyyyleillä ja hiustenväreillä, joiden avulla tulkitaan vastakkaisia asemia vaikkapa perhesuhteissa. Näin arjen toimien, tavallisten eleiden ja vakiintuneiden koristeiden merkitys voimistuu, jolloin psyykkiset jännitteet ja tunteiden katkokset tai nousut tulevat ilmeisiksi. Elokuvamelodraaman tavoin saippuaooppera ilmaisee ensisijaisesti ideologisia ja sosiaalisia konflikteja emotionaalisin termein. (Joyrich 1992, 229.)

Melodraamojen kerronnan tyyli jättää huomiotta loogisen syyn ja seurauksen avulla etenemisen ja sen sijaan tuo esiin rinnakkain eteneviä juonirakenteita sekä vastakkainasetteluja, mitkä estävät suurten ratkaisujen ja huipentumien tapahtumisen. Tyypillisesti toistuvia ovat kaavamaiset juonenkäänteet, kuten salaisten suhteiden paljastumiset, kohtalokkaat sattumat, menetetyt mahdollisuudet ja unohdetut tapaamiset. Nämä luovat moraalisen draaman kannalta välttämättömiä kohtaamisia ja yhteyksiä, kun ne samalla toimivat metaforisina todisteina yksilöiden elämässä vaikuttavista suuremmista taustavoimista. (Gledhill 2013, 128.)

Suomalainen elokuvatuutkija Sakari Toiviainen (1992, 79) on tarkastellut elokuvamelodraaman temaattisia ominaisuuksia ja esittää lisäksi tyypillisiksi aiheiksi väärinkäsityksiä, fyysisiä vammoja ja onnettomuuksia sekä ikä- ja luokkaeroja. Kerrontaan sijoitettuna nämä asetelmat toimivat esteinä tai haasteina päähenkilöiden onnen saavuttamiselle. Rakkaussuhteissa toistuu usein niiden täyttymys, lykkääntyminen, estyminen tai raukeamisen erinäiset variaatiot. Lisäksi psykofyysistä maisemaa toisintaa lapsuuden onni ja trauma, lapsettomuus sekä avioliiton ulkopuoliset, orpo- tai löytölapset. Keskeisinä nähdään myös häät, hautajaiset ja sukulaissuhteet tai -vihhat. (Toiviainen 1992, 79.) Toiviainen toisaalta esittää keskeiseksi piirteeksi myös takaumaa, jossa korostuu mieltymys ihmisten sisällään kantamiin mysteereihin ja salaisuuksiin. Takauman avulla paikallistetaan ongelma ja tarjotaan samalla siihen ratkaisu, kuten rikoselokuvissa. (Toiviainen 1992, 79.)

Vaikka Toivaiaisen esittämät aiheet ovat elokuvamelodraamoille ominaisia, voi samankaltaisuuksia nähdä myös *Sykkeessä*. Tällöin useammalla päähenkilöllä on varjeltuja salaisuuksia, joiden paljastuminen ajaisi väistämättä uusiin ongelmiin. Kerronnan rakenne kuitenkin pakottaa asioiden tulemisen julki ennemmin tai myöhemmin ja siten tarjoaa myös ratkaisun paljastumisen myötä aiheutuneisiin pulmiin. Poikkeuksellisenä tässä yhteydessä on *Sykkeen* tapa kuvata vain välitöntä nykyhetkeä, eikä menneisyyden, muistojen ja niiden avulla takaumien kuvaamiseen mennä. Lisäksi sairaalaan sijoittuva kuvaus tuo erityisesti onnettomuudet ja fyysiset loukkaantumiset lähelle ja nämä toimivat oleellisesti myös keskeisiä ihmissuhteita mutkistavina tekijöinä sekä kohtalokkaita sattumia aikaansaavina voimina. Toivaiaisen mukaan melodraamassa toistuu kehämäisyys, joka näyttäytyy esimerkiksi elämän ja vuodenaikojen kierrossa. Tällöin kerrontaa rytmittävät niin häiden kuin hautajaisten rinnalla vuodenaikojen mukana tulevat juhlat. Melodraamassa usein luonnonvoimat ja ihmiskohtalot toimivat yhteydessä toistensa kanssa. (Toiviainen 1992, 79–80.) *Sykkeessä*

tällainen näyttäytyy esimerkiksi siten, että läheisen kuoleman kohtaaminen osuu pimeimpään loskasään siivittämään vuodenaikaan, mikä tekee tästä kohtalosta entistä ankeampaa.

Melodraamoissa ihmisten tunteet ja teot, sekä heidän suhteensa toisiinsa ovat tärkeitä. Ne luovat merkityksiä ja ovat peruste ihmisen toiminnalle. Yleismaallisten ilmiöiden selittäminen ihmisten personoinnin ja yksilöiden kautta on melodraaman vahvimpia ominaisuuksia. Tällöin erilaiset taloudelliset, poliittiset ja sosiaaliset valtarakenteet, joihin melodraaman sisäiset henkilöt joutuvat, eivät esiinny abstrakteina voimina, vaan ristiriitaisia eettisiä ja poliittisia identiteettejä ilmentävinä toiveina, jotka purkautuvat päivittäisen elämän toimissa ja tapahtumissa. (Gledhill 2013, 128.)

Televisiosarja eroaa kuitenkin elokuvamelodraamasta, jolloin televisio-ohjelman sarjamaisuus muokkaa omalta osaltaan melodraaman konventioita. Tällöin olennaista on ratkaisujen saavuttamisen sijaan niiden odotus, haarautuneisuus ja toistuva avoimeksi jääminen. Tyypillistä on jatkuvien uusien asetelmien kehittyminen, mikä mahdollistaa tarinan loppumattomuuden. (Toiviainen 1992, 256–257.) Tv-sarjassa loppumattomuus vaatii jatkuvaa itsensä uudistamista, jolloin melodraaman keinot tulevat välttämättömiksi. Tällöin juoneen on mahdollista sisällyttää hahmoja menneisyydestä, onnekkaita käännteitä tai juuri keskeisenä ajankohtaisten yhteiskunnallisten, taloudellisten ja poliittisten teemojen käsittelyä liittyen henkilöiden omiin elämiin. (Gledhill 2013, 141–142.)

3 Superlääkäreistä rosoisiin hoitajiin

Ymmärtääksemme *Sykkeen* kaltaisen sarjan erityisyyttä, taustoitan tässä luvussa vielä aiempien sairaalamaailmaan sijoittuvien draamasarjojen kehityskaarta. Tulkitsen nämä sarjat pääasiassa ihmissuhteiden ja draaman varaan rakentuviksi saippuaopperoiksi, joilla on kuitenkin merkittäviä erityispiirteitä, mikä erottaa ne perinteisistä saippuasarjoista. Tämä näkyy kerronnan sijoittumisena ammatilliseen ympäristöön, mikä ohjaa keskeisesti juonen kulkua. Käytän siksi tässä luvussa sarjoja kuvaillessani lukijaa selkiyttävää muotoa sairaaladraama (eng. *medical drama*), mikä on myös tutkimuskirjallisuudessa vakiintunut käsite. Alaviitteisiin olen lisännyt eri vuosikymmenien suosittuja kansainvälisiä, enimmäkseen yhdysvaltalaisia tv-sarjoja, jotka ilmentävät keskeisesti oman aikansa tyypillisiä piirteitä.

Tutkielmani aineistona oleva *Syke* on maailmanlaajuisesti vertailtuna varsin uusi sairaaladraama, vaikka sitäkin on ehditty esittää jo yli 10 vuoden ajan. Kaiken kaikkiaan sairaaladraamojen juuret yltävät yli puolen vuosisadan päähän ja tätä televisiolajityyppiä voidaan pitää yhtenä menestyneimmistä ja pitkäaikaisimmista nykyisen audiovisuaalisen median tuotteista. (Sonego & Rocchi 2024, 1.) Sisällöllisesti sarjat ovat vuosien vieressä muokkaantuneet merkittävästi esimerkiksi tavoillaan kuvata hoitohenkilökuntaa, sairaalaympäristöä ja lääketiedettä (Meyer & Yermal 2020, 23). Muutokset eri aikakausina sekä sisällöllisesti esimerkiksi komediallisuuden tai realismisuuden kautta oleellisesti hankaloittavat kyseisten sarjojen luokittelua yksittäiseen televisiogenreen kuuluvaksi. Sarjoja on voitu tulkita niin saippuaopperoiksi, lääketieteellisiksi komediadraamoiksi kuin tietesisfiktioiksi. Spesifin ammattikunnan kuvaaminen on voinut ohjata myös sarjojen tulkitsemista karkeasti vain ammatillisiksi fiktioiksikin.

1960-lukua voidaan pitää televisiossa esitetyille sairaaladraamasarjoille ensimmäisenä käännekohtana. Tällöin sarjojen kerrontaa alettiin sijoittaa pääasiassa sairaalaympäristöön aiemmin tyypillisen kodin sijaan. Pääosassa olivat tosin miespuoliset lääkärit, erityisesti vanhemman ja nuoremman miehen muodostama kaksikko⁵⁶. (Pantti 2004, 166; Jacobs 2008, 34.) Tämä mahdollisti sarjoihin pedagogisen tulokulman, sillä kokenut vanhempi lääkäri

⁵ *Tohtori Kildare (Dr. Kildare, Yhdysvallat 1961-1966)*

⁶ *Tohtori Ben Casey (Ben Casey, Yhdysvallat 1961-1966)*

saattoi tukea ja neuvoa nuorempaa kollegaansa (Jacobs 2008, 34). Visuaalisesti merkittävänä sarjoissa haluttiin näyttää aikansa korkeatasoista sairaalateknologiaa sekä hyvin organisoitua terveydenhuoltojärjestelmää. 1960-luvulla naisten osat olivat lähinnä pienissä sivurooleissa, sillä televisio-ohjelmasuunnittelijat uskoivat yleisesti, että naispääosan esittäjä aiheuttaisi katsojalukujen laskua. Viehättävät naishoitajat tai rakkauden nälässä olleet naispotilaat toimivat lähinnä mieslääkäreiden rajattomana romanttisen kiinnostuksen kohteena. (Pantti 2004, 166.) Varhaisissa sairaaladraamoissa 1960-luvulla mieslääkärit kuvattiin ideaalisina ja utopistisina sankareina, joiden elämä keskittyi pääasiassa vain potilaiden sairauksien selvittämiseen ja hoitoon (Meyer & Yermal 2020, 23; Pantti 2004, 167).

Sarjojen katselumielenkiinnon ylläpitämisessä kuitenkin huomattiin, että draaman piti käsitellä elämän ja kuoleman suuria tunteita herättäviä aiheita, ei pelkästään hienovaraisia mielen sisäisiä ongelmia tai yleisesti sairaala- tai terveydenhuoltojärjestelmää (Pantti 2004, 167). 1970-luvun aikana teemoiksi alettiin ottaa lääketieteen ohelle sosiaalisia ongelmia ja aikansa tulenarkoja aiheita kuten abortteja, seksuaalisuutta, raiskauksia, päihteiden väärinkäyttöä, keinohedelmöityksiä tai seksitauteja. Onnettomuudet ja sairaudet kuitenkin toimivat edelleen pääasiallisena kimmokkeena ihmissuhteisiin, tunteisiin sekä moraalien tarkasteluun. (Jacobs 2008, 34–35.)

Keskiössä olivat pitkään 1980-luvulle saakka mieslääkärit, jonka jälkeen murrosta alkoi tapahtua. Ylimaallisen yksittäisen sankarihahmon tai duon korvasi lääkäritiimi, jolle ominaista oli työskennellä kaoottisessa ja jatkuvassa kriisitilanteessa. Lääkäreitä voitiin kuvata myös vaihtoehtoisissa ympäristöissä, kuten sodan keskellä⁷. (Jacobs 2008, 35.) Poikkeuksellisen aiempaan nähtiin myös hoitajien elämään keskittyvä sarja 1970- ja 1980-lukujen vaihteessa⁸. 1980-luvulla myös ammatillisten konfliktien sijaan kuvattiin enemmän henkilökohtaiseen elämään keskittyviä haasteita. Terveydenhuoltoa sekä lääkäreitä ei myöskään enää ylistetty, vaan tarkasteltiin enemmän emotionaalisia ulottuvuuksia. (Pantti 2004, 167.) Sarjat alkoivat sekoittaa piirteisiinsä niin komediaa kuin melodraamaa sekä kiistanalaisia aiheita käsiteltiin realistisuutta tavoitellen^{9,10} (Pantti 2004, 167). Sairaalan potilaiden kuvaaminen alkoi hiljalleen hiipua taustalle ja enemmän ruutu-aikaa annettiin

⁷ *M*A*S*H* (*M*A*S*H*, Yhdysvallat 1972–1983)

⁸ *Angels* (*Angels*, Iso-Britannia 1975–1983)

⁹ *Sairaalan syke* (*St. Elsewhere*, Yhdysvallat 1982–1988)

¹⁰ *Casualty* (*Casualty*, Iso-Britannia 1986–)

hoitohenkilökunnan kohtaamille yleisille eksistentiaalisille kriiseille sekä henkiselle kuormitukselle kovapaineisesta työstä. (Jacobs 2008, 35.)

1990-luvulla sairaalahenkilökunnan yksityiselämien kuvaaminen syveni entisestään ja lääkärit alettiin esittämään ihmisinä, jotka painiskelevat niin henkilökohtaisten kuin ammatillisten ongelmien kanssa¹¹¹² (Pantti 2004, 167). Merkittävä muutos oli naisten hyväksyminen osaksi keskeisten lääkäreiden joukkoa, sillä heitä ei nähty enää niin suureksi uhaksi katsojaluvuille. 1990-luvulla julkaistiin lisäksi ensimmäinen sairaalasarja lääkäriä esittävällä yksittäisellä naispäähenkilöllä, joka loi laajan ja uskollisen katselijakunnan 18–49 vuotiaisiin naisiin¹³. 1990-luku oli lääketiedettä käsitteleville sarjoille kulta-aikaa ja niiden suosio levisi räjähdysmäisesti. Sairaaladraamat nähtiin myös yhtenä osana yhä laajenevaa töistä kertovien tv-sarjojen sekä naisten ammatillisen kuvaamisen kontekstia¹⁴. Osa sairaaladraamoista on osannut mukautua yleisöjen pirstaloitumiseen tavoittelemalla laajempaa katselijakuntaa eri genrejä yhdistelemällä ja laajalla näyttelijäkaartilla. (Pantti 2004, 168.) 1990-luvulla jokapäiväisen elämän medikalisaatio vaikutti myös fiktiivisen sairaalamaailman popularisoitumiseen (Jacobs 2008, 36).

2000- ja 2010-luvuilla sairaalasarjojen suosio on onnistunut pysymään yllä ja osa edelleen jatkuvista sarjoista on saavuttanut jo täysi-ikäisyyden¹⁵. Sairaalasarjat ovat muokkaantuneet samalla yhä monimuotoisemmiksi. Nykypäivän sarjoissa henkilökohtaisia ja ammatillisia haasteita kuljetetaan draaman avulla läpi jopa tuotantokaudesta toiseen¹⁶ (Williams 2018, 175). Sarjoissa on saatettu myös adaptoida kaunokirjallisuuden pohjautuvien hahmojen ominaisuuksia, kuten Sherlock Holmesin kaltaista nerokkuutta lääkäreiden profiloinnissa¹⁷. Leikkaustoimenpiteitä on voitu kuvata lähietäisyydeltä, mikä tuo katsojan hyvin lähelle konkreettista lääketiedettä. Tämä voi samalla ilmentää myös melodramaattisilla vertauskuvilla liikkumista veitsen terällä, eli ajautumista kriisiin hetkellä minä hyvänsä. (Smit 2014, 81.) Teknisenä keinona sarjojen kerronnan tempon nopeutuminen on tuonut niihin myös jatkuvan apokalyptisen uhan tunnun, joka voi samalla toimia symboliikkana nykyisen maailman riskeistä, epävakaudesta sekä vaaroista (Jacobs 2008, 35–36). 2010-luvun loppupuolella ja sen

¹¹ *Teho-osasto (ER, Yhdysvallat 1994–2009)*

¹² *Chicagon lääkärit (Chicago Hope, Yhdysvallat 1994–2000)*

¹³ *Tohtori tuli kaupunkiin (Dr. Quinn, Medicine Woman, Yhdysvallat 1993–1998)*

¹⁴ *Strong Medicine – kovaa lääkettä (Strong Medicine, Yhdysvallat 2000–2006)*

¹⁵ *Grey'n anatomia (Grey's anatomy, Yhdysvallat 2005–)*

¹⁶ *Muodon vuoksi (Nip/Tuck, Yhdysvallat 2003–2010)*

¹⁷ *House (House M.D, Yhdysvallat 2004–2012)*

jälkeen sairaaladraamoissa on korostettu lisäksi entistä enemmän erilaisuutta, jolloin esimerkiksi neurokirjolla olevia lääkäreitä on sijoitettu pääosiin¹⁸. Tällä on mahdollisesti haluttu viestiä inklusiivisuudesta sekä samalla tuoda jälleen pedagogista näkökulmaa saavutettavuuden merkityksestä.

Vuosikymmeniä pitkä tie on siis ehditty kulkea lukuisten sarjojen jumalaisista superlääkäreistä inhimillisiin omien ongelmiansa kanssa painiskeleviin auttajiin. Huomionarvoisena hoitajien rooli on sen sijaan jäänyt toistuvasti sivuosiin tai taustalle, poikkeuksena jotkin yksittäiset sarjat. Hoitajat ovat kuitenkin todellisuudessa terveydenhuollossa erittäin merkittävässä osassa. Pidänkin *Sykettä* poikkeuksellisena, sillä siinä kuuluvin ääni annetaan eri näkökulmista asioita tarkasteleville rosoisille naishoitajille, jotka toimivat keskeisinä linkkeinä epäselvien potilastapausten ratkeamisessa. Seuraavaksi tulen vielä tarkemmin avaamaan *Sykkeelle* ominaisia piirteitä sekä sitä, miten sarjan yksittäinen jakso rakentuu.

3.1 Syke-televisiosarja

Johdannossa mainitsin, että *Syke* käsittelee fiktiivisiä potilastapauksia. Sarja heijastelee kuitenkin todelliseen maailmaan esimerkiksi tuomalla esiin terveydenhuollossa käsiteltäviä eettisiä ongelmia, kuten kenellä on oikeus elää, mikä on potilaan vastuu omasta terveydestään tai ketkä hätätapauksessa priorisoidaan. Tyypillistä sarjalle on käsitellä yleisesti tiedossa olevia suomalaisten kansanterveyden haasteita, kuten erilaisten päihteiden haitallista käyttöä, ikäihmisten yksinäisyyttä sekä yleisimpien sairauksien aiheuttamia vakavia komplikaatioita. Sarja tuo esille potilaiden laajaa kirjoa kaikista yhteiskuntaluokista huomioon ottaen myös erilaisia kulttuurillisia, etnisiä ja uskonnollisia vähemmistöjä. Toisaalta sarja saattaa ylläpitää karkeita stereotypioita esimerkiksi romanikulttuurista ja alkoholisteista.

Paikoitellen sarja toimii myös pedagogisena välineenä tuomalla esiin tietoa muun muassa sairauksien yleisyydestä tai lääkärin hoitoa vaativista yllättävistä oireista. Sarjassa nähdään monipuolisesti erilaisia sairauksia aivoinfarkteista suolisto-oireisiin kuten myös tapaturmia palovammoista suuronnettomuuksiin. Aika ajoin sarjassa tuodaan esille myös julkisen terveydenhuollon heikkoa taloudellista tilannetta muun muassa keskustelemalla

¹⁸ *The Good Doctor* (*The Good Doctor*, Yhdysvallat 2017–)

traumapoliklinikan hoitohenkilökunnan kesken palveluiden karsimisesta, potilasturvallisuuden vaarantumisesta huonon hoitajaresurssin takia sekä erilaisista säästökohteista päivittäisessä potilastyössä taloudellisen tilanteen lujittamiseksi.

Kuitenkaan *Syke* ei pohjaudu pelkästään yhteiskunnallisen tilanteen heijasteluun.

Potilastapauksiin kytkeytyen kerronnan punaisena lankana ovat traumapoliklinikan neljän hoitajan ihmissuhdekuviot, jotka ovat sarjan kaudesta toiseen kantava ydin. Ensimmäisten kausien yksittäisisissä jaksoissa on pääasiassa 2–4 potilastapausta, jotka ratkeavat jakson lopuksi. Näiden ohessa yksityiselämät jatkavat kuitenkin kehittymistään jaksosta ja kaudesta toiseen. Sarjassa keskeistä ovat päähenkilöiden parisuhteet, jolloin erilaisiin suhteisiin halutaan jatkuvasti pyrkiä, vaikka saman tien niissä oleminen aiheuttaa konflikteja. *Sykkeessä* päähenkilöiden ihmissuhteet saattavat muuttua yksittäisen jakson sisällä päälaelleen, jolloin edellisessä jaksossa onnelliselta vaikuttava pariskunta on eronnut seuraavan jakson päätteeksi. Jaksoissa oleellista on, että kaikki päähenkilöt eivät ole koskaan samaan aikaan onnellisia. Tyypillistä on myös, että lähes joka jaksossa epäselvän tai kriittisessä voinnissa olevan potilaan tilanteen ratkaisee joku hoitajista ja sarjassa kerronta etenee pääosin heidän näkökulmistaan. Sarjan ensimmäisillä, Yle Areenasta katsottavissa olevilla kausilla on neljä päähenkilöä, jotka ovat traumapoliklinikan sairaanhoitajat Iris (Iina Kuustonen), Lenita (Lena Meriläinen), Marleena (Tiina Lymi) ja Johanna (Leena Pöysti).

Jaksot noudattavat tietyissä määrin samaa kaavaa. Usein uuden jakson kerronta alkaa aamusta, joka viittaa siihen, että uusi työpäivä on sairaalassa alkamassa. Nopeasti muutaman minuutin jälkeen alkaa tapahtua, sillä jakson ensimmäinen potilas tuodaan sairaalaan hyvin suppeilla ennakkotiedoilla. Tämä rikkoo seesteisen työpäivän alun ja sysää henkilöt toiminnan äärelle. Katsoja liimautuu seuraamaan tilanteen kehittymistä, pelastuuko potilas, mitä tapahtuu seuraavaksi? Erityisesti työpäivän aikana potilaiden voinnin muutokset ovat hyvin äkillisiä, jolloin hoitoa koskevia päätöksiä ja toimenpiteitä on tehtävä muutamien tuntien kuluessa tai potilas mahdollisesti kuolee.

Kaikki tapahtumat sijoittuvat jakson aikana hyvin kapeaan aikaikkunaan, usein yhteen vuorokauteen tai pariin päivään. Jakso päättyy usein iltaan, jolla taas viestitään katsojalle, että työvuoro ja samoin päivä päättyy. Välillä uusi jakso alkaa seuraavasta päivästä tai vaihtoehtoisesti tarinamaailmassa aikaa on voinut vierähtää jaksojen välillä viikkoja tai kuukausia. Edellisessä jaksossa tapahtuneisiin asioihin saatetaan palata myös myöhemmin,

jolloin kerronnassa toistuu jatkuvuus aiempaan ja näin henkilöillä on oma sarjassa rakentuva menneisyys. Uusi jakso ei siis välttämättä ala edellisen jakson päättymisen yhteydessä nähdystä kohtauksesta. *Sykkeessä* uuden jakson alkaminen aina uudesta päivästä tukee ajatusta myös siitä, että sarjassa aika kuluu eteenpäin niin kuin todellisessa maailmassa.

Sarjan keskeiset henkilöt ovat töissä traumapoliklinikalla joko suoraan hoitohenkilökuntana tai välillisesti esimerkiksi potilaita osastolle tuovassa ensihoidossa, joten hektisen työpäivän lomassa käsitellään usein myös heidän välisiä suhteitaan dialogikohtauksissa. Vuoropuhelun kuitenkin katkaisee potilaan voinnissa tapahtuva äkillinen muutos tai jokin muu työhön liittyvä tehtävä. Nämä ovat omiaan mutkistamaan suhdekuvioita, sillä henkilöillä ei ole ikinä tarpeeksi aikaa tai halua perustella itseään kunnolla. Toistuva ajan puute tai keho aikataulutusta ajaa katsojan jatkuvaan jännitteeseen tilaan.

Sarja on fiktiivisyydestään huolimatta pyritty tekemään todenmukaiseksi, sillä sarjan näyttelijät ovat perehdytetty monipuolisesti erilaisiin hoidollisiin toimenpiteisiin. He ovat käyneet rooliin uppoutuessaan seuraamassa jopa oikeita leikkauksia. Realistisuuteen pyrkiminen on ollut tuotantoyhtiö Yellow Filmin tavoitteena sarjaa tehdessä ja tällöin potilaiden hoito on katsojalle mahdollisimman uskottavan näköistä. (Noronen 2016.) *Sykkeessä* faktapohjaisuutta ja realismia tukee näiden lisäksi sarjassa käytettävä ammatillinen sanasto ja lääketieteelliset termit. *Syke* ei idealisoi hoitajan ammattia, vaan tuo esiin myös sen raadollisia puolia toistuvasta kiireestä ja suuren vastuun kantamisesta. Melodramaattisen lisän sarjaan tekee jatkuva häiriötilan tuntu, sillä jokin aina mutkistaa rauhallista työpäivää ja keskeisten ihmissuhteiden sijoituessa sairaalaan, luo se häiriötä myös yksityiselämiin. Sarjan fiktiivisyys ilmeneekin laajemmin draaman ehdoilla toimivassa kerronnassa, jolloin tarina rakentuu jännitteiden, konfliktien ja ratkaisujen varaan.

4 Sykkeen melodramaattisuus

Olemme vihdoin päässeet tutkielmassani aineiston syvemmän tarkastelun pariin. Seuraavissa alaluvuissa tulen käsittelemään aineistosta nousseita melodramaattisuutta ilmentäviä piirteitä erittelemieni teemojen avulla. Taustoitan sitä ennen vielä prosessia aineistoksi valikoitujen jaksojen sekä kohtausten suhteen.

Katsottuani ensin sarjan kolme ensimmäistä tuotantokautta, pystyin hahmottamaan keskeisiä tapahtumia sekä erilaisten juonenkäänteiden merkitystä tarinan jatkumolle. Kirjasin ylös jaksoissa käsiteltyjä teemoja, jonka jälkeen oivalsin näiden toistuvan jaksoista toiseen, joskin hieman eri muodoissa. Aineiston rajausta tein tarkemmin vielä yksittäisiin jaksoihin senkin vuoksi, että pystyn yksityiskohtaisemmin kuvailemaan yksittäisen jakson tapahtumia ja täten myös lukija hahmottaa selkeämmin, mihin yhteyteen tapahtumat liittyvät. Nostamissani aineistoesimerkeissä en ole laittanut kohtausten aikaleimoja tai eriteltyt yksittäisen kohtausten järjestystä jaksossa, joten tämän vuoksi kohtausten yksityiskohtainen kuvaileminen on ollut merkityksellistä lukijalle muodostuvassa käsityksessä.

Melodramaattisuutta ylläpitävät keinot voivat olla jakson sisällä olevia yksittäisiä muutaman minuutin mittaisia kohtauksia, mutta toisaalta monet niistä ovat vaatineet yli jaksorajojen kestänyttä seuraamista. Kerronnan pidemmän seuraamisen myötä henkilöiden väliset suhteet ovat tulleet hiljalleen katsojalle tutuiksi ja siten katsoja pystyy ymmärtämään, minkä vuoksi henkilöiden väliset äkilliset konfliktit voivat olla erittäin dramaattisia ja voimakkaita tunteita herättäviä. Kokonaisuuden hahmottamisen kannalta on ollut tärkeää, että olen katsonut kaikki kolme ensimmäistä tuotantokautta, sillä se on auttanut tekemään tarpeellista rajausta. Kokonaisen tuotantokauden kaikkien jaksosten mukaan ottaminen ei olisi ollut relevanttia ja aineiston käsittely olisi tällöin jäänyt hyvin pirstaleiseksi.

Huomasin jaksosten sisältöjä jäsennellessäni, että joka jaksossa toistuu karkeasti eri tavoilla ja esimerkeillä kuvattuna käsitykset oikeasta ja väärästä sekä henkilöiden kuvaus sankareina, uhreina tai vihollisina. Lisäksi katsoja yllätettiin toistuvasti erilaisilla ennustamattomilla juonenkäänteillä, jotka kuitenkin sen hetkiseen tilanteeseen nähden tuntuvat uskottavilta. Keskeisimpänä sarjassa nousi esille voimakkaiden tunteiden herättäminen, mitä voitiin tehostaa tunteisiin vetoavilla potilastapauksilla. Voimakkaiden tunteiden ilmenemistä tukevat myös yllämainitsemani muut teemat, kuten moraalit, henkilöiden vastakkainasettelut, sekä

kerronnan rakenne. Osa teemoista on mielestäni hyvin abstrakteja, sillä niitä ei voi määritellä täysin selkeillä rajanvedoilla. Esimerkiksi katsojan omat käsitykset oikeasta ja väärästä voivat vaikuttaa kohtauksien tulkintaan. Jaksoista nostamani teemoja on tuotu esille hyvin äärimmäisillä tapausesimerkeillä.

Olen lopulta jaotellut käsittelemäni teemat viiteen eri alalukuun, joita ovat kerronnallinen rakenne (4.1), moraaliset konfliktit (4.2), sensaatiomaisuus (4.3), uhri, sankari ja vihollinen (4.4) sekä voimakkaat tunteet (4.5). Osittain nämä teemat limittyvät toinen toisiinsa, kuten edellä mainitsin esimerkiksi sensaatiomaisen juonirakenteen yllättävien käänteiden vaikuttavan oleellisesti myös katsojassa herääviin tunteisiin. Erillisiin alalukuihin tehdyn jaottelun on tarkoitus tässä yhteydessä auttaa rajaamaan aihepiiriä sekä samalla käsitteellistämään havaintojani. Olen nostanut aineistosta omasta mielestäni mahdollisimman monipuolisia esimerkkejä havainnollistamaan melodraaman piirteitä. Osa yksittäisissä jaksoissa tapahtuneista juonenkäänteistä on aineistoni analysoinnin kannalta erittäin moniulotteisia ja sopivat useampaan eri teemaan tarkasteltaviksi. Samaa tapahtumaketjua olen siksi voinut hyödyntää eri näkökulmista useammassa eri alaluvussa.

4.1 Kerronnallinen rakenne

Ensimmäiseksi tulen käsittelemään *Sykkeen* hyödyntämää tyyliä kerronnassa, eli erilaisia tarinan rakenteellisia keinoja, joiden avulla voidaan ilmentää melodramaattisia piirteitä. Ymmärtääksemme kerronnan prosessia, on Bacon (2004, 38) havainnollistaen jaotellut sitä kolmeen eri tasoon, joita ovat kerronnan itsetietoisuus, tietävyys ja kommunikoivuus. Itsetietoisuus näyttäytyy siinä, miten tai missä määrin kerronta prosessina tai tapahtumana tuodaan esille suhteessa tarinaan. Sarja ei hyödynnä itsetietoista kerrontaa, jollaisena voisi olla tarinamaailman ulkopuolinen *voice-over* -kerronta ja sarjan henkilöiden mielen sisäisten ajatusten sanoittaminen ääneen. Myös suoraan kameraan katsomista ja siten katsojaan kontaktin ottamista sarjassa ei nähdä. Suurin osa katsojan saamasta informaatiosta koostuu siis henkilöiden välisestä verbaalisesta kommunikaatiosta, ilmeistä, eleistä tai henkilöiden yksin toimimisesta, jolloin toki dialogia ei synny, mutta kerronta etenee toiminnan kautta.

Kerronnan tietävyydellä taas tarkoitetaan sitä, kuinka paljon kerronnalla on hallussaan tarinaa koskevaa informaatiota. (Bacon 2004, 39.) *Sykkeessä* kertoja on kaikkietävä, jolloin tarinan kannalta relevantit asiat tulevat ennen pitkää esille. Tietävyys voidaan jakaa eteenpäin vielä

hienojakoisempaan alaluokkaan. Tällöin voidaan puhua paikallistasolla kaikkítietävyydestä, jolloin sen voi huomata kameran sijoittumisena aina tapahtumahetkeen sekä parhaaseen mahdolliseen paikkaan tapahtumien rekisteröimiseksi (Bacon 2004, 39). *Sykkeessä* on paljon paikallistasolla tapahtuvaa kaikkítietävyyttä, sillä kaikki henkilöt eivät ole aina läsnä samassa tilassa tapahtumien aikana, mutta joka kerta kuvaus keskittyy juuri sinne, missä kullakin hetkellä on toimintaa.

Useasti tietävyyttä säännöstelee kerronnan ulottuvuus eli sen sitoutuminen jonkun tai joidenkin henkilöiden näkökulmaan (Bacon 2004, 39). *Sykkeessä* tämä ilmenee neljän hoitajan näkökulmien kautta, joiden pohjalta kerronnan tietävyys rakentuu. Katsojana tiedämme tällöin enemmän kuin sarjan yksittäinen henkilö, sillä näemme ja kuulemme jokaisen päähenkilön saaman informaation. Tämä on usein melodraamalle tyypillinen konventio, jolloin katsoja pystyy identifioitumaan useassa eri perspektiivissä (Williams 1998, 69; Bordwell 1985, 70–73). Toisaalta päähenkilöille tyypillistä on, että esimerkiksi heidän omat haasteensa eivät liity toisten ongelmiin ja he osaavat tarkastella tilanteita ainoastaan omista näkökulmistaan. Vastaava piirre näkyy myös saippuaopperoissa (Ang 1996, 75).

Poikkeuksina sarjassa kuitenkin esitetään ajoittain myös sivuhenkilöiden näkökulmista kuvattuja kohtauksia, jotka eivät suoranaisesti liity päähenkilöiden yksityiselämiin¹⁹. Tällöin oleellisesti päähenkilöt eivät ole läsnä tilanteessa ja näin kamera paljastaa toisista henkilöistä enemmän kuin päähenkilöt itse pystyisivät tietämään. Toisaalta katsoja on monesti potilaiden hoitoon liittyvien tilanteiden kohdalla yhtä tietävä kuin sarjan henkilötkin. Uudesta potilaasta kerrotaan tällöin suppeat esitiedot osaston puhelimeen, jolloin päähenkilöt kuten katsojakaan ei vielä tarkemmin, mitä osaston ovista on seuraavaksi tulossa sisään. Potilaiden voinnissa tapahtuvat äkilliset muutokset tapahtuvat myös pääasiassa hoitajan läsnä ollessa heidän huoneissaan, jolloin kamera on jälleen paikalla juuri silloin kuin tapahtuu.

Melodraamassa kerronta on erittäin informatiivinen tarinan tapahtumista, erityisesti henkilöiden emotionaalisista tai psyykkisistä tiloista (Bordwell 1985, 70–73). Voimme aistia henkilöiden tunteet, kuten vihaisuuden, pelon tai ilon. Kaikkítietävyys tuottaa katsojalle tietynlaista valtaa tiedostaessaan keskeisten henkilöiden näkökulmat, mutta samalla myös

¹⁹ ks. Yle Areena, Syke: kausi 2, jakso 3: *Sormi suussa*, <<https://areena.yle.fi/1-4155045>> (linkki tarkistettu 18.3.2026)

voimattomuutta, sillä ristiriitaisissa tilanteissa katsoja ei voi asettua vain jonkun yhden henkilön taakse ja tuomita toisten valintoja (Ang 1996, 75–76). Melodraamassa kuvataan usein tapahtumia ja hetkiä, jolloin henkilö saa tietoonsa merkittävää informaatiota tai jotakin yllättävää tapahtuu. Tällöin tyypillisesti kohtausta katkeaa ja siirrytään toisen tapahtuman ääreen muualle. Vierekkäiset juonet mahdollistavat kerronnan informaation hidastumisen ja asettavat katsojan pohtimaan seuraavia tapahtumia toisaalla, samalla kun uusi kohtausta kiinnittää huomiotamme. (Bordwell 1985, 71.)

Otetaan esimerkiksi kerronnan tietävyttä käsittelevä kohtausta, joka auttaa hahmottamaan myös katsojalle asetettuja perspektiivejä. Marleena, kuka on yksi neljästä päähenkilöstä, on *Sykkeen* ensimmäisellä kaudella vaikeasti päihdeongelmainen²⁰. Hän haluaa pitää ongelmansa oletetusti salassa alettuaan seurustella osaston anestesia lääkäri Ilmarin (Matti Ristinen) kanssa, sillä pelkää tämän vaikuttavan negatiivisesti suhteeseensa hänen kanssaan. Jaksossa *Laimeat lääkkeet* Ilmari hämmentyy saadessaan yhtäkkiä puhelimitse tietää jonkun kirjoittaneen reseptejä rauhoittavista lääkkeistä hänen nimissään ja kertoo tästä tuohtuneena Marleenalle. Hän ei kuitenkaan osaa yhdistää tekijäksi Marleena, toisin kuin katsoja, joka on tiennyt Marleenan päihdeongelmasta jo aiemmin ja osannut päätellä tämän kirjoittaneen lääkeresepit salaa itselleen. Kohtausta päättyy ja kuvaus kohdistuu tämän jälkeen hermostuneeseen Marleenaan, kuka kiirehtii jännitteisen musiikin rytmittämänä naisten pukuhuoneeseen rauhoittumaan. Ymmärrämme, että Marleenan aika tarkoin varjellun salaisuutensa kanssa alkaa pian käydä vähiin, sillä sarjan kerronnan kaikkitietävyyden myötä tarinan osalta relevantit asiat tulevat kuitenkin ennen pitkää julki. Katsoja voi jopa osata odottaa konfliktia heidän kahden välille, mutta samalla toivoo asioiden lopulta ratkeavan parhaiten päin.

Myöhemmin käykin juuri niin, miten olemme osanneet odottaa, eli Ilmari ymmärtää Marleenan olleen lääkeresepien takana, valehdelleensa hänelle sekä tullessa höynäytetyksi. Tässä kohdin katsoja voi olettaa Ilmarin olevan raivoissaan, mikä voi mahdollisesti eskaloita tulevia tilanteita. Hetkeä myöhemmin Ilmarin ja Marleenan välille syntyy riita, kun Ilmari tivaa lääkkeiden käytöstä. Ilmari vaatii Marleena ilmiantamaan itsensä ja Marleena hyväksyy lopulta salatun päihdeongelmansa tulemisen julki osaston muulle henkilökunnalle. Katsoja saattaa huokaista helpotuksesta, että tilanne ratkesi lopulta näin helpolla ja yhdestä kriisistä

²⁰ Tarkempi kuvaus päihdeongelmasta esitellään luvussa 4.2.1

selvittiin. Ilmarin totaalinen suuttuminen tuleekin katsojalle yllätyksenä vasta jakson viimeisillä minuuteilla, jossa hän on myös tehnyt päätöksen muuttaa pois Marleenan luota ja he eroavat, vaikka Marleena epätoivoisena pyytää tätä jäämään. Välttämättä katsojakaan ei ole osannut odottaa tässä kohdin suhteen päättymistä eroon. Esitän, että kertovan strategian myötä koemme Marleenaa kohtaan empatiaa tässä kohdin. Toisaalta Marleenan käytös on voinut aiheuttaa turhautumista hänen toistuvalla epärehellisyydellä päihdeongelmansa suhteen, mutta muutoin katsojan saama näkökulma hänen empaattisesta, syyllisyyttä kokevasta ja pohjimmiltaan hyviin päämääriin tähtäävästä persoonasta sivuuttaa tämän.

Kerronnallisena ulottuvuutena myöskään henkilöiden mielen sisäisiä tapahtumia, kuten muistojen kuvaamista *Sykkeessä* ei hyödynnetä. Tällöin emme pääse henkilön psyyken sisään. Sarjalla ei ole myöskään ulkoista kertojaa, jolloin esimerkiksi toisen henkilön käsitteellistä näkökulmaa, kuten arvoja ja maailmankatsomusta, esitettäisiin kertojan omalla äänellä (Bacon 2004, 195). Sen sijaan hoitajien käsitteelliseen näkökulmaan paneudutaan heidän hahmojensa kuvauksen kautta. Tällöin meille selviää, kuka vaikkapa pyrkii oikeudenmukaisuuteen missä tilanteessa hyvänsä tai vaihtoehtoisesti priorisoi oman selustansa suojelemisen.

Näkökulma voidaan tosiaan ymmärtää monella eri tavalla, ja se voi viitata myös visuaaliseen näkökulmaan²¹. Tätä voidaan ilmaista näkökulmaotoksella, jolla tarkoitetaan karkeasti tilannetta, joissa ensin kuvataan henkilön katseen kiinnittyminen johonkin. Tätä seuraa näkökulmaotos katsottavasta kohteesta ja lopuksi uusi otos katsovasta henkilöstä. (Bacon 2004, 195–198.) Tätä metodia sarja ei juurikaan hyödynnä muutoin kuin yksittäisissä tilanteissa²². Sen sijaan *Sykkeessä* nähdään lähikuvia henkilöiden kasvoista esimerkiksi välittömästi tapahtumien jälkeen, kun jokin juonen kannalta merkityksellinen asia on valjennut heille. Nämä lähikuvat virittävät katsojan sitomaan empatiansa ja huomionsa juuri kyseisen henkilön olemiseen. (Bacon 2004, 198–199.) Kasvojen lähiotokset ovat myös saippuaopperoissa keskeinen konventio. Bacon (2004, 192–193) on esittänyt näkemyksen, että tunnetta ilmentävien kasvojen näkeminen luo meissä vastaavan reaktion, vaikka emme tietäisi tarkemmin kerronnallista kontekstia. Tästä on käytetty nimitystä affektiivinen mimiikka (*affective mimicry*). Tällöin henkilöiden ilmeet tuodaan korostetun voimakkaasti

²¹ ks. Baconin (2004, 195–197) pohdintaa ja vertailua mm. elokuvateoreetikko Seymour Chatmanin ja Jacques Aumontin välillä merkitysten määrittelyistä ja niiden rajoitteista näkökulman käsitteen osalta.

²² esim. kuvailemani kohtausta jaksosta *Pieni kylmä sydän* luvussa 4.5.

esille, joka mahdollistaa voimakkaan eläytymisen varsin vaistonvaraisella tai refleksinomaisella empatian tasolla.

Sykkeessä kasvojen lähikuvat sekä ilmeet ovat merkittävässä asemassa, sillä ongelmien tai haasteiden auki puhumista sarjassa ei juurikaan nähdä. Henkilöt eivät myöskään harrasta itsereflektiota omista toimistaan. Kriittisesti melodraamojen henkilöiden on esitetty olevan niin uppoutuneita omiin hankaliin tunnetiloihinsa, jolloin omien toimien reflektoinnille, asioiden suhteuttamiselle tai tilanteen etäältä tarkastelulle ei jätetä tilaa (Ang 1996, 62). Tulkitsen pohjaten Angin näkemyksiin, että *Sykkeessä* jokainen puhuttu sana ilmentää henkilön omaa henkilökohtaista ja sisäistä maailmaa, kuten hänen toiveitaan tai moraalista statustaan. Kuitenkaan dialogikohtaukset eivät perustu usein rehelliseen tai vilpittömään kommunikaatioon. Yleensä henkilöt eivät sano kaikkea mitä voisivat, tai ilmaise sitä, mitä oikeastaan tarkoittavat. Merkittävänä melodramaattisena metodina toimii se, että tilanteen perimmäistä olemusta ei ilmaista verbaalisesti sanoin, vaan se kätkeytyy henkilön ilmeiden taakse, joihin keskitytään sekuntien mittaisissa lähikuvissa ennen seuraavan kohtauksen alkua. (Ang 1996, 73.)

Henkilöiden ja katsojan tietämyksen välinen suhde, samoin kuin ulottuvuuden ja syvyyden vaihtelu kaikkiaan ovat hyvin lajityyppisidonnaisia. Melodraamassa hyvä kommunikoivuus saattaa tuoda esiin ironisia juonenkäänteitä, joista henkilöt eivät ole tietoisia ja tehdä heidän kohtaloistaan entistäkin liikuttavampia. Kommunikoivuutta lisää vielä kerronnan syvyys eli perusteellinen perehtyneisyys henkilöiden mielentiloihin. Se myös saa meidät odottamaan sitä hetkeä, jolloin järkyttävä tai ilahduttava tieto annetaan heille (Bacon 2004, 42). *Sykkeessä* mielentiloja ilmennetäänkin juuri nopeilla lähikuvilla, jotka auttavat katsojaa tulkitsemaan kyseisen henkilön impulsiivisen toiminnan syitä erityisesti keskeisten ihmissuhdeongelmien selvittelyssä.

4.1.1 Jatkuvuus melodramaattisena metodina

Pohdin vielä *Sykkeen* erityislaatuisuutta melodramaattisuuteen pyrkivänä jatkuvana televisiosarjana. Tarinan päättäminen on yleisesti televisiomelodraamoille ongelmallista, minkä vuoksi ne tuntuvat jatkuvan loputtomiin. Melodraama on tehokas ainoastaan silloin, kun loppu on jätetty avoimeksi eikä lopetus niissä varsinaisesti olekaan merkittävä. Monesti loppua kohden esimerkiksi yksittäisissä jaksoissa voidaan olettaa, että ongelmat tulevat

ratkeamaan, sen sijaan viime hetkillä tuleekin täyskäännös, joka mutkistaa tilanteita entisestään. Melodraama sivuuttaa tyypillisen lineaarisen tarinankerronnan rakenteen, jossa lopussa odottaa aina kaiken päättävä ratkaisu. Sen sijaan melodramaattisille saippuasarjoille tyypillistä on hidastukset ja pitkittämiset, jotka estävät lopun tulemisen. (Ang 1996, 74.)

Vaikka *Sykkeessä* henkilöille sattuneisiin aiempiin tapahtumiin saatetaan joskus hetkellisesti palata tai muistuttaa aiemmista käänteistä, elävät henkilöt kuitenkin aina nykyisestä hetkestä käsin. Katsoja sijoitetaan tässä kohdin mielenkiintoiseen positioon, jolloin hän tietää jo katsoessaan tarinan olevan loppumaton ja väistämättä myös kärsimyksen koettelevan uhreja, samalla toivoen kuitenkin onnellista loppua. Tämän kaltaisten sarjojen katsomisnautinnolle keskeistä onkin tiedostaa kerronnan traagisuus ja luopua katsojaa tyydyttävän lopun saavuttamisesta. (Ang 1996, 75.)

Sykkeessä tarina kulkeutuu jatkuvasti eteenpäin, joten tämänkaltaisessa jatkuvan kerronnan sarjassa tapahtumien jatkumo luo efektin ajallisesti etenemisestä eivätkä jaksot näin ollen ole katsottavissa sattumanvaraisessa järjestyksessä. Vaihtoehtoisesti jaksottaista kerrontaa ilmenee sen sijaan tilannekomedioissa, joissa jokainen jakso on toisistaan irrallinen, ainoastaan päähenkilöt ja yleisolosuhteet säilyvät jaksosta toiseen (Virta 1994, 13). Kerronnan jatkuvuus luo myös illuusiota siitä, että henkilöhahmot olisivat olemassa sarjan ulkopuolellakin. (Ang 1996, 52.) He voivat olla tällöin jopa hankalasti eroteltavissa oikean näyttelijän persoonasta (ks. lisää VandeKieft 2004, 215–216; Butler 1991, 79–80).

Televisiosarjan toistuvuus esimerkiksi saman katseluajan myötä mahdollistaa katsojan tiukemman sitoutumisen sarjan seuraamiseen, sillä katsoja tietää pääsevänsä jälleen näkemään henkilöiden uusimmat käänteet heidän kuvitteellisessa maailmassaan. Katsoja voi kokea olevansa osa henkilöitä ja tapahtumia. *Sykkeen* kohdalla jotkin alusta saakka mukana kulkeneet henkilöt voivat tuntua hyvinkin tuttavallisilta, mikäli on ehtinyt seuraamaan sarjaa pidemmän ajan. Toisaalta tyypillistä esimerkiksi juuri saippuasarjoille on menneiden unohtaminen nopeasti, jolloin vaikeastakin kriisistä päästään poikkeuksellisen nopeasti yli, mikä taas voi olla todellisessa maailmassa jopa mahdotonta (Modleski 1991, 448). Tämä voi etäännyttää katsojaa fiktiivisestä maailmasta, mutta samalla keskeisten henkilöiden kohtaamat vastoinkäymiset ja uudet haasteet taas väistämättä ajavat seuraamaan sarjan muuttuvia kuvioita loputtomiin saakka, erityisesti jos joutuu odottamaan tapahtumien valkenemista seuraavan jakson alkamiseen.

Televisiosarjoissa melodramaattisuus voi tuntua voimakkaammalta, sillä tv-sarjoissa on jännitystä ylläpitäviä välejä ajan kulussa. Tällä voidaan viitata niin mainosten aiheuttamaan ajalliseen katkokseen kuin jaksojen välissä tasaisesti toistuvaan viikoittaiseen taukoon. Ajan keskeytyminen, jatkuminen ja manipuloiminen ovat kaikki melodraaman voimakkaiden tunteiden perusaineiksia, koska melodraaman tavoitteena on saada meidät välittämään päähenkilöistä. Mitä enemmän investoimme aikaa henkilöiden maailmoihin ja niissä tapahtuviin muutoksiin, sitä enemmän välitämme. (Williams 2018, 177.)

Ajattelen, että nykypäivänä Yle Areena ja muut lukuisat suoratoistopalvelut mahdollistavat kokonaan uuden ajan käsityksen televisiosarjojen kohdalla. Tällöin katsomista eivät rajoita useinkaan mainokset, vuorokaudenaika tai jaksojen ja kausien välillä olevat tuotantokatkokset, mikäli katselee jo monen tuotantokauden verran julkaistua sarjaa. Sarjan maailmaan uppoutuminen voikin mennä aiempaa syvemmälle, sillä yksittäisten jaksojen annostelusta häviää kontrolli. Lisäksi kausien rakentuminen selkeään jakoon esimerkiksi kymmeneen samanmittaiseen jaksoon voi edesauttaa katsojaa rakentamaan tietynlaista tunnelatausta ja voimistuvaa intensiteettiä kauden loppua kohden, jolloin asioiden voi olettaa ratkeavan tai eskaloituvan entistä pahemmin.

4.2 Moraaliset konfliktit

Elokuvateoreetikko Murray Smith on eritellyt suhtautumistamme fiktion henkilöihin, ja käyttää käsitettä *sympatian* struktuuri. Tämä koostuu kolmesta tarinaan kiinnittymisen tasosta, joilla suhtaudumme tarinan henkilöihin. (Bacon 2004, 192–193.) Moraalisia konflikteja käsitellessä nostan tässä esille Smithin erittelyn kolmannen tason, eli käsitteenä liittoutumisen (*allegiance*). Tällöin katsoja voi reagoida myötätuntoisesti tai vastenmielisyyttä kokien henkilöihin riippuen siitä, miten hän arvioi heidän moraalista statustaan. Tätä oleellisesti säätelee katsojan oma arvomaailma, käsitys hyvästä ja pahasta, oikeasta ja väärästä, miellyttävästä ja epämiellyttävästä tai tutusta ja vieraasta. (Bacon 2004, 193–194.) Fiktiolla on kuitenkin hämmästyttävä kyky viedä meitä mukanaan tässä suhteessa, jolloin todellisessa maailmassa ajattelumalliemme mukaisesti tuomitsisimme jonkun teon, mutta fiktiota seurattaessa se tuntuu hyväksyttävältä (Bacon 2004, 194).

Myös Smit (2014, 89) on esittänyt, että katsoja pystyy mukautumaan melodramaattisuutta ilmentäviä sarjoja katsellessaan eri tasoille. Tällöin katsoja voi tunnistaa oman henkilökohtaisen asennoitumisen, kuten poliittiset näkemyksensä, mutta hahmottamaan silti tarinan sisäisen maailman ja sitoutumaan sarjan mahdollistamiin melodramaattisiin emotionaalisiin ja fyysisiin nautintoihin. Tässä alaluvussa tulen käsittelemään moraalisia ongelmia, mitä *Sykkeessä* nousee esille. Esimerkkien avulla katsoja voi pohtia omaa edustamaansa arvomaailmaa, mutta samanaikaisesti lipua sarjan esittämien näkökulmien kanssa samanmieliseksi.

4.2.1 Moraali sosiaalisissa ongelmissa ja yhteiskunnan kriittisessä tarkastelussa

Sarjan moraalisenä konfliktina nousee esille koko ensimmäisen kauden ajan mukana kulkenut Marleenan vaikea ja salattu päihderiippuvuus, jota olen jo sivunnut edellisessä kerronnallista rakennetta (4.1) käsittelevässä luvussa. Tarkemmin kuvailtuna varsinainen päihdeongelma ilmenee siten, että Marleena sortuu useassa jaksossa kesken työpäivän piikittämään itseensä rauhoittavaa lääkettä rentouttaakseen itseään kuormittavan potilaskontaktin jälkeen. Marleena varastaa rauhoittavia lääkkeitä traumapoliklinikan lääkehuoneesta, leikkauksien aikana potilailta ylijääneistä lääkeannoksista sekä väärentää reseptejä lääkärinystävänsä Ilmarin nimellä. Tarkemman lääkehävikin seurannassa Marleena alkaa myös laimentaa nestemäisiä lääkkeitä, jotta syntynyttä epäsuhtaa käytettyihin ja jäljellä oleviin lääkkeisiin ei huomattaisi. Marleena on muuten persoonana empaattinen ja pyrkii aina ajattelemaan jokaisesta lähtökohtaisesti hyvää sekä toimimaan aina potilaiden edun mukaan, vaikka se riskeeraisi jopa hänen omat ystävyssuhteensa. Hän tunnistaa oman ongelmansa ja yrittää päästä siitä eroon. Marleena potee voimakasta omantunnon tuskaa laimentamistaan lääkkeistä, jolloin potilas ei saa tarvitsemaansa lääkeannosta ja joutuu siksi kärvistelemään kivuissaan. Koska katsojana näemme Marleenan kamppailua omatuntonsa kanssa jaksosta toiseen, joudumme väistämättä myös pohtimaan hänen tekojensa oikeutta tai vääryyttä.

Katsojalla on kuitenkin varsin rajattu perspektiivi asioiden tarkasteluun, joka oleellisesti muuttaa myös suhtautumistamme toisten henkilöiden vastaavanlaisiin ongelmiin. Moraalista dilemmaa laajemmin päihdeongelmien suhteen käsitellään jaksossa *Laimeat lääkkeet*. Tällöin traumapoliklinikalle tuodaan auto-onnettomuudessa loukkaantunut poika, joka on vaarassa sokeutua. Selviää, että hänen vanhempansa ovat ajaneet autoa huumausaineista päihtyneinä, käyttäytyvät aggressiivisesti ja ovat lisäksi ryöstäneet elektroniikkamyymälän. He ovat

tietoisesti vaarantaneet lapsensa hengen ja suhtautuvat välinpitämättömästi ja halveksuvasti sairaalan henkilökuntaan. Jaksossa muu henkilökunta keskustelee heistä termeillä ”narkkari” ja ”narkomaani” sekä kohtelevat heitä väheksyen ja näkevät heidät itse omien ongelmiansa aiheuttajina. Heidät luokitellaan selkeästi alempaan yhteiskuntaluokkaan verrattuna muutoin sarjan keskiluokkaiseen maailmaan. Tämän juonen kanssa rinnakkain kulkee myös Marleenan taistelu salatun päihdeongelmansa kanssa. Vaikka hänen ongelmansa kuvautuu myös hyvin vahingollisena, tuodaan Marleenan toimintaa katsojalle esille tietyssä määrin hyväksyttävämpänä, sillä hän lopulta myöntää ongelmansa muille ja yrittää itse hankkia apua. Hänen empaattisuutensa ja halu uskoa ihmisistä pohjimmiltaan hyvää sivuuttaa hänen syyllisyytensä yhtä lailla ongelmalliseen lääkkeiden käyttöön. Lisäksi keskeistä on tarinan kerronnassa toistuvuus, sillä henkilönä hän on muodostunut katsojalle tutuksi ja täten häneen on voinut kiintyä. Jaksoon luotu juonirakenne voi viestiä asenteistamme ja suhtautumisestamme päihteidenkäyttöä kohtaan, jolloin on mahdollista arvottaa eri tavoin eri ihmisten ongelmia. Tässä yhteydessä heijastuu myös melodraamalle ominainen tapa käsitellä ajankohtaisia yhteiskunnallisia ongelmia sekä kiisteltyjä aiheita.

Toisena esimerkkinä moraalisisista ongelmista nostan oikean päätöksen tekemisen vaikeuden jaksossa *Viimeinen niitti*. Tällöin traumapoliklinikalle tulee äitinsä kanssa itsetuhoisesti oireileva nuori mies, joka kuitenkin kotiutuu sairaalasta psykiatrisen osaston huonon potilaspaikkatilanteen vuoksi. Myöhemmin jaksossa traumapoliklinikalle tulee hälytys suuronnettomuudesta, jossa nuoria aikuisia täynnä ollut urheiluseuran linja-auto on törmännyt kallioon väistäessään vastaantulevalta kaistalta päin ajavaa autoa. Urheiluseuran jäsenistä moni loukkaantuu vakavasti, osa kuolee. Selviää, että psyykkisesti oireillut nuori on ajanut tahallaan päin bussia ja aiheuttanut täten onnettomuuden. Suuronnettomuus pistää koko traumapoliklinikan sekaisin ja kaikki työntekijät kutsutaan töihin auttamaan onnettomuuden uhreja.

Moraalisesti hankala päätös ilmenee ensihoidon tuodessa suuronnettomuuden uhreja osastolle. Anestesia lääkäri Ilmari arvioi potilaiden hoidon tarpeen kiireellisyyttä heidän vammojensa suhteen. Uhreja tulee jatkuvasti lisää ja lopulta osaston ollessa jo täysi, on enää yhdessä leikkaussalissa tilaa. Viimeisenä tuodaan vielä kaksi vakavasti loukkaantunutta kriittisessä tilassa olevaa potilasta. Onnettomuuden aiheuttanut nuorimies voimakkaasti verta vuotavana ja jalka repeytyneenä irti sekä onnettomuuden uhriksi joutunut bussin kyydissä ollut nuori nainen, jolla epäillään sisäistä verenvuotoa. Ilmari joutuu punnitsemaan, kumman

tilanne on kriittisempi. Tässä kohdin katsoja asetetaan myös moraalisen pohdinnan äärelle. Mitä käy, jos valitsemme onnettomuuden aiheuttaneen nuoren miehen emmekä naista, joka sitten kuolisikin? Tai entä jos valitsemme viattoman uhrin onnettomuuden aiheuttaneen autonkuljettajan sijasta vain moraalisiin perusteisiin, emmekä heidän vammojensa kannalta?

Hankalaa päätöstä tehostetaan kohtauksen äkillisellä hidastuksella (*slow motion*), jolloin taustahäly hiljenee ja ainoastaan kuulemme tasaisen sydämen sykkeen ja syviä hengenvetoja. Ilmari arvioi tuskaiselta näyttäen vierekkäin olevia potilaita puolelta toiselle kääntyen. Lopulta Ilmari päättää ottaa nuoren miehen leikattavaksi viimeiseen vapaaseen leikkaussaliin ja nainen jää odottelemaan. Jakson lopussa tapahtuu kuitenkin myös toinen moraalista ravisteleva tilanne, sillä onnettomuuden aiheuttaneen nuoren äiti päättää tappaa poikansa, sillä ei kestä tämän aiheuttamaa psyykkistä taakkaa itselleen sekä uhrien omaisille. Jakso päättyy tyydyttäen katsojan siitä, että viattomien onnettomuuden uhrien kuolemat kostetaan tällöin eettisesti ja sarjaan saadaan palautettua taas moraalinen järjestys (vrt. Butt 2014, 31; Smit 2014, 90–94). Toisaalta katsoja voi joutua myös punnitsemaan omatuntoaan, ovatko henkilöiden tekemät ratkaisut oikeutettuja.

Jakso esittää mielestäni epäsuorasti yhteiskunnallista keskustelua hoidon resursseista, jolloin voimme pohtia olisiko onnettomuus ollut vältettävissä, mikäli tilaa psykiatrisella osastolla olisi ollut. Jakso voi viestiä lisäksi yleisesti suhtautumisestamme psyykkisten ja fyysisten sairauksien eriarvoisuuteen, jolloin ei välttämättä tunnisteta tai osata arvioida mielenterveyden ongelmien hoitamatta jättämisen seurauksia. Valitsemani kohtaukset ovat äärimmäisiä, jolloin niissä korostuu juuri päätöksenteon vaikeus ja punninta siitä, mikä on oikein ja mikä väärin, tai onko sellaisia mustavalkoisesti mahdollista edes eritellä.

4.2.2 Kuoleman oikeudenmukaisuus moraalisenä pulmana

Yleisesti kuoleman käsitteleminen tarjoaa mielestäni helppoja sekä konkreettisia mahdollisuuksia esittää moraalisesti vaikeiden päätösten tekemistä, sillä se on lisäksi hyvin tunnelatautunut aihe. Kuoleman oikeudenmukaisuutta käsitellään *Sykkeessä* toisenlaisessa äärimmäisessä esimerkissä jaksossa *Jumalan kärpäslätkä*. Tällöin traumapoliklinikalle potilaita tuonut ensihoitaja Jarkko (Lauri Tilkanen) on edeltävästi pudonnut hissikuiluun kesken hänen ja Iiriksen välienselvittelyn. Hän on saanut onnettoman tapaturman seurauksena monielinvaurion. Jarkko joutuu läpikäymään useita eri leikkauksia, kuten elinsiirron eikä

takeita hänen selviämistään ole. Jarkon perhe pelkää pahinta poikansa puolesta ja he joutuvat odottamaan jännittyneinä uutisia tämän voinnista. Osaston aulassa Jarkon omaiset kohtaavat keuhkosityöpään sairastuneen vanhemman miehen ja tämän tyttärensä. Mies on saanut kuulla keuhkoissaan olevista etäpesäkkeistä, joita ei voitaisi kunnolla enää hoitaa. Tämä tarkoittaisi hänen kohdallaan hiljalleen lähestyvää kuolemaa. Jarkko on sen sijaan saanut maksansiirron, mikä luo omaisille ja katsojille toivoa hänen pelastumisestaan muutoin kriittisen monielinvamman jäljiltä.

Myöhemmin jaksossa tilanne kääntyy kuitenkin täysin pääläelle, sillä miehen syöpädiagnoosi on yllättäen väärä ja hän on täysin terve. Hän ei kuitenkaan pysty iloitsemaan asiasta, sillä kokee ettei ole voinut nauttia elämästään aiemmin täysillä. Jarkko sen sijaan ei selviä maksansiirrosta ja hänen vanhempansa joutuvat päättämään nopeasti ilmenneiden komplikaatioiden myötä, amputoidaanko Jarkon kaikki raajat vai lopetetaanko hengissä pysymistä edesauttavat hoidot kokonaan. Iris ilmaisee, että toivoisi kahdesta huonosta vaihtoehdosta Jarkon kuolemaa, sillä kokee tämän ammatillisesta näkökulmasta vain muuten pitkittävän Jarkon kärsimystä. Jarkon vanhemmat tyrmistyvät tästä ja eivät mitenkään halua luopua hoidoista Jarkon suhteen. Heidän välilleen syntyy konflikti siitä, kuka saa päättää. Päätöksenteon tuskallisuutta tehostetaan ajan loppumisesta kesken, jolloin päätös Jarkon tulevasta kohtalosta tulisi tehdä noin tunnin kuluessa. Joudumme väkisin tässä kohdin pohtimaan moraalisesti oikeita päätöksiä tai mielipiteitä, onko eloonjääminen aina kuolemaa parempi vaihtoehto tai miksi juuri Jarkon täytyy kuolla. Williams (1998, 74) on esittänyt, että melodraaman piirteistä tyypillistä on pakonomainen tarve löytää ratkaisuja ongelmiin, joita ei oikeastaan voi ratkaista ilman moraalisten ideologioiden haastamista. Draama toimii siten, että sen tarkoitus on paljastaa moraaliset identiteetit.

Jännite moraalisessa päätöksenteossa rakentuu *Sykkeessä* yhdistellen henkilökohtaisia ongelmia sekä haastavia potilaiden hoitoon liittyviä tilanteita. Potilastapaukset tarjoavat runsaasti mahdollisuuksia eettiseen päätöksentekoon. Yleensä henkilökohtaisessa elämässä tehdyt päätökset vaikuttavat ammatilliseen ilmapiiriin ja vaihtoehtoisesti potilaiden hoitoon liittyvät tilanteet ja päätökset nostavat esille eettisiä teemoja. Hoitohenkilökunnan tekemät potilaiden hoitoa koskevat dramaattiset päätökset voivat auttaa lisäksi kehittämään päähenkilöitä. Tällöin esimerkiksi väittelyt henkilöiden välillä oikean ja väärän valinnan suhteen voivat auttaa meitä ymmärtämään paremmin henkilöhahmojen persoonallisuuksia. (Southerland & Swan 2008, 68–72.) Kuten yllä esitetyissä esimerkeissä, Iiriksen

oikeudenmukaisuus sekä Marleenan empaattisuus korostuvat potilaiden hoitoon liittyvien tapahtumien myötä. Moraalinen päätöksenteko toimii siis sekä henkilöitä syventävänä elementtinä, mutta erilaisten moraalisten ongelmien kautta voidaan lisäksi nostaa pinnalle laajemmin keskustelua koko yhteiskuntaa koskevista aiheista, joiden käsittely onkin melodraamoille ominainen piirre.

4.3 Sensaatiomaisuus

Tässä alaluvussa tarkastelen *Sykkeen* sensaatiomaisuutta, eli äkillisiä ja yllättäviä juonenkäänteitä, jotka onnistuvat herättämään katsojassa voimakkaita tunnereaktioita sekä samalla ylläpitämään mielenkiintoa sarjan seuraamiseen. Alaluku käsittelee enemmän jaksojen ilmaisullisia keinoja sensaatiomaisen tarinankulun taustalla ja sen sijaan voimakkaiden tunteiden muodostumista ja niiden merkityksellisyyttä tulen käsittelemään tarkemmin alaluvussa 4.5. Sensaatiomaisuuden kannalta keskeisten tapahtumien sijoittaminen sairaalaan tarjoaa mitä otollisimman ympäristön jatkuvasti muuttuville sekä uusille potilastapauksille, sillä koskaan ei tiedä mitä osaston ovista ilmestyy sisään seuraavaksi (Jacobs 2008, 34). Yleisesti sensaatiomaisuutta on esitetty yhdeksi melodraaman keskeisimmistä elementeistä (Ang 1996, 62–63).

Tarkastellaan ensin katsomista prosessina audiovisuaalisen kerronnan teorian avulla. Erityisesti kognitiiviseen elokuvateoriaan perehtynyt elokuvateoreetikko ja -historioitsija David Bordwell on esittänyt katsojan luovan hypoteeseja tarinakerronnan edetessä (Bacon 2004, 49). Audiovisuaalisen kerronnan kuten kognitiivisuuteen pohjaavassa teoriassa katsojan voidaan olettaa tekevän hypoteeseja. Tällöin *Sykkeen* katsoja siis kehitteli sarjaa seuratessaan erilaisia odotuksia ja ennakkokäsityksiä jakson tulevista tapahtumista, kuten mitä tapahtuu seuraavaksi tai miten epäselväksi jääneet tilanteet tulevat ratkeamaan. Katsojan muodostamia hypoteeseja voidaan luokitella niin paikallistason tapahtumiin kuin tarinan kokonaisuuteen (Bacon 2004, 49). Vaihtoehtoisesti hypoteeseista voidaan puhua myös katsojassa heränneinä kysymyksinä tai odotuksina, sillä ilmaisua hypoteesien rakentamisesta on kritisoitu sen tavasta muokata katsojasta laskelmoiva ei-humaaninen mekanismi (Bacon 2004, 50–51).

Paikallistason hypoteeseja on sarjassa lukuisia, kuten katsojan odotus siitä tuleeko jakson potilas selviämään tai mikä hänen diagnoosikseen tulee. Tyypillisinä kokonaisuuden kannalta

toimivina hypoteeseina ovat jokaisen päähenkilön parisuhteet ja muut ihmissuhdekuviot, jolloin katsoja punnitsee, päättyykö suhde eroon vai saadaanko erimielisyydet sovitettua. Näihin liittyy oleellisesti erilaiset varjellut salaisuudet, joista katsoja tietää, mutta tarinamaailman muut henkilöt eivät. Tällöin hypoteesina voidaan ajatella salaisuuksien paljastumista muille ja miten ne tulevat vaikuttamaan henkilölle tärkeisiin ihmissuhteisiin. Tällaisena näyttäytyy esimerkiksi ensimmäisellä kaudella jaksosta toiseen mukana kulkenut Marleenan päihdeongelma, jota olen edellä käsitellyt toisissa alaluvuissa.

Tarinan edetessä katsoja tarkastelee tekemiään hypoteeseja ja luo tarpeen tullen näitä lisää. Kerronnan mielenkiinto perustuu suurelta osin keinoihin, joilla katsojan uteliaisuus näiden ennakko-oletuksien suhteen tyydytetään. Prosessin keskeinen piirre on tarinan herättämien kysymyksien vastausten pitkittäminen keinoilla, jotka liimaavat katsojan seuraamaan tapahtumia viimeiseen saakka. Monesti hypoteesien tekemiseen liittyy katsojan sävähdyttäminen juonenkäänteillä, jotka ovat yllättäviä, mutta kuitenkin uskottavia. (Bacon 2004, 49–50.) Jännitystä voidaan pitkittää houkuttelemalla katsojaa tekemään jatkuvasti uusia lyhyemmän aikavälin odotuksia kerronnan loppuun saakka. Tässä kohdoin täytyy muistaa aineistona olevan televisiosarjan erityispiirre, jolloin tarina ei tule loppumaan vastaavasti kuten elokuvissa rajatun ajan puitteissa loppuratkaisun on tultava. Katsoja voi siis tehdä ennakko-odotuksia loputtomiin saakka, sillä jaksossa avoimiksi jääneisiin tilanteisiin voidaan ajan runsauden puolesta palata myöhemminkin. Erilaisten odotusten ja jännittävyuden ylläpitämiseen saippuasarjat yleisestikin hyödyntävät narratiivisia arvoituksia eli tarinan kannalta oleellisia kysymyksiä, siitä mitä sarjan keskeisille henkilöille tulee tapahtumaan (Butler 1991, 77).

Sykkeessä kaikki jaksot ovat yllätyksellisiä, jo pelkästään sen puolesta, ettei kukaan sarjan henkilöistäkään tiedä etukäteen millainen työpäivä sairaalassa tulee olemaan tai miten ihmissuhdekuviot tulevat mutkistumaan. Katsoja ei täten voi mitenkään onnistua päättelemään oikein tai arvaamaan kaikkia tulevia tapahtumia. Yllätyksellisten juonenkäänteiden varaan rakentuu esimerkiksi jakso *Sydäntä kylmää*, joka on samalla koko sarjan aloittava jakso. Keskeisenä potilastarinana jaksossa traumapoliklinikalle tuodaan vakavaan sydänlihastulehdukseen sairastunut mies, kenen elinaika ilman sydämensiirtoa on vähissä. Hetkeäkään ei ole hukattavaksi, joten osa henkilökunnasta lähtee pienlentokoneella hakemaan Norjasta uutta sydäntä elinsiirtotoimenpidettä varten. Sensaatiomaisuus ilmenee heti jakson alusta lähtien tehokeinolla ajan käymisestä vähiin, jolloin voinnissa tapahtuvat

romahdukset huonompaan lisäävät intensiteettiä ja epäonnistumisen riskiä.

Sairaalaympäristössä kuoleman uhka on jatkuvasti läsnä, mikä tehostaa entisestään kohdattavien haasteiden vakavuutta ja tekee sarjasta mielestäni erittäin sensaatiomaisuuteen tähtäävän.

Hetkellisesti katsoja voi huokaista helpotuksesta, kun uusi sydän saadaan napattua Norjasta mukaan ja paluumatka takaisin traumapoliklinikalle voi alkaa. Osastolla ollaan toiveikkaita miespotilaan pelastumisesta. Yllättäen paluumatka ei suju ongelmitta, sillä toinen lentokapteenista tuupertuu äkillisesti kesken lennon. Tämä on jälleen tilanteita mutkistava ja yllättävä käänne, jota ei ole osattu ennustaa. Katsojan hermostuneisuus lisääntyy ja odotukset siitä, miten traumapoliklinikalla olevan potilaan tai lentokapteenin käy, pyörivät kysymysmerkkeinä ilmassa. Sarjalle tyypillinen tapa jäsenellä tarinoita rinnakkain, jolloin kuvaus hyppii paikasta toiseen, ja siten pitkittää tapahtumien ratkeamista tehostaa myös tässä sensaatiomaisuuden efektiä. Jaksossa viimeisillä mahdollisilla sekunneilla ahtaassa lentokoneessa ilman lääketieteellisiä instrumentteja Johanna kuitenkin ratkaisee lentokapteenin oireiden syyn sankarimaisesti ja lentäjä pelastuu. Perille ehditään viime hetkillä ajoissa ja lopulta jännittävä vuorokausi päättyy onnellisesti miehen osalta tämän selvityksessä elinsiirrosta.

Vaikka hypoteesien rakentamisella ja niiden täyttymisellä katsomiskokemus rakentuu Baconin mukaan kognitiiviseksi prosessiksi, emme voi ohittaa tunteiden merkitystä tässä yhteydessä. Kiinnostus hypoteesien käsittelyssä erityisesti fiktiossa rakentuu emotionaalisesta latauksesta, jonka teos meissä herättää. (Bacon 2004, 50–51.) Tällöin haemme katselun kohteesta monenlaista mielihyvää, joka voi olla niin visuaalista, musiikillista tai aistillista. Koen, että emotionaalinen teho voi ilmetä esimerkiksi etukäteen tiedostetun jännityksen tai tarinan lohdullisuuden hakemisen kautta. Tässä yhteydessä ratkaisujen pitkittäminen vain edesauttaa tunnereaktioiden voimakkuutta.

Mielestäni emotionaalinen teho hypoteeseja rakentaessa näyttäytyy korostetusti valitsemassani jaksossa *Vaarallinen potilas*, jolloin osastolle tuodaan vaikeita palovammoja saanut miesvanki. Iris toimii vangin hoitajana ja he keskustelevat ajoittain lyhyesti molempien rankasta lapsuudesta. Jakson loppupuolella kesken hoitotoimenpiteen vanki yhtäkkiä suivaantuu ja nappaa Iiriksestä väkivalloin kiinni. Käänne on odottamaton ja kamera siirtyy välittömästi tämän jälkeen kuvaamaan osaston aulaa, jossa muut ovat täysin

tietämättömiä äkillisestä muutoksesta. Katsoja jätetään jännitteiseen tilaan, sillä ajan kulun pitkittäminen pakottaa katsojan jäämään selvittämään, mitä seuraavaksi tapahtuu. Tiedämme ainoastaan sen, että Iris on vaarassa, mutta samalla olemme voimattomia tekemään asian eteen mitään. Tämänkaltainen rinnakkaisten tapahtumien järjestelemine on tyypillistä melodraamoissa ilmeneville tunteille ja toiminnalle sekä korostetulle draamalle (Smit 2014, 91). Voidaan olettaa, että katsojan yllättäminen yhtäkkisellä juonenkäänteellä, mutta saman tien kameran suuntaaminen muualle jättää tämän avoimien hypoteesien varaan ja kärsimättömään mielentilaan, mikä lisää jännittyneisyyttä ja tehostaa tunnereaktiota. Lisäksi tämän käänteen sijoittaminen jakson loppupuolelle toimii yllätyksellisyyttä tehostavana, sillä jakso on tulossa pian ajallisen keustonsa päähän ja katsoja voi pelätä tapahtumien jäävän täysin auki seuraavaan jaksoon saakka.

Hetken kuluttua Marleena älyää kuitenkin jotain olevan meneillään ja päättää lähteä vanginvartijan kanssa tarkistamaan tilannetta potilashuoneeseen. Heidän astuessaan sisään huoneeseen vanki uhkaa tappaa varastamallaan lihasrelaksanttiruiskulla Iiriksen ja vaatii päästä ulos paetakseen sairaalasta. Osaston aulassa vanki uhkailee lisäksi koko osaston henkilökuntaa. Johanna ohjaa heidät ulos reittiä pitkin, jossa tietää olevan rikkinäinen valokatkaisija, sillä yksi osaston henkilökunnasta on saanut aiemmin siitä sähköiskun. Vanki sen sijaan ei tiedä tätä ja hän ottaa Iiriksen mukaan pakomatkalleen. Katsoja voi tässä kohdin osata yhdistää aiemmin jaksossa käydyn irrallisen keskustelun rikkinäisestä valokatkaisijasta seuraaviin tapahtumiin ja luoda hypoteeseja jälleen tulevasta, kuten Iiriksen pelastumisesta sekä siten lohdullisesta lopusta.

Kuten on osattu odottaa, vanki painaa pakoreitin varrella pimeälle käytävälle valot rikkinäisestä katkaisimesta ja voimakkaan sähköiskun myötä hänen kiinnipitävä ote Iiriksestä irtoaa. Tästä alkaa Iiriksen hätäntynyt juokseminen pakoon. Hän ehtii paeta sairaalan pihalle, mutta päätyy umpikujaan lukittujen ovien taakse. Vanki tokenee pian ja lähtee etsimään Iiriksen käsiinsä. Iris, kuten katsojakin on ajautunut kiihtyneen sykkeen valtaan sekä paniikinomaiseen tilaan, sillä tiedostamme ajan käyvän vähiin niin jakson ajallisessa kestossa sekä vangin löytäessä hänet todennäköisesti pian. Kuvaus siirtyy yhtäkkiä sairaalan ulkopuolelle, jossa samaan aikaan Jarkko saa ensihoidossa tietoonsa hälytyksen panttivankitilanteesta ja ryntää apuun. Lopulta Jarkko ehtii juuri melodraamalle tyypillisillä viimeisillä mahdollisilla hetkillä ajoissa paikalle ja he saavat yhdessä tuumin Iiriksen kanssa tainnutettua vangin lihasrelaksantilla. Katsoja voi huokaista helpotuksesta, sillä jakson roisto

on viimein saatu kukistettua ja onnellisena käänteenä aiemmin eronneet Iris ja Jarkko ovat palanneet jälleen yhteen. Moraalisesti lohdullinen järjestys on jälleen ainakin heidän osaltaan saatu palautettua takaisin tarinan sisäiseen maailmaan.

Saman päivän illalla henkeä uhanneesta kriisistä on päästy poikkeuksellisen nopeasti yli ja osaston henkilökunta on yhdessä juhlistamassa selviytymistään lasillisilla baarissa. *Sykkeessä* yhden haasteen, ongelman tai kriisin selvittäminen tarkoittaa aina sitä, että pian uusia pulmia on taas luvassa. Tämä toimii elintärkeänä elementtinä sarjalle, sillä ilman suuria juonenkäänteitä se ei pysyisi viihdyttävänä. Toisaalta sensaatiomaisuudelle rakentuva juoni on saanut osakseen myös kritiikkiä siitä, että henkilöiden syvempi olemus hukkuu liioiteltujen tapahtumien varjoon sekä tunnereaktioiden herättämiseen (Ang 1996, 61–62).

Melodraamoille tyypillistä on, että henkilöiden välille syntyy jatkuvasti uusia kriisejä ja konflikteja, huomattavasti nopeammin mitä oikeassa elämässä tapahtuisi. Todellisesta maailmasta tarkasteltuna sensaatiomaisuus on läsnä jatkuvasti sarjassa, mutta itse fiktiivisen, tarinamaailman sisällä tapahtumat eivät tunnu lainkaan käsittämättömiltä. On esitetty, että melodramaattisuuteen taipuvat sarjat eivät pysyisi viihdyttävänä ilman toistuvia suuria juonenkäänteitä. (Ang 1996, 62–63.)

4.3.1 Sensaatiomaisuuden syvempi sisällöllinen merkitys

Sykkeessä potilaat saadaan usein pelastettua hankalissa ja huonoennusteisissäkin tapauksissa. Kuitenkaan näin ei aina tapahdu, vaan potilaat ajoittain myös menehtyvät. Poikkeukselliset tilanteet voivat muokata katsojan tekemiä hypoteeseja jakson kulusta, erityisesti potilaan selviämisestä ja samalla ylläpitävät sarjan jännitystä ja ennustamattomuutta. Toisaalta tapahtumien arvaamattomuus tukee myös sarjan uskottavuutta, sillä todellisessakaan elämässä kaikkia ihmisiä sairauksien tai onnettomuuksien jäljiltä ei onnistuta parantamaan.

Merkityksellistä on myös keskeisten henkilöiden itse kohtaamat onnettomuudet ja sairaudet, mitkä luovat heistä yhtä lailla kaikkien muiden kanssa sattumanvaraisuudelle alttiita uhreja.

Työpäivät ovat sairaalassa erittäin hektisiä ja jatkuvasti jotakin tapahtuu. *Sykkeessä* työpäivän päätteeksi potilastapaukset lopulta ratkeavat tavalla tai toisella, jolloin seuraavaan työpäivään lähdetään jälleen niin sanotusti puhtaalta pöydältä. Ihmissuhdepulmat toki kulkevat jaksosta toiseen, mutta myös niiden aiheuttamat sotkut siistiytyvät ja uusien ongelmien ilmaantuessa edelliset myrskyt ovat täysin unohdettuja. Henkilöt pysyvät psyykkisesti samankaltaisina

eivätkä juurikaan kehity syvällisemmiksi, vaikka kohtaavat ajoittain mitä dramaattisempia tapahtumia. Monesti esimerkiksi saippuasarjoja katsoessa herää tunne, että koko ajan jotakin on meneillään, mutta samaan aikaan kuitenkin mitään ei lopulta tapahdu (Ang 1996, 75).

Mielestäni sensaatiomaisuudella on kuitenkin syvempiä ulottuvuuksia, kuin toimia pelkästään keinona tuoda sisältöä sarjaan sekä sitoa katsoja ruudun ääreen. Sensaatiomaiseen juonirakenteeseen nojaavan kerronnan merkitys on siinä, että sen kautta inhimillinen kärsimys tuodaan esiin hyvin korostetulla tavalla (Ang 1996, 63). Useimmat saippuasarjojen juonten ytimessä olevat ongelmat liittyvät parhaiten määriteltynä psyykkisen tai emotionaalisen kivun alueisiin ja on esitetty, ettei tätä kipua ole mahdollista ilmaista muuten kuin tarinaa ylidramatisoimalla. Yliampuvat juonenkäänteet voidaan nähdä symbolisena kokoelmana elämän kärsimyksiä, jotka ovat hajanaisia ja vaikeasti kuvattavia, mutta joita esiintyy ajoittain jokaisen elämässä. Ne vain toimivat metaforina näille elämän kärsimyksille. (Ang 1996, 63.)

Sairaudet, tapaturmat tai muut selkkaukset eivät sellaisinaan olekaan merkityksellisiä, vaan niiden herättämät mielikuvat sekä ajatuksena joutuminen jonkin ylemmän voiman kontrolloitavaksi. Saippuasarjoissa liioiteltuja tapahtumia, kuten sieppauksia, aviokriisejä ja sattumanvaraisia mutta kohtalokkaita kohtaamisia ei tulisikaan tarkastella tai arvioida niiden viitteellisyyden perusteella, vaan melodramaattisen vaikutelman ilmentäjinä (Ang 1996, 64). *Sykkeessä* jokaisessa jaksossa käsitelty esimerkiksi kuolema tai sen mahdollinen uhka ei symboloi pelkästään elämän päättymistä vaan enemmänkin psyykkistä tuskaa, jota niin potilaiden omaiset joutuvat käsittelemään kuten myös päähenkilöiden itsensä käymä kamppailu eettisesti oikeiden ja väärin valintojen äärellä kuolemaa koskevassa päätöksenteossa.

4.4 Uhri, sankari ja vihollinen

Yleisesti melodraamalla on kyky vakuuttaa sen kuluttajat siitä, että olemme hyviä ja ne mitkä meitä uhkaavat, ovat pahoja. Melodraama ei ole kuitenkaan kertomus hyvän voittamisesta pahan sijaan, vaan sen sijaan tärkeää tunnistamista näiden molempien olemassaolosta. (Williams 2016, 53–54.) Melodraama käsittelee keskeisesti kärsimystä ja hyveellisyyttä, ja tehokeinoina tähän hyödynnetään usein viattoman päähenkilön tai uhrin kärsimystä sekä sankarin kamppailua ja koettelemuksia (Smit 2014, 84). Melodraamoissa päähenkilö kuvataan usein ensin kärsivänä, jonka jälkeen hänen toimintansa kuvautuu moraalisesti hyväksyttävänä

ja uskottavana (Williams 2016, 54). Melodraaman kulttuurisena voimana voidaan nähdä siis kärsivä uhri, joka muuntuu oikeudenmukaiseksi sankariksi. Tällöin edeltävä kärsimys sijoittaa meidät melodramaattiseen oikeuden tajuun (Williams 2016, 54; Swenson 2022, 62.) Usein uhri, eli kärsivä henkilö ja sankari voivat olla yksi ja sama hahmo (Swenson 2022, 62).

Tutkielmassani tarkasteltu televisiosarja luo uhrin kärsimyksiin omat erityispiirteensä verrattuna elokuvaan. Television ominaispiirteenä oleva jatkuvuus ja kuvavirran loppumattomuus sekä monesti myös kanavien tai ohjelmien tuotantoyhtiöiden taloudelliset tavoitteet estävät sen, etteivät hyvää tahtovat henkilöt koskaan täysin voita vihollisiaan, vaan heidät pakotetaan toistamaan tekojaan vaihtelevalla syklillä loputtomiin saakka. Tämä vangitsee henkilöt rajoitettuun maailmaan, jossa he ovat ikuisesti uhreja. Kärsimystä voidaan pitää näin sääntönä television moninaisille draamasarjoille sekä saippuaopperoille. (Joyrich 1992, 231.)

Uhrin ja sankarihahmon lisäksi esiintyy tyypillisesti myös heidän elämää ja olemistaan hankaloittava vihollinen. Melodraamoissa vihollinen tai roisto, eli paha tahtova on joko yksittäinen henkilö tai moraalisesti epäilyttävä taho ja tämä on myös helppo tunnistaa. (Swenson 2022, 62.) Vihollinen on usein syyppää onnettomuuksien, vahinkojen tai epäonnisten tilanteiden sattumiseen. Ei kuitenkaan pidä ajatella, että melodraaman sankarit olisivat pelkkiä pyhimyksiä. Yleensä heillä on monia vikoja, mitkä ilmenevät moraalisesti epäilyttävänä toimintana pitkän kerrontaa (Swenson 2022, 62). Toisinaan vihollinen voi olla abstrakti kokonaisuus, kuten jokin instituutio tai yleiset olosuhteet ja keskeistä on juonen rakentuminen menetyksen ympärille (Loren & Metelmann 2015, 12). Vihollisella on kerronnallisesti merkittävä rooli ja vihollinen kuvautuu usein hyvien harmonisesta yhteisöstä ulkopuolisena, mutta samanaikaisesti kuitenkin myös kuuluu sinne. Vihollisen läsnäolo mahdollistaa sen, että asioita ylipäättään tapahtuu. Tämän vuoksi vihollinen ui tarinan sisäiseen maailmaan kuin itsestään, sillä vasta se saa aikaan konfliktit ja ongelmat. (Ang 1996, 77.)

Sykkeessä hyvän ja pahan vastakkainasettelu näyttäytyy monilla eri tavoilla. Päähenkilöt, eli ahkerat, hyvään päämäärään pyrkivät, tavallisista ihmisistä välittävät ja sankareina toimivat naishoitajat joutuvat toistuvasti taistelemaan abstrakteja vihollisia vastaan, kuten asemansa eteen hoitajina sairaalan johtoa ja laajemmin yhteiskunnan asenteita kohtaan. Yleisesti sairaalan olosuhteet, kuten hankalat potilaat voivat näyttäytyä lyhytaikaisina, yhden jakson

mittaisina vihollisina. On myös huomioitava, että metatasolla sairauksien ja onnettomuuksien sattumanvaraisuus toimii sarjassa päähenkilöiden kärsimystä lisäävänä tekijänä, jolloin yksittäistä henkilöä tai tahoja ei ole määriteltävissä viholliseksi. Tällöin taistelu vihollista vastaan on hankalaa. Toisaalta yksittäiset päähenkilöt kohtaavat selkeästi viholliseksi leimattavia hahmoja, jotka toimivat itsekkäästi ja aiheuttavat ongelmia päähenkilöiden elämään. Melodramaattisuutta hyödyntävissä sarjoissa yksittäisten henkilöiden hyvän ja pahan vastakkaisuus tehdään näkyväksi esimerkiksi vaatetuksen, tyylin, käyttäytymistapojen ja omaisuuden kautta. (Joyrich 1992, 231.) Karrikoinnilla ja stereotyyppisillä henkilöillä on usein helppo saada katsojat mukautumaan fiktiivisen maailman tiettyyn moraaliseen perspektiiviin, koska tarinan seuraaminen ja sen nautittavuus on pitkälti tällaisten lähtökohtien hyväksymisen varassa. Eri asia on, missä määrin tämä perustuu katsojan todellisuutta koskeviin näkemyksiin ja miten se niihin vaikuttaa. (Bacon 2004, 32–33).

Esimerkiksi tällaisena *Sykkeessä* nähdään Iiriksen ja Paulin (Jani Volanen) valtaan ja kontrolliin pohjautuva hyötysuhde, jossa Iiris on kärsivä uhri ja Paul vastaan taisteltava vihollinen. Iiris, joka on vähävarainen yksinhuoltaja, tienaa sairaanhoitajan työn lisäksi ylimääräistä rahaa toimimalla maksullisena seuralaisena röyhkeälle ja varakkaalle liikemiehelle Paulille. Paul asuu hulppeassa omakotitalossa ja maksaa Iirikselle seuralaispalvelussa useita satoja euroja yhteisistä tapaamisistaan. Paul on aina pukeutunut siististi kauluspaitaan ja suoriin housuihin sekä tapaa Iiristä kustantamissaan hotellihuoneissa. Paul on puheissaan lipevä ja pyrkii aina tavoittelemaan vain omaa etuaan. Kontrastina taas Iiris asuu kerrostalolähiössä. Iiris kiroilee, on tympeä ja suorasanainen eikä yritä miellyttää ketään. Suurimman osan ajasta Iiris viettää töissään, joihin hän ei juuri laittaudu ja vaatteetkin ovat kaikilla hoitajilla samanlaiset vaaleansiniset sairaalan työasut. Iiris on riippuvainen Paulista, sillä tämä mahdollistaa hänelle mukavan elintason ja hän pystyy elättämään yksin poikansa. Samanaikaisesti Paul pysyy sarjan sisäisessä maailmassa ja kykenee aiheuttamaan ongelmia.

Tavatessaan tulevan poikaystävänsä, eli ensihoitajana työskentelevän Jarkon, Iiris päättää lopettaa sivutyönsä. Itsekäs Paul ei kuitenkaan hyväksy päätöstä ja alkaa kiristää ja piinata Iiristä. Hän muun muassa julkaisee nettiin salaa kuvattua intiimiä videomateriaalia Iiriksestä. Tämä ajaa Iiriksen ja Jarkon juuri alkaneen tapailun tauolle, mutta he palaavat pian takaisin yhteen. Myöhemmin Paulin palkkaamat miehet pahoinpitelevät Jarkon, mikä saattaa heidän suhteensa uuteen kriisiin ja he eroavat Jarkon muutettua pakoon toiselle paikkakunnalle. Iiris

on epätoivon partaalla, sillä ymmärtää olevansa voimaton Paulin vaikutusvaltaisuuden ja varakkuuden tuomille mahdollisuuksille. Myöhemmin Paul kuitenkin joutuu kohtaamaan vielä itseään suuremman ja voittamattoman vihollisen eli sairauksien sattumanvaraisuuden saadessaan syöpädiagnoosin, mihin hän ei voi edes rahoillaan vaikuttaa. Sarjan kolmannella kaudella selviää, että Paul on kuollut. Iris perii häneltä noin puolen miljoonan perinnön, mutta tämäkään ei palauta onnea ja tasapainon tilaa hänen elämäänsä. Paulilta perityt rahat hiertävät hänen ja Jarkon kolmatta yhteen paluuta, mikä lopulta eskaloituu dramaattiseen riitaan ja onnettomuuteen, jonka seurauksena Jarkko kuolee.

Sykkeessä uhrina oleminen ilmenee lisäksi toisilla päähenkilöillä heidän yksityiselämiensä kautta. Parisuhteensa vankina ja sitä kautta uhrina kuvataan Lenita, kenen pitkäaikaisen puolisonsa Johanneksen (Aarre Ritala) hitaan kuoleman tekeminen estää Lenitaa jatkamasta elämäänsä. Johannes kuolee lopulta, mutta Lenitan tytär sen sijaan syyttää tätä isänsä kuolemasta. Lenitan uusi parisuhde myös kariutuu tyttärensä oireillessa vaikeasti psyykkisesti. Myöhemmin Lenitaa kohtaan kiinnostusta ilmaisee sairaalan hallintojohtaja Olavi (Carl-Kristian Rundman), mutta suhde myöskään hänen kanssaan ei kestä, sillä Lenita arvottaa lopulta heidän edustavan erilaisia maailmankuvia ja päättää suhteen. Suhteesta irtaantuminen ongelmitta kuitenkin epäonnistuu, sillä Olavi nostaa Lenitaa vastaan syytteen seksuaalisesta häirinnästä.

Uhrina parisuhteensa kautta kuvautuu myös Johanna. Ensimmäisellä kaudella hänen puolisonsa Toni (Markus Järvenpää) ei arvosta Johannan hoitajan ammattitaitoa sekä väheksyy hänen kunnianhimoistaan haavetta jatko-opiskella lääkäriksi. Johanna päättää poikkeuksellisesti erota avioliitostaan sen jälkeen, kun heidän tyttärensä Ada on selvinnyt vakavasta onnettomuudesta. Hän kokee ymmärtävänsä paremmin, mitä haluaa elämältään. Pian Johanna ajautuu kuitenkin uuden suhteen uhriksi, sillä alkaa tapailla osaston sydänkirurgi Maxia (Antti Luusuaniemi) ja tulee riippuvaiseksi sekä mustasukkaiseksi tämän antamastaan huomiosta muille naisille. Lopulta Max jättää hänet ja Johanna kuvautuu sydänsuruksena uhrina, kuka on menettänyt keskiluokkaisen elämänsä kaikki peruspilarit molempien miesten kiinnostuksen lopahtaessa häntä kohtaan.

Melodraaman maailmaan kietoutuneilla henkilöillä ei ole pääsyä ylimaalliseen tietoisuuteen tai ymmärrykseen. Toisin sanoen, vaikka hahmojen ongelmat kumpuavat kerronnan rakenteellisesti määrittämästä ristiriidasta, hahmot itse eivät ole tietoisia tuosta rakenteesta.

He taistelevat onnellisemman elämän puolesta olemassaolon välittömässä hetkessä, eivätkä kykene hahmottamaan objektiivista asemaansa. Melodraaman hahmot ajautuvat vähitellen kohti mahdottomia ratkaisuja ja todennäköisiä tappioita. Juuri tämä oman voimattomuuden asteittainen kohtaaminen tekee kokemuksesta sitäkin traagisemman. Tällöin harhat ja ihanteet murenevat vähitellen. (Ang 1996, 73–74.) Keskeistä on henkilökohtaisten ongelmien merkityksellisyys melodramaattisuuden ilmentäjänä (Joyrich 1992, 230–231).

4.4.1 Sukupuoli melodraamassa ja sen vaikutus mielikuviin

Sarjan neljän naispäähenkilön myötä en voi ohittaa pohdintaa sukupuolen merkityksestä melodramaattisena tehokeinona. Tyypillisesti naiset ovat sijoitettu melodraamojen keskeisiksi henkilöiksi, jolloin heidät esitetään erityisesti uhrin osassa. Monesti melodraamoissa kärsivä nainen kuvataan passiivisena ulkopuolisten voimien kontrolloitavana objektina. (Williams 1991, 7–8.) Koen, että *Sykkeessä* toistuu jossain määrin sama asetelma, sillä emotionaalisesti kärsivät henkilöt ovat aina naisia ja heidän psyykkistä tuskaansa projisoidaan katsojalle jaksosta toiseen käsiteltävien ihmissuhdeongelmien muodossa. Sen sijaan romanttisen kiinnostuksen kohteena olevat miehet eivät pode juurikaan emotionaalista kärsimystä suhdekuvioiden kärjistyessä. Naiset eivät pysty myöskään kontrolloimaan tilannettaan, sillä melodramaattinen rakenne estää lopullisen onnellisen lopun saavuttamisen. Melodramaattisen uhrin voidaan nähdä kärsivän avuttomana omassa emotionaalisessa vankilassa sen sijaan, että he tajuisivat olevansa vankeina omassa tarinamaailman sisäisessä yhteiskunnassaan (Elsaesser 1992, 66–67).

Tyypillisesti sarjassa toistuu asetelma, jossa mieshenkilöt ilmaisevat kiinnostustaan, johon naiset voivat joko vastavuoroisesti vastata tai sitten vaihtoehtoisesti torjua heidät. Kuitenkaan miesten tarjoaman huomion torjuminen ei aiheuta miehille kriisiä tai heidän murtumistaan vaan he suhtautuvat tähän melko neutraalisti. Sen sijaan sarjassa naispäähenkilöiden esittämän kiinnostuksen torjuminen miesten toimesta ajaa naispäähenkilöt hakemaan epätoivoisesti lisää huomiota tai vaihtoehtoisesti he suhtautuvat torjutuksi tulemiseen kiukutellen lapsellisesti koko työyhteisölle. Koska draama muodostuu pääasiassa ihmissuhteista, pyörii naisten henkilökohtaisen elämän ongelmat pitkälti siis miehien ympärillä. Suhteiden muodostus aiheuttaa jatkuvasti konflikteja, mutta ilman niitä ei pysty olemaan. Mielestäni tällöin päähenkilöt kuvautuvat miehistä riippuvaisina, mikä luo heistä voimattomia olosuhteiden uhreja, sillä he eivät kuitenkaan pääse pois melodraaman kerronnallisen rakenteen vuoksi.

Toisinaan passiivisen uhrina olon sijaan *Syke* edustaa myös postfeminiinistä vapautuneisuutta patriarkaattisista rajoituksista, jolloin tyypillisesti tv-sarjoissa ura ja työ hylättäisiin perheen tai rakkauden vuoksi (ks. Hunter 2008, 84–85). Tällaisena voimaannuttavana tekijänä toimii Johannan omien unelmien tavoittelu lääkärinä sen sijaan, että lähtisi miehensä mukaan ulkomaille kotiäidiksi, vaikka päätös ajaa samalla hänet eroamaan avioliitostaan.

Uhrina olon lisäksi hoitajilla on keskeinen osa myös sankareina. Hoitajien sankarillisuus näyttäytyy heidän älykkyydessään sekä havainnointikyvyssään erityisesti potilastyössä. Koko osaston henkilökunta tekee aina voitavansa potilaan voinnin paranemisen eteen, mutta hoitajat ratkaisevat sankarimaisesti lopulta tilanteen esimerkiksi osaamalla epäillä oikeaa diagnoosia tai ehdottaa tarvittavaa tutkimusta potilaan hengen pelastamiseksi. Hoitajat onnistuvat myös juuri ajoissa saamaan omaiset miettimään potilaan näkökulmaa vaikkapa hoitojen pitkittämisessä tai havaitsemaan rikollista toimintaa. Sankarillisuutta ei ole kuitenkaan ilman kamppailuja ja epäonnistumisia. Esimerkiksi jaksossa *Viimeinen niitti* nähdään Iiriksen potilaan äkillinen kuolema huolimattoman tutkimisen vuoksi suuronnettomuuden aikana. Hyvää tahtoville päähenkilöille virheiden tekoa kuitenkin siivittää aina niiden sovittaminen, eli myöntäminen ääneen. Tämä luo henkilöihin inhimillisen, eli tuntevan ja sekä realistisen ulottuvuuden. Epäonnistumiset saadaan lopulta selvitettyä ja keskeisenä näyttäytyy naishoitajien kuvaaminen sankareina erityisesti potilaiden hoitoon liittyvässä päätöksenteossa ja mystisten oireiden selvittäjinä. Inhimillisen, kärsivän uhrin sekä sankarin sijoittaminen hoitajan osaan sairaalan hierarkkisessa järjestelmässä voikin haastaa käsityksiämme hoitoalalla työskentelevistä ammattilaisista.

Mielestäni potilastilanteiden poikkeuksellinen ratkaiseminen edesauttaa päähenkilöitä saamaan arvostusta osakseen ja siten he myös haastavat *Sykkeen* maailman sisäistä sukupuolten välistä valta-asetelmaa. Sairaalan ammatillisessa ympäristössä lääkäreillä, joista *Sykeessä* enemmistö on miehiä, on työpaikallaan runsaammin vaikutusvaltaa kuin naisenemmistöä edustavalla hoitajakunnalla. Naispuolisia lääkäreitä sarjassa myös on, mutta he eivät ole niin keskeisissä rooleissa tai vaihtoehtoisesti toimivat hoitajia tai muuta työyhteisöä kohtaan lähinnä vahingollisesti. Keskeisten naishoitajien täytyy toistuvasti toimia arvostuksensa saavuttamisen eteen, kun taas miespuolisten lääkäreiden ei tarvitse. Päähenkilöiden yksittäinen epäonnistuminen tai omien rajojen ylittäminen suistaa heidät saman tien kyseenalaistetuksi toimimaan ylipäättään hoitajan työssään. Toki, kuten potilastapaukset ovat usein äärimmäisiä myös virheet ovat kohtalokkaita. Sen sijaan

miespuoliset henkilöt eivät joudu kärsimään virheistään tai taistelemaan asemansa eteen. Heidän ammattitaitonsa näyttäytyy välttämättömänä sairaalan toiminnalle, joten erinäiset virheet voidaan sivuuttaa heidän muun pätevyytensä vuoksi.

Arvostuksen tavoittelemisen lisäksi näen, että naisten kohdalla tehdään jatkuvasti vertailua muihin yleisiin naiseuden malleihin (Hunter 2008, 85–86), mitä sarja pyrkii haastamaan esimerkiksi henkilöiden suhdekuvioiden monimuotoisuudella, Johannan tekemällä loikalla miespuolisten lääkäreiden joukkoon ja myös muutoin heidän kapinoinnillaan sairaalahierarkkisia sääntöjä vastaan. *Sykkeessä* naispäähenkilöt usein tunnistavat ja ilmaisevat ääneen epäoikeudenmukaisen asetelman, joka voi auttaa katsojaa tarkastelemaan naisista tuotettua ammatillista kuvaa. Sarjassa poikkeuksellisenä eri sukupuolten valta-asetelmiin liittyvinä tilanteina on ajoittainen vapaa-ajan kuvaaminen, jolloin henkilöillä ei ole ammattiin liittyvää hierarkiaa. Sarjassa keskeiset tapahtumat sijoittuvat kuitenkin työajalle, jossa naisten toistuva kamppailu tasapuolisen arvostuksen ja vallan suhteen on läsnä. Mielestäni naishoitajien moniulotteisempi kuvaus voi muokata aiempaa kuvaa sairaaladraamoissa esiintyneistä naisista, joissa naisten itsenäinen toimijuus on nähty mahdottomana. Pidän tätä merkityksellisenä erityisesti laajalle katsojakunnalle esitetyssä sarjassa. Se, miten tiettyjä ihmisryhmiä representoidaan mediassa vaikuttaa oleellisesti myös siihen, miten he tulevat kohdatuksi todellisessa elämässään (Dyer 1993, 1–2).

4.5 Voimakkaat tunteet

Liikuttumisen tunnetta kuvaillaan yleisesti tiedostetuksi, mutta samalla mysteeriseksi kokemukseksi, jossa ilo ja suru yhdistyvät tietyllä tavalla. Liikuttuminen on tunnistettua useissa, ellei kaikissa kulttuureissa ja käsitteellä viitataan usein tunteeseen olla liikuttunut jostakin. Liikuttumisen tunteella kuvataan usein kehollisia tuntemuksia, kuten silmien kostumista, palan tunnetta kurkussa tai lämmintä tuntemusta rinnassa (Hänninen & Koski-Jännes 2023, 285–287). On esitetty, että melodraaman ruumiillisten tuntemuksien herättäminen, kuten kyynelehtiminen toimii sen suosion syynä samoin kuten kauhuelokuvien kohdalla katsojan äkisti säikähtäminen yllättävissä kohdissa (Williams 1991, 4–5).

Koska voimakkaiden tunteiden nostattaminen on yksi *Sykkeen* ominaisista tarinallisen ilmaisun keinoista, käyn tässä alaluvussa läpi valitsemisani jaksoissa ilmeneviä tunteita ja olotiloja, joiden tarkoituksena on liikuttaa katsojaa. Bacon (2004, 184) esittää, että sepitteen

seuraaminen on useimmiten mielekästä vain, jos vastaanottaja kykenee reagoimaan empaattisesti ja osaaottavasti tarinan henkilöiden kohtaloihin. Tiedostaen kuitenkin samalla sen tosiasian, että kyse on fiktiivisistä henkilöistä. Tämän kaltainen seipitteen ”ottaminen todesta” ei kuitenkaan tarkoita sitä, että vastaanottaja olisi kykenemätön erottamaan fiktiota ja todellisuutta toisistaan. (Bacon 2004, 184–185.) Henkilöistä puhuminen ikään kuin he olisivat todellisia, on spekuloida sillä, millaista on olla ihminen, tietoinen, tarkkaileva ja tunteva olento jossakin tilanteessa (Bacon 2004, 185).

Ang (1996, 61) sen sijaan esittää traagisen tunnerakenteen käsitteen, jolloin katsojat eivät välttämättä sisäistä aineistosta samoja konnotaatioita. Traaginen tunnerakenne on mahdollista havaita saippuasarjojen ideologisten ja formaalisten rakenteiden kautta, mutta oleellista on huomioida myös oletetun katsojan kulttuurinen tausta. Tällöin vaikkapa ennako-oletukset sarjaan kohdistuen sekä asenteet tiettyä genreä tai ylipäätään televisiota kohtaan vaikuttavat katsojan kokemaan reaktioon. Eri katsojat eivät näin ollen saa sarjan kohtauksia katsellessaan samoja emotionaalisia assosiaatioita aikaan, jolloin identifioituminen sekä irtaantuminen vuorottelevat keskenään. (Ang 1996, 61.)

Keskeisten henkilöiden yhteisö *Sykkeessä* on melko pieni, mutta henkilöille tapahtuu sitäkin enemmän. Tämä toimii tärkeänä elementtinä sarjan viihdyttävyydelle. Pelkät potilastapaukset, joissa esitellään entuudestaan vieras henkilöhahmo jakson aluksi ja joka toipuu tai kuolee jakson lopuksi eivät jaksaisi ylläpitää kiinnostusta sarjan katselua kohtaan kaudesta toiseen, sillä sarja muuttuisi tällöin liian ennustettavaksi. Sen sijaan tutuiksi muodostuneiden päähenkilöiden ongelmat mahdollistavat mielenkiinnon pysymisen yllä, sillä ikään kuin tuntisimme heidät paremmin ja näin heidän kohtalonsa tuntuvat entistäkin liikuttavimmilta. Saippuasarjoissa päähenkilöiden kohtaamat haasteet ja ongelmat eivät sellaisenaan ole tärkeitä, vaan niiden herättämät tunnereaktiot. Tarkoituksena on tapahtumien avulla ilmaista emotionaalista ja psyykkistä tuskaa. (Virta 1994, 15; Ang 1996, 61–66). Toisaalta *Sykkeessä* potilastapaukset toimivat monin tavoin voimakkaiden tunnereaktioiden tehokeinoina. Eriyisen hedelmällisinä pidän äkillisiä ja yllättäviä onnettomuuksia, jotka toimivat myös katsojaa shokeeraavina elementteinä. Sarjassa nähdään useita lasten ja nuorten aikuisten kohtaamia henkeä uhkaavia tai kuolemaan johtavia onnettomuuksia, mitkä yleisestikin tosielämässä tuntuvat suurilta vääryyksiltä ja nostattavat pintaan tunnekuohua. Avaan tätä kokemusta aineistosta nostamillani esimerkeillä.

Jaksossa *Pieni kylmä sydän* Johanna on Marleenan kanssa ulkoilemassa viileässä syysilmassa. Heillä on mukanaan Johannan 4-vuotias tytär Ada, joka pyöräilee heidän läheisyydessään. Yhtäkkiä Ada häviää Johannan katseen ulottuvista. Marleena huomaa hetken kuluttua lähellä kaislikkoisessa vedessä kelluvan Adan pyöräilykypärän. Katsoja ymmärtää Adalle sattuneen jotakin, mutta ei vielä tiedä täysin mitä. Syntyy hädän tunne ja katsoja alkaa jännittää. Samalla kuvaus siirtyy Johannaan ja hän hätäntyy myös tajutessaan, että Adalle on tapahtunut jotakin. Johannan paniikkia lapsensa katoamisesta kuvataan lyhyillä sekunnin mittaisilla otoksilla vaihdellen jatkuvasti kuvakulmaa Johannan katseella nähdyistä perspektiivistä kuvaamaan hänen poukkoiluun rannan tuntumassa huutaen toistuvasti Adan nimeä. Nopeatempoinen, lyhyiden otosten hyppivä kuvaus tehostaa aidon paniikin tuntua vanhemman pahimman pelon aiheuttamasta tunnemyllerryksestä. Kohtauksen taustalla soi samanaikaisesti hiljalleen voimistuva melodinen musiikki. Musiikin hyödyntäminen tehokeinona tunnereaktioiden ilmaisemisessa toimiikin yhtenä melodraaman keskeisistä ominaisuuksista (vrt. Smit 2014, 88). Lopulta näytetään, kun Ada kelluu vatsallaan koleassa rantavedessä kasvot pinnan alla. Johanna kahlaa epätoivoisesti riuhtoen Adan luokse ja kantaa elottoman lapsensa pois vedestä huutaen shokissa apua. Katsoja on jännittynyt Adan katoamisesta lähtien seuraamaan hänen kohtaloaan ja virittyy hyvin ahdistuneeseen olotilaan pelkäämään pahinta tämän puolesta.

Jännityksen ylläpitäminen toimii tässä merkittävänä tunnekokemuksen rakentumisessa. Aikanaan elokuvaohjaaja Alfred Hitchcock on esittänyt, että yleisön kiinnostusta voi paremmin pitää yllä jännityksellä (*suspense*) kuin yllätyksellä (*surprise*) (Bacon 2004, 42). Jaksossa seesteisesti alkanut päivä voi herättää katsojassa aistimuksen siitä, että jotain pahaenteistä tulee tapahtumaan, sillä *Sykkeen* jaksot rakentuvat jännityksen varaan. Loppuratkaisun toistuva pitkittäminen tehostaa jännityksessä pysymistä. Toisaalta katsoja joutuu seuraamaan hetki hetkeltä tilanteen kehittymistä, eikä täysin tiedä, mitä on tulossa, sillä kerronta etenee olemisen välittömässä hetkessä. Tämän konvention myötä katsoja joutuu myös yllätetyksi. Jännitys ja yllätys eivät ole keskenään täysin irrallisia ja vastakohtia, vaan niitä voidaan hyödyntää toisiaan täydentävinä keinoina (Bacon 2004, 42).

Jännityksen tunnetta voi seurata usein helpotus, kun asiat järjestyvät siten, miten olemme toivoneet. Toisinaan jännitys saattaa raueta kuitenkin jollakin yllättävällä tavalla ja huomaamme tuntevamme jännityksen vapautumisen myötä poikkeavia tunteita. Jaksossa *Jumalan kärpäslätkä* kohtaamme katsojina epätodellisen tuntuista surua ja tyhjyyttä sarjan

kannalta keskeisen henkilön äkillisen kuoleman myötä. Tällöin ensihoitajana työskennelleen Jarkon vanhemmat hyväksyvät Jarkon väistämättömän ja lopullisen kuoleman lopettaessaan kaikki elintoimintoja ylläpitävät hoidot tämän rajun onnettomuuden jäljiltä. Olemme katsojina voimattomia vaikuttamaan Jarkon kohtaloon ja joudumme valmistautumaan Jarkon hyvästelemiseen itsekin.

Tunnereaktion voimakkuus muodostuu mielestäni kohtauksessa hyödynnettävistä tehokeinoista sekä tarinan kokonaisuuden kannalta merkittävästä juonenkäänteestä. Jarkon viimeisissä elossa olon hetkinä hänen perheensä sekä Iiris ovat kokoontuneet hänen sairaalavuoteensa ympärille. Kohtaus on hyvin riisuttu, henkilöiden huokaukset ja äänen värähtelyt erottuvat selvästi, mitkä tehostavat lyhyen hetken intensiteettiä. Taustalla kuuluu sykettä mittaavan monitorin piipitys sekä rauhallinen pianomusiikki. Jarkon äiti silittää tajuttomana olevan Jarkon päätä ja kertoo rakastavansa poikaansa. Myös Jarkon totisena ja jämökkänä kuvautuneen isän ääni värähtelee liikutuksesta hänen sanoessaan viimeisiä sanojaan Jarkolle. Tunnelma on surullinen ja epätodellinen. Katsojan, kuten Jarkon omaisten on vaikea hyväksyä hänen tilanteensa lopullisuutta, jolloin kuoleman jälkeen ei ole enää paluuta, varsinkin kun pois lähtemistä ei ole valmisteltu katsojalle etukäteen jollakin helpommin hyväksyttävämällä muodolla, kuten pitkän sairastelun tai vanhuuden kautta.

Tarina Jarkon osalta sulkeutuu, kun lopulta hengitystä tukeva laite pistetään pois päältä ja Jarkon sydän pysähtyy. Vaikutelmaa havainnollistetaan vielä lähikuvalla sydämen sykettä seuraavasta monitorista, joka alkaa hetken kuluttua näyttämään vain suoraa viivaa ja hälyttämään sitä, ettei sydän enää lyö. Tämän jälkeen Jarkon vanhemmat halaavat toisiaan. Iiriksen ja Jarkon riitaisen suhteen päättymisen raadollisesti toisen äkilliseen kuolemaan, ilman mahdollisuutta perustella tai pyytää anteeksi, voi aiheuttaa katsojassa lisäksi syvää empatiaa Iiristä kohtaan.

Esitän, että sarjassa voimakkaan tunnereaktion muodostumista tukee myös katsojan samastuminen sarjan henkilöihin. Sen kannalta ei ole lainkaan välttämätöntä, että katsoja on yhtään henkilön kaltainen (Bacon 2004, 190). Erityisesti päähenkilöt ovat tulleet katsojalle tutuksi ja emotionaalisesti katsoja on sitoutunut kohtaamaan päähenkilöiden kokemia vastoinkäymisiä pitkin kerrontaa, jolloin heihin on voinut muodostua jonkinlainen tunneside. Esimerkiksi edellä mainituissa kohtauksissa katsoja pystyy asettumaan Johannan asemaan kokemaan tuskaa oman lapsensa onnettomuudesta ja mahdollisesta huonosta ennusteesta

tämän toipumisen suhteen. Vaihtoehtoisesti samastuminen voi tapahtua Jarkon omaisten käsitellessä tämän väistämätöntä kuolemaa, vaikka katsoja ei olisi koskaan itse ollut vastaavassa tilanteessa. Yleisesti toisen asemaan asettuminen ja empatian kokeminen ei välttämättä kohdistu kuitenkaan kaikkiin henkilöihin, vaan joihinkin tiettyihin, jolloin voidaan puhua valikoivasta samastumisesta (Mark 1993, 81). *Sykkeessä* päähenkilöt muodostuvat yhä tutummiksi, mitä pidemmälle sarjaa katsoo. Heihin on helppo siten myös identifioitua. Tämä korostaa katsojan ja hahmon välisen suhteen tärkeyttä. Sen sijaan samastuminen kaikkiin henkilöihin tai ei keneenkään voi tarkoittaa sitä, että katsoja ei suhtaudu sarjan seuraamiseen kovinkaan vakavasti tai tosissaan. (Mark 1993, 81–82.)

Lisäksi fiktiivisten henkilöiden elämästä paljastuu usein sellaisia seikkoja, joita emme saisi todellisuudessa koskaan tietää kanssaihmisistämme. Fiktiivisiä henkilöitä kohtaan koettu empatia mahdollistaa meille suurien tunteiden kokemisen ilman eettistä vastuunkantoa toisista ihmisistä. Fiktiivisiin henkilöihin kohdistunut empatia on näin ollen monin tavoin turvallisempaa ja steriilimpää kuin todellisia henkilöitä kohtaan. Tästä ilmiöstä on käytetty käsitettä *off-line* -simulaatio, jolloin sitä voidaan pitää psyykkisesti erillisenä toimintana todellisuuden hahmottamisesta. Ilmiön perusajatuksena on, että käytämme täysin kuvitteellisten tilanteiden ja henkilöiden mieltämisessä samoja kykyjä kuin todellisessa maailmassa orientoituessamme. Simulaatiot tuottavat erilaisia kuvitelmia, jotka saattavat vastata uskomuksiamme jostakin asiasta sekä samalla ne voivat olla vuorovaikutuksessa muiden psyykkisten toimintojemme kanssa. Simulaation avulla saatamme kokea fyysisiä reaktioita, kuten jännitystiloja ja niiden laukeamista. (Bacon 2004, 191–192.)

Edellä mainitsemani tapahtumat kohdistuvat paljolti vaikeiden ja negatiivisten tunteiden käsittelyyn. *Syke* ei kuitenkaan pohjaudu vain niille, vaan katsojalle tarjoillaan myös pilkahduksia onnellisista ilon hetkistä. Tällaisina sarjassa toimii suhteiden väärinkäsitysten selvittäminen ja riitojen sopiminen. Nämä tuottavat katsojalle tyydyttävän olon onnellisen lopun edes hetkittäisestä saavuttamisesta. Samoin potilaiden pelastuminen, kuten Adan ihmeellinen selviäminen ja toipuminen sydänpysähdyksestä jakson loppupuolella tuottaa katsojalle helpotuksen tunteen siitä, kuinka epäonnisetkin tilanteet kääntyvät hyväksi. Hetkelliset hyvän olon tunteet samalla huijaavat katsojaa ja valmistavat taas uuteen tunteiden purkaukseen onnellisuuden rikkovan vastoinkäymisen lähestyessä kovaa vauhtia. Hyvän olon hetkiä tarjoillaan pitkin jaksoa henkilöiden kamppaillessa eri ongelmien ja haasteiden ratkaisemisen parissa. Merkittävää sarjassa on, etteivät kaikki neljä päähenkilöä ole

kuitenkaan koskaan samaan aikaan onnellisia. Pelkät onnettomat tapahtumat voisivat laskea mielenkiintoa ja näin ollen muokata sarjasta liian melankolisen seurattavan. Onnellisen lopun saavuttamisen mahdollisuus pitää katsojan mielenkiittoa yllä, jolloin voi uskoa kaiken kääntyvän lopulta vielä hyväksi. Melodramaattisen kerronnan tyyli kuitenkin estää tämän ja tuo lyhyiden onnellisuuden hetkien jälkeen taas epäonnea. Katsojan ristiriitainen olotila muotoutuu ajoittain juuri toisen onnistumisen, mutta samalla toisen kohtaaman epäonnen kautta.

4.5.1 Oikean ajoituksen tärkeys

Keskeistä melodraaman voimakkaalle ruumiilliselle kokemukselle on juuri ajoitus. Williams (1991) on esittänyt melodraaman vertailukohteiksi pornografian ja kauhuelokuvat.

Pornografiassa henkilöiden kohtaaminen tapahtuu juuri ajallaan, kauhuelokuvissa sen sijaan liian aikaisin, jolloin henkilö joutuu yllätetyksi ja melodraamassa ajoitus on sen sijaan liian myöhään. (Williams 1991, 11.) Jännitys ja tietty aikataulutus ovat keskeisiä narratiivisia elementtejä siihen, miten katsojassa luodaan aikaan tunne jonkin menettämisestä tai sen uhasta (Smit 2014, 93). Minitsemissäni esimerkeissä Johanna huomaa lapsensa joutuneen onnettomuuteen hetkeä liian myöhään, kun tämän sydän on jo pysähtynyt tai samoin Iris katu riitelyään Jarkon kanssa, vasta tämän eloon jäämisen ollessa hiuskarvan varassa. Voimakas tunnereaktio ei muodostu pelkästään henkilöiden surullisesta olotilasta tai kärsimyksestä vaan siitä, kuinka kerronnan tietävyyden kautta henkilöhahmo saa tietoonsa sen, mistä katsojina olemme jo olleet tietoisia. Tilanteen tiedostaminen voi muodostaa meissä kyynelhehtimistä, joskus jopa eräänlaisen hyvästin onnellisuuden saavuttamiselle. (Williams 1991, 11.)

Melodraamojen kohdalla voidaan puhua myös elokuvahistorioitsija Steve Nealen (1986, 11–12) esittämästä katsojan voimattomuuden (*powerlessness*) tunteesta, joka edesauttaa voimakkaan tunnereaktion muodostumista. *Sykkeessä* kerronnan tyylin myötä katsoja tietää enemmän kuin tarinan henkilöt ja on selvillä heidän tunnetiloistaan. Nealen mukaan katsoja on kuitenkin voimaton vaikuttamaan tuleviin tapahtumiin ja toimimaan hallussaan olevan informaation pohjalta. Tätä kyseistä voimattomuuden tunnetta lisää se, että tarinan henkilöt ovat vielä katsojaakin voimattomampia ja tietämättömpiä. (Neale 1986, 11–12.) Sarjaa seurattaessa katsoja joutuu odottamaan tapahtumien lopputulosta kerronnallisen ajan puitteissa, mitä potilaiden kohdalla usein korostetaan lisäksi viime hetkessä paineen alla tehtävillä

päätöksillä, jolloin jatkuvasti uhka myöhässä olemisesta on läsnä. Henkilöiden suhteiden välisissä ristiriidoissa kommunikoinnin puutteellisuus ja ajoittamisen epäonnisuus ajaa voimattomuuden tunteesta aiheutuvaan voimakkaaseen tunteiden purkukseen ja lopulta katsojan kokemus voi purkautua voimakkaimmillaan spontaanina itkureaktiona (Neale 1986, 11–12).

5 Yhteenveto ja johtopäätökset

Lopuksi on aika palata tutkielmaani kuljettaneen tutkimuskysymyksen äärelle ja tiivistää tekemäni havainnot. Johdannossa esittämäni tutkimuskysymys oli: millaisia melodraaman keinoja *Syke*-televisiosarja hyödyntää?

Aineistoa oli läpikäytäväksi runsain mitoin sarjan useiden tuotantokausien myötä. Jouduin rajaamaan tutkielmani aineistoa yksittäisiin jaksoihin, vaikka hedelmällisiä esimerkkejä olisi löytynyt kaikista jaksoista. Sisällön luokittelu auttoi valitsemaan mielestäni tutkielmaan parhaiten soveltuvimmat. Olen esittänyt aineiston käsittelyluvussa valitsemistani jaksoista eri mittaisia tapahtumaketjuja niin yhden jakson rajat ylittäviä kuin yksittäisen jakson sisällä päätöksen saavia tapahtumia. Teemaluokittelussa on kuitenkin huomioitava, että aihepiirit limittyvät osittain keskenään eikä niitä voi käsitellä televisiosarjan jatkuvassa kerronnassa toisistaan täysin irrallisina. Olen melodraaman piirteiden selkiyttämisen ja havainnollistamisen vuoksi jaotellut eri piirteiden tarkastelun omiin alalukuihinsa.

Ensimmäisenä käsitelin sarjan hyödyntämää kerronnan tyyliä. *Sykkeen* kerronta on kaikkítietävää, jolloin juonen kannalta relevantit asiat tulevat ennen pitkä ilmi. Tietävyys rakentuu neljän päähenkilön näkökulmien varaan. Katsoja tietää tällöin enemmän kuin sarjan yksittäinen henkilö, mikä voi auttaa katsojaa identifioitumaan useassa eri perspektiivissä. Kaikkítietävyys tuottaa katsojalle kuitenkin voimattomuuden tunteen, sillä ristiriitaisissa tilanteissa tämä ei voi asettua vain jonkun yhden henkilön taakse ja tuomita samalla toisen valintoja.

Moraalisissa ongelmissa korostuvat niin yksilön omat valinnat kuin laajempi yhteiskunnallinen keskustelu. Erilaisia moraalisia valintoja katsoja asetetaan pohtimaan myös omien henkilökohtaisten asenteidensa ja arvojensa kautta. Toisinaan sarjaa katsoessamme saatamme hyväksyä fiktiivisessä maailmassa jonkin toimintatavan, kun taas todellisessa elämässä pitäisimme vastaavaa toimintaa sopimattomana tai jopa rikollisena. Sarjassa erityisesti kuoleman käsitteleminen auttaa havainnollistamaan moraalisesti vaikeiden päätösten tekemistä, kuten kuoleman oikeudenmukaisuutta. Kuoleman kuvaaminen tai sen uhka ovat teemoina myös tehokas keino herättää voimakkaita tunteita.

Sarjalle ominaista on tuudittautuminen sensaatiomaiseen kerronnan rakenteeseen. Tällöin merkittävää on jakson tapahtumien ajoittaminen. Katsojan on tultava yllätetyksi, eli hänelle paljastetaan jotakin, mitä ei olla osattu odottaa. Toisena keskeisenä piirteenä on ratkaisujen esilletuomisen pitkittäminen ja sen avulla jännityksen ylläpitäminen. Eli esimerkiksi paljastetaan kerronnallisen ajan aivan viimeisillä hetkillä kohtalokas ja tulevaa muuttava tieto niin tarinamaailman henkilöille kuin katsojallekin. Ajan kulua manipuloidaan sarjassa erilaisilla katkoksilla, kuten jakson päättyessä tilanteiden jättämisellä avoimeksi tai jakson etenemisen rytmittämistä rinnakkaisiin tapahtumiin, jolloin yksi kohtaus katkeaa ja kuvaus siirtyy hetkellisesti muualle. Tämän rakenteen vuoksi katsojan on investoitava aikaa sarjan katsomiseen aivan loppuun saakka, jotta tietää miten tapahtumat lopulta etenevät. Tässä korostuu se, mitä enemmän ja pidemmälle katsoja seuraa, sitä intensiivisemmin hän uppoaa sarjan sisäiseen maailmaan hahmojen muuttuessa hiljalleen yhä tutummiksi. Samalla katsoja joutuu tietoisesti luopumaan siitä ajatuksesta, että kaiken päättävää ratkaisua ei häämötä näköpiirissä ja täten sallii itsellensä heittäytymisen mukaan fiktiivisen maailman pyörteisiin. Melodramaattisuutta tukeekin kerronnan päättymättömyys, eikä varsinainen loppu sarjassa olekaan keskeinen.

Uhria, sankaria sekä vihollista käsittelevässä luvussa huomasi, että päähenkilöt ovat yksityiselämiensä kautta uhreja, mutta potilastyössä pelastavia sankareita. Inhimillisyys näyttäytyy heidän tekemissään virheissä, joista osa on potilaille kohtalokkaita. Vihollinen tai roisto, eli ongelmia aiheuttava taho näyttäytyy sarjassa ajoittain yksittäisenä henkilönä, mutta se voi olla myös abstraktimpi kokonaisuus, kuten yleiset olosuhteet. Joskus vihollinen tai paha ilmenee myös metatasolla, jolloin se näkyy sairauksien ja onnettomuuksien sattumanvaraisuutena, jolloin uhriksi joutuminen on lopulta mahdollista kenelle vain.

Päähenkilöt jakautuvat mielestäni joko aktiivisiksi sankareiksi ja toisaalta passiivisiksi uhreiksi. Naispäähenkilöinä toimivien hoitajien kuvaaminen sankarillisina tilanteen ratkaisijoina haastaa aiemmissa sairaaladraamoissa rakentunutta naiskuvaa, jolloin naispuoliset hahmot nähtiin vailla itsenäistä toimijuutta olevina sivustaseuraajina. Tämänkaltaisen kuvaustavan muutos on merkittävä, erityisesti huomioiden television ja suoratoistopalveluiden mahdollistamat laajat yleisöt. Eri ihmisryhmien esille tuominen ja korostaminen vaikuttavat heihin asennoitumiseen myös todellisessa elämässä. Toisaalta päähenkilöiden passiivisuus miesten huomiosta riippuvaisina toisintaa klassista melodraaman asetelmaa, jossa naisen toimijuutta kontrolloi jokin ulkopuolinen voima. Tässä yhteydessä

katsojalle näytetään pelkästään naisten kokemaa emotinaalista tuskaa ihmissuhdekuvioiden mutkistuessa.

Voimakkaita tunteita ilmenee sarjassa pääasiallisesti negatiivisten tunteiden kautta. Jaottelen tässä yhteydessä surun, jännityksen, pelon ja ahdistuneisuuden tunteet negatiivisiksi, sekä vaihtoehtoisesti ilon, helpotuksen, onnellisuuden ja tyytyväisyyden positiivisiksi tunteiksi. Sarja ei kuitenkaan rakennu pelkästään negatiivisuuden varaan, vaan katsoja palkitaan myös ilon hetkillä, jotka ilmenevät erimielisyyksien sopimisella, väärinkäsitysten selvittämällä tai uskomattomilla ihmishenkien pelastumisilla. Tyydyttävät ja onnellisuutta huokuvat hetket tuottavat katsojalle hyvää mieltä, mutta samalla huijaavat ja valmistavat taas uusiin tunteiden purkauksiin onnellisuuden rikkovan vastoinkäymisen lähestyessä kovaa vauhtia. Mielestäni sarjassa keskeinen tekijä voimakkaiden tunteiden aikaansaamisessa on kerronnan aikatauluttaminen, jolloin jokin asia selviää liian myöhään tai aivan viime hetkillä. Voimakas tunnereaktio katsojassa ei muodostu pelkästään sarjan henkilöiden surullisista olotiloista tai kärsimyksestä, vaan enemmänkin kerronnan tietävyydestä, jolloin sarjan henkilö saa tietoonsa jotakin, mistä katsojina olemme jo olleet tietoisia. Tässä oleellisena on lähikuvien hyödyntäminen, jolloin katsojan huomio kiinnitetään juuri merkityksellisiin kasvojen ilmeisiin. Lisäksi katsojassa aikaan saatu voimattomuuden tunne, eli kyvyttömyys vaikuttaa tarinamaailman tapahtumiin voi toimia voimakkaan tunnekokemuksen rakentumisessa.

Välineenä televisio sekä erilaiset suoratoistopalvelut toimivat merkittävänä erilaisten tarinoiden esille tuojina ja ikään kuin peilinä yhteiskunnan ongelmiin, joskin niillä ei ole velvoitetta asioiden ratkaisemiseen. *Sykkeessä* tätä metodologiaa hyödynnetään usein, ja melodraamoille ajankohtaisten yhteiskuntaa koskevien asioiden esille ottaminen on kautta aikain ollutkin ominaista. Tässä tapauksessa selkeät laajemmin yhteiskuntaa koskevat haasteet, kuten julkisen terveydenhuollon kuormittuneisuus käsitellään osaston työntekijöiden kesken suorasanaisella dialogilla, mutta jotkin hankalammin määriteltävissä olevat eettiset pulmat, kuten eri sairauksien tai ihmisten eriarvoisuus sekä elämän epäoikeudenmukaisuus on luettavissa rivien välistä. On huomioitava, että tutkielmani aineistoon valitsemani jaksot ovat noin 10 vuotta vanhoja, mutta silti niissä käsiteltävät teemat tuntuvat nykypäivänä yhä ajankohtaisilta.

Aineiston analysoinnissa hyödyntämäni lähdekirjallisuutta on myös tarkasteltava kriittisesti, sillä aiempi melodraamatutkimus sekä Baconin audiovisuaalisen kerronnan teoria lähestyvät

katsojan kokemuksia hyvin erilaisilla keinoilla. Baconin näkemys siitä, että ihminen on kognitiivinen, tiedostava ja havainnoiva olento poissulkee yksilön omat henkilökohtaiset kyvyt, kokemukset ja persoonallisuuden piirteet, mitkä taas muokkaisivat jokaisesta katsomiskokemuksesta hyvin yksilöllisen. Audiovisuaalisen kerronnan teorian avulla voidaan kuitenkin mielestäni selittää rakenteellisesti, miten melodraamojen herättämät tunteet ja reaktiot syntyvät katsojassa. Katsoja voi esimerkiksi muodostaa käsityksen juonesta, henkilöhahmojen tarkoitusperistä sekä tapahtumien syy-seuraussuhteista. Tunteet syntyvät tällöin kognitiivisten mekanismien kautta, jolloin keskeistä on katsojien samastuminen, tekojen moraalisuuden arviointi sekä tulevien tapahtumien ennakoiminen. Toisaalta keskeisenä lähteenä hyödyntämäni Ang tarkastelee myös kerronnan tapoja, joiden avulla katsoja pystyy sarjaa seuratessaan kokemaan erilaisia voimakkaitakin tunnereaktioita. Koettuun reaktioon voi lisäksi vaikuttaa ohjelmaa tai tiettyä genreä kohtaan luodut ennakkoletukset ja asenteet. Näin ollen kaikki eivät saa samoja kohtauksia katsoessaan samanlaisia tunnepitoisia assosiaatioita aikaan. Sarjaa kohtaan voi kokea vuorotellen identifioitumista tai irtaantumista.

Melodraamatutkimuksen näkökulmasta tulkitsem sen sijaan keskeiseksi ja aiempaa eriäväksi tulokulmaksi sen, miksi tietyt tunteet ja moraaliset asetelmat ovat kulttuurisesti tärkeitä ja millä tavoin ne peilaavat yhteiskuntaa sekä laajemmin maailmaa, missä elämme.

Melodraamat mahdollistavat meille väylän pohtia monipuolisesti käsityksiämme niin oikean ja väärän kuin hyvän ja pahan välillä. *Sykkeessä* erilaiset potilaiden hoitoon tai ihmissuhteisiin liittyvät ongelmat antavat tarttumapintaa yksilön omiin asenteisiin ja arvoihin sekä yhteiskunnallisella tasolla keskusteluun oman ajan keskeisistä, mutta vaikeasti ratkaistavista aiheista. Moraalisten ongelmien kautta sarjassa näyttäytyy keskusteltu siitä, miten erilaisiin sairauksiin saatetaan suhtautua eriarvoisesti tai miten kohtelemme erilaisia ihmisryhmiä. Sarja on kuitenkin viihteellinen, joten sen kuvaustavat ovat myös kärjistettyjä. *Syke* mahdollistaa monipuolisesti erilaisten kertomusten esilletuomista, vaikka usein erilaiset esimerkit ja yhteiskuntaa peilaavien teemojen käsittely jäävät melko pinnalliselle tasolle sarjan draaman hakuisuuden ja kerronnan nopean etenemisvauhdin vuoksi.

5.1 *Sykkeen* tulevaisuuden näkymät

Kaiken kaikkiaan fiktiivisten sairaaladraamasarjojen kansainvälinen tutkimuskenttä on hyvin laaja, mihin törmäsin tätä tutkielmaa tehdessä. Suomalaisia televisiossa esitetyjä

sairaaladraamasarjoja ei ole kuitenkaan aiemmin juuri tutkittu, joten tutkielmani tuo jo pelkästään siten lisää kotimaista näkökulmaa aihepiiriin liittyen. Pidän itse *Syke* tv-sarjaan sekä siihen pohjaaviin elokuvaan kohdistunutta tutkimusta hyvin vähäisenä huomioiden sarjan saaman suosion sekä jatkuvuuden yli parinkymmenen tuotantokauden ajan. Tutkielmani aineistossa olen tarkastellut yksittäisiä jaksoja. Sarjan kokonaisuus huomioon ottaen tekemäni havainnot ja päätelmät ovat vain murto-osa siitä, mitä kaikkea *Sykkeestä* voitaisiin lopulta ammentaa.

Sarjana *Syke* on muuttunut merkittävästi ensimmäisten Ylelle tuotettujen kausien julkaisun jälkeen. Jo muutos kaupalliselle kanavalle Neloselle, muokkasi jaksoiden rakennetta ajalliselta kestoaltaan. Myös mainoskatkojen rytmitys vaikuttaa oleellisesti yksittäisen jakson katsomiskokemukseen. Ensimmäisten kausien jälkeen sarjan päähenkilöt ovat vaihtuneet, sillä ensimmäisten kausien keskeisiä henkilöitä on lähtenyt pois ja uusia eri ikäisiä päähenkilöitä tullut tilalle. Jatkossa voisikin pohtia millä tavoin kanavavaihdos on vaikuttanut sarjaan niin sisällöllisesti juonikuvioiden myötä kuin yleisön kannalta. Onko sarja muuttunut yhä melodramaattisemmaksi, ketkä ovat nykyiset katsojaryhmät tai millaisilla keinoilla katsojaa pyritään motivoimaan kausi toisensa jälkeen?

Sarjan ensimmäisillä kausilla poikkeavana aiempiin sairaalasarjoihin on naispuolisten hoitajien nostaminen kirkkaimpaan valokeilaan. *Syke* tuo esille hoitajan roolin merkityksellisyyttä sekä samalla sen raadollisuutta. Sarjassa näyttäytyy karkeasti sairaalan hierarkia lääkäreiden toimiessa hoitajien auktoriteettina, jota tosin päähenkilöt ajoittain kyseenalaistavat. Näkökulmana tämä voi auttaa meitä hahmottamaan hyvin naisvaltaisena pidettyä hoitoalaa, erityisesti laajojen yleisöjen tavoittamassa televisiossa ja suoratoistopalveluissa. Toisaalta naispäähenkilöiden kuvaaminen ajoittain miehistä riippuvaisina uhreina voi muokata käsityksiämme sekä mielikuviamme. Mielestäni yhtenä jatkotutkimuksen aiheena voisi käsitellä tarkemmin sukupuolen merkitystä sarjan katselusta herääviin mielikuviiin.

Tutkielmassani olen eritellyt erilaisia melodraamaa ilmentäviä piirteitä *Sykkeessä*. Sarja etenee draaman ehdoilla, jolloin tietyissä määrin sarjasta rajautuu pois realismia. *Sykkeen* päivittäisessä sairaalan arjessa keskiöön on nostettu voimakkaita tunteita herättäviä tapahtumia, sillä pohjimmiltaan sarjan tarkoitus on toimia viihteenä. Sarjan realismi on kuitenkin yksi tekijä, mitä en ole tässä tutkielmassa oikeastaan tarkastellut. Kansainvälisesti

sairaalarjojen realistisuutta on tutkittu monesta eri näkökulmasta (ks. lisää Makoul & Peer 2004, 244–260; Meyer & Yermal 2020, 22–29; Henderson 2010, 198–215). Mielestäni *Syke* tarjoaisi tähän tarkoitukseen hedelmällisen sekä lisäksi kotimaisen aineiston, ja tulevaisuudessa voisi tutkia sitä, millaisia mielikuvia fiktiivinen tv-sarja tuottaa potilaiden hoidosta, sairauksista, hoitohenkilökunnasta tai koko sairaalajärjestelmästä. Onko sarjan melodramaattisuudesta huolimatta realistisuuteen pyrkineellä kuvaustavalla mahdollisesti saatu aikaan jonkinlaista yhteiskunnallista keskustelua?

Lähteet

Kirjallisuuslähteet:

Altman Rick (1999) *Elokuva ja genre*. Suomen elokuvatutkimuksen seura. Tampere: Osuuskunta Vastapaino

Ang, Ien (1996 [1982]) *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Lontoo: Routledge

Bacon, Henry (2004) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden seura, Tammer-Paino

Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Lontoo: Methuen

Brummet, Barry (2019) *Techniques of Close Reading: Second Edition*. SAGE Publications

Butler, Jeremy G. (1991) "I'm Not a Doctor, But I Play One on TV": Characters, Actors, and Acting in Television Soap Opera. *Cinema Journal*. University of Texas Press vol. 30:4, 75–91

Butt, Richard (2014) Melodrama and the Classic Television Serial. Teoksessa Stewart Michael (toim.) *Melodrama in Contemporary Film and Television*. Iso-Britannia: Palgrave Macmillan, 27–41

Dyer, Richard (1993) *The Matter of Images. Essays on representations*. Lontoo: Routledge

Elsaesser, Thomas (1992) Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. Teoksessa Christine Gledhill (toim.) *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Women's Film*. Lontoo: British Film Institute BFI, 43–69

Ford, Sam; De Kosnik, Abigail & Harrington, C. Lee (2010) Introduction the Crisis of Daytime Drama and What It Means for the Future of Television. Teoksessa Sam Ford;

Abigail De Kosnik & C. Lee Harrington (toim.) *Survival of Soap Opera: Transformations for a New Media Era*. University Press of Mississippi, 11–25

Gledhill, Christine (2013) Speculations on the Relationship between Soap Opera and Melodrama. Teoksessa Nick Browne (toim.) *American Television: New Directions in History and Theory*, 122–144

Hakala, Juha T. (2024) *Laadullisen tutkimuksen ABC. Menetelmäopas opinnäytteen tekijälle*.
Tallinna: Gaudeamus

Henderson, Lesley (2010) TV Medical Dramas: Health Care as Soap Opera. *Socialist Register* vol 46:1, 198–215

Hietala, Veijo (2007) *Media ja suuret tunteet – Johdatusta 2000-luvun uusromantiikkaan*.
BTJ Finland Oy

Hunter, Latham (2008) Macho Marines and Ovarian Sisters: How Grey's Anatomy Negotiates the Feminine into a Masculinized Professional World. Teoksessa Cynthia Burkhead & Hillary Robson toim. *Grace under Pressure: Grey's Anatomy Uncovered*.
Cambridge Scholars Publishing, 84–99

Hänninen, Vilma & Koski-Jännes, Anja (2023) Being Moved: A Meaningful but Enigmatic Emotional Experience. *Human Arenas* vol 8:2, 285–305

Jacobs, Jason (2008) Hospital Drama. Teoksessa Glen Creeber (toim.) *The Television Genre Book*. Palgrave Macmillan, 34–36

Joyrich, Lynne (1992) All that Television Allows: TV Postmodernism, and Consumer. Teoksessa Lynn Spigel & Denise Mann (toim.) *Private Screenings: Television and the Female Consumer*. University of Minnesota Press, 227–252

Lee, Tae Kyoung & Taylor, Laramie D. (2014) The Motives for and Consequences of Viewing Television Medical Dramas. *Health Communication*, vol. 29:1, 13–22

- Loren, Scott & Metelmann, Jörg (2016) *Melodrama after the Tears: New Perspectives on the Politics of Victimhood*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Mark, Amanda (1993) *Soap Opera Subculture: Emotional Realism and Empathic Identification*. Pro gradu -tutkielma. McGill University Montréal
- Makoul, Gregory & Peer, Limor (2004) Dissecting the Doctor Shows: A Content Analysis of ER and Chicago Hope. Teoksessa Lester D. Friedman (toim.) *Cultural Sutures: Medicine and Media*. Duke University Press, 244–260
- McCarthy, Anna (2008a) Realism and Soap Opera. Teoksessa Glen Creeber (toim.) *The Television Genre Book*. Palgrave Macmillan, 63–67
- McCarthy, Anna (2008b) Studying Soap Opera. Teoksessa Glen Creeber (toim.) *The Television Genre Book*. Palgrave Macmillan, 60–63
- McLuhan, Marshall (1965) *Understanding Media: Extensions of Man*. McGraw-Hill Book Company
- Meyer, Michaela D.E & Yermal, Amanda L. (2020) Representing Illness in Medical Melodramas on Television: a Qualitative Content Analysis of Medical Diagnoses in *Grey's Anatomy*. *Qualitative Research Reports in Communication* vol. 22:1, 22–29
- Modleski, Tania (1991) The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas. Teoksessa Marcia Landy (toim.) *Imitations of Life - a Reader on Film & Television Melodrama*. Wayne State University Press, 446–465
- Nádasi, Eszter (2020) Surgeons, Surgeries, And Operating Rooms in Television Medical Series. *Információs Társadalom* vol. 20:2, 33–54
- Neale, Steve (1986) Melodrama and Tears. *Screen* vol. 27:6, 6–23
- Neale, Steve (2008) Genre and Television. Teoksessa Glen Creeber (toim.) *The Television Genre Book*. Palgrave Macmillan, 5–6

Nelson, Robin (2008) Studying Television Drama. Teoksessa Glen Creeber (toim.) *The Television Genre Book*. Palgrave Macmillan, 14–15

Pantti, Mervi (2004) “Must-see Medicine Women” Breaking Borders of Genre and Gender in ER. Teoksessa Rikke Schubart & Anne Gjelsvik (toim.) *Femme Fatalities. Representations of Strong Women in the Media*. Nordicom: Göteborg University, 163–181

Smit, Alexia (2014) On the ‘Scalpel’s Edge’: Gory, Excess, Melodrama and Irony in Nip/Tuck. Teoksessa Stewart Michael (toim.) *Melodrama in Contemporary Film and Television*. Iso-Britannia: Palgrave Macmillan, 81–95

Solange, Davin (2003) Healthy viewing: the reception of medical narratives. *Sociology of Health & Illness* vol. 25:6, 662–679

Sonego, Allegra & Rocchi, Marta (2024) Medical drama TV series: A semi-systematic literature review. *Online Journal of Communication and Media Technologies* vol. 14:4, 1–29

Southerland, Sharon & Swan, Sarah (2008) Crossin’ the Line: Law, Morals, And Medical Ethics on Grey’s Anatomy. Teoksessa Cynthia Burkhead & Hillary Robson (toim.) *Grace under Pressure: Grey’s Anatomy Uncovered*. Cambridge Scholars Publishing, 68–81

Stern, Barbara B; Russell, Cristel Antonia & Russell, Dale W. (2007) Hidden Persuasions in Soap Operas: Damaged Heroines and Negative Consumer Effects. *International Journal of Advertising* vol. 26:1, 9–36

Swenson, Sean Michael (2022) *Grey’s Anatomy and End of Life Ethics*. University of South Florida: USF Tampa Graduate Theses and Dissertations.

Toiviainen, Sakari (1992) *Suurinta etsimässä. Elokuvamelodraaman kulta-aika*. Suomen elokuva-arkisto. Helsinki: VAPK-kustannus

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2018 [2002]) *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. E-kirja. Kustannusosakeyhtiö Tammi < <https://www.ellibslibrary.com/book/9789520400118> viitattu 12.12.2025 >

VandeKieft, Gregg (2004) From City Hospital to ER: The Evolution of the Television Physician. Teoksessa Lester D. Friedman (toim.) *Cultural Sutures: Medicine and Media*. Duke University Press, 215–233

Virta, Teija (1994) *Saippuaoperaat ja suomalaiset naiset*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja. Jyväskylän yliopisto

Williams, Linda (1991) Body Genres: Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly* vol. 44:4, 1–13

Williams, Linda (1998) Melodrama Revised. Teoksessa Nick Browne (toim.) *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press, 42–88

Williams, Linda (2016) When Is Melodrama “Good”? Mega-Melodrama and Victimhood. Teoksessa Scott Loren & Jörg Metelmann (toim.) *Melodrama after the tears: new perspectives on the politics of victimhood*. Amsterdam University Press, 53–80

Williams, Linda (2018) World and Time: Serial Television Melodrama in America. Teoksessa Christine Gledhill & Linda Williams (toim.) *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. New York: Columbia University Press, 169–184

Muut lähteet:

Finnpanel, Yle Areenan, MTV Katsomon ja Ruudun katsotuimmat ohjelmat. Ajanjakso 17.12.2025–16.3.2026
<<https://www.finnpanel.fi/tulokset/totaltv/sanoma/online90/3plus.html>> (linkki tarkistettu 18.3.2026)

Kultainen Venla, Voittajat 2016 <https://www.kultainenvenla.fi/arkisto/voittajat-2016/> (linkki tarkistettu 18.3.2026)

Noronen, Meira (2016) Syke ei sammu – Iina Kuustonen elvytti narkomaanin myös tosielämässä. *Helsingin Sanomat*. <<https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002890724.html>> (linkki tarkistettu 18.3.2026)

Tutkimusaineisto:

Yle Areena (2014) Kausi 1, jakso 1: *Sydäntä kylmää*, <<https://areena.yle.fi/1-4155037>> (linkki tarkistettu 18.3.2026)

Yle Areena (2014) Kausi 1, jakso 9: *Pieni kylmä sydän*, <<https://areena.yle.fi/1-4155031>> (linkki tarkistettu 18.3.2026)

Yle Areena (2014) Kausi 1, jakso 10: *Laimeat lääkkeet*, <<https://areena.yle.fi/1-4155036>> (linkki tarkistettu 18.3.2026)

Yle Areena (2015) Kausi 2, jakso 6: *Viimeinen niitti*, <<https://areena.yle.fi/1-4155050>> (linkki tarkistettu 18.3.2026)

Yle Areena (2016) Kausi 3, jakso 3: *Vaarallinen potilas* <<https://areena.yle.fi/1-4155059>> (linkki tarkistettu 18.3.2026)

Yle Areena (2016) Kausi 3, jakso 10: *Jumalan kärpäslätkä* <<https://areena.yle.fi/1-4155056>> (linkki tarkistettu 18.3.2026)