

Koti, kumppani, unelma, estradi – paikkojen merkityksiä musikaaleissa

PRO GRADU -TUTKIELMA

KÄRNÄ, JANE A M

Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta
Teatteritiede, kevät 2020



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen		
Tekijä – Författare – Author Jane Kärnä		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Koti, kumppani, unelma, estradi – paikkojen merkityksiä musikaaleissa		
Oppiaine – Läroämne – Subject Teatteritiede		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu	Aika – Datum – Month and year Huhtikuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 100 (+ liitteet: 25)
Tiivistelmä – Referat – Abstract		
<p>Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani musikaaleissa, erityisesti niiden lauluissa, mainittuja spesifejä paikkoja. Tutkielman tavoitteena on selvittää millaisia rooleja ja merkityksiä paikat musikaaleissa saavat. Tutkielmani pyrkii vastaamaan kysymykseen <i>‘miksi musikaaleissa lauletaan paikoista?’</i>. Käytän tutkielmassani neljää 2000-luvulla ilmestynyttä musikaalia: <i>Hairspray</i> (2002), <i>In the Heights</i> (2008), <i>Memphis</i> (2009) sekä <i>The Book of Mormon</i> (2011). Tutkielmani pääasiallisena aineistona toimivat musikaalien libretot. Nostan kustakin musikaalista lähempään tarkasteluun yhden tai useamman paikkalaulun, eli laulun, jossa lauletaan jostakin paikasta. Pohjaan tulkintani paikan merkityksistä ja roolista paikkalauluista tekemiini analyyseihin, suhteuttaen ne kunkin musikaalin kokonaisuuteen.</p> <p>Pääasiallisena teoreettisena lähtökohtina tutkielmalleni ovat monitieteinen paikan käsite, Richard Kisanin määrittelemät musikaalien laulutyyppit sekä Jack Viertel in hahmottelema musikaalien konventionaalinen rakenne. Näiden pohjalta tarkastelen paikan saamaa merkitystä suhteessa siihen, millaisessa laulussa ja missä kohtaa musikaalia kyseinen paikkaa käsittelevä laulu on. Aineistokseni valitsemani musikaalit pyrkivät toimimaan esimerkkeinä niistä erilaisista rooleista ja merkityksistä, joita musikaalien paikat saavat. Tutkielman pohjalta voidaan todeta, että pelkästään rakenteellisen sijoittumisen tai paikkalaulun laulutyyppin tarkastelun pohjalta, ei voida vetää johtopäätöksiä paikan roolista tai merkityksellisyydestä musikaalissa, vaan on analysoitava kappaleita ja teosta kokonaisuudessa syvemmin.</p> <p>Tutkielmani pohjalta musikaaleissa laulettu paikat voivat saada merkityksen ja roolin esimerkiksi unelmana, monimerkityksellisenä kotina, identiteettinä tai kumppanina. Paikka voi olla musikaaleissa konkreettinen tai symbolinen, realistinen tai lähinnä unelmaa. Spesifi paikka voi kuitenkin myös olla vain helppo tapa asettaa musikaalin yhteiskunnallinen konteksti tarinan tueksi, vaikka paikalle olisi musikaalissa oma laulunsakin.</p> <p>Tutkielmani perusteella syy paikasta laulamiselle voi olla tapahtumapaikan ja sen myötä mahdollisen tarpeellisen yhteiskunnallisen kontekstin esittely, hahmon eskapismien ja unelmoimien tarve, hahmon elämää ja valintoja ohjaava rakkaus paikkaa kohtaan tai hahmon identiteetin ilmaisu. Koska kokemus paikasta on yksilöllinen, teoriassa paikkojen merkityksiä ja syitä laulaa niistä voisi olla yhtä paljon kuin paikkalauluja laulavia hahmoja musikaaleissa.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Musikaalit, paikka, paikkalaulut, musikaalitutkimus, Hairspray, Memphis, In the Heights, The Book Of Mormon		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	3
1.1. MOTIVAATIOSTA – MIKSI TÄMÄ AIHE?	6
1.2. TUTKIMUKSEN SIOITTUMINEN & TERMEISTÄ JA KÄÄNNÖKSISTÄ	8
1.2.1. Tutkimuksen sijoittuminen	8
1.2.2. Termeistä ja käänöksistä	9
1.3. AINEISTOSTA	10
1.3.1 Analysoitavien teosten esittelyt	11
1.4. TUTKIELMAN RAKENNE	13
2. MUSIKAALIEN KONVENTIONAALINEN RAKENNE JA LAULUTYYPIT	15
2.1. MUSIKAALIEN LAULUTYYPIT	16
2.2. MUSIKAALIEN KONVENTIONAALINEN RAKENNE	20
3. NÄKÖKULMIA PAIKKAAN	26
3.1. PAIKKA HUMANISTISESSA MAANTIEDESSÄ	26
3.2. PAIKKA KONSEPTINA	27
3.3. PAIKKA LIIKKUMISEN KULTTUURIN JA GLOBALISAATION AIKAAN	30
3.4. INHIMILLINEN PAIKKA	31
4. "GET READY BALTIMORE!" – PAIKKA ESTRADINA JA YLEISÖNÄ	33
4.1. HAIRSPRAYN JUONIKUVAUS	33
4.2. HAIRSPRAYN PAIKKA	35
4.2.1. Hairsprayn paikkalaulut	35
4.2.2. Hairsprayn Baltimore	39
5. "LAND OF HOPE AND JOY, WHERE THE SUN ALWAYS SHINES!" – PAIKKA UNELMANA	46
5.1. THE BOOK OF MORMONIN JUONIKUVAUS	46
5.2. THE BOOK OF MORMONIN PAIKAT	48
5.2.1. The Book of Mormonin paikkalaulut	48
5.2.2. The Book of Mormonin Salt Lake City ja Orlando	52
6. "ALL I KNOW IS MEMPHIS LIVES IN ME" – PAIKKA KUMPPANINA	56
6.1. MEMPHISIN JUONIKUVAUS	56
6.2. MEMPHISIN PAIKKA	57
6.2.1. Memphisin paikkalaulu	58
6.2.2 Memphisin Memphis	61
7. "THIS IS OUR BLOCK!" – PAIKKA KOTINA JA KIINTOPISTEENÄ	66
7.1. IN THE HEIGHTSIN JUONIKUVAUS	66
7.2. IN THE HEIGHTSIN PAIKKA	68
7.2.1. In the Heightsin paikkalaulut	68
7.2.2. In the Heightsin Washington Heights	76
8. JOHTOPÄÄTÖKSIÄ MUSIKAALIEN PAIKOISTA JA PAIKKALAULUISTA	85
9. LOPUKSI	91
10. LÄHTEET	93
TUTKIMUSAINEISTO	93
JULKAISTUT LÄHTEET	93
JULKAISEMATTOMAT LÄHTEET	99
LIITTEET	101
LIITE 1 - KAPPALEET	101
Hairspray	101
Book of Mormon	105

<i>Memphis</i>	107
<i>In the Heights</i>	108
LIITE 2 - KAPPALELISTAUKSET	123
<i>Hairspray</i>	123
<i>Book of Mormon</i>	123
<i>Memphis</i>	124
<i>In the Heights</i>	125

1. Johdanto

Miksi musikaaleissa lauletaan paikoista? Tämä kysymys heräsi mielessäni vuosia sitten, eikä päästänyt otettaan. Yhtäkkiä lauluja paikoista tuntui olevan useammassa musikaaleissa kuin ei. Joissain musikaaleissa niitä oli lukuisia. Kiinnostukseni muovaantui hiljalleen harrastuneisuudesta akateemiseksi.

Pro gradu -tutkielmani käsittelee musikaaleissa, erityisesti niiden lauluissa, mainittuja spesifejä paikkoja sekä rooleja ja merkityksiä, joita nämä paikat saavat musikaaleissa. Aineistonani on neljä 2000-luvulla ilmestynyttä musikaalia: *Hairspray* (2002), *In the Heights* (2008), *Memphis* (2009) sekä *The Book of Mormon* (2011).¹ Nostan kustakin musikaalista lähempään tarkasteluun yhden tai useamman laulun, jossa lauletaan jostakin paikasta. Nimitän näitä lauluja paikkalauluksi. Lähempään tarkasteluun nostamani paikkalaulut ovat ”Good Morning Baltimore” (*Hairspray*) sekä sen repriisi, ”Sal Tlay Ka Siti” (*Book of Mormon*), ”Memphis Lives In Me” (*Memphis*) sekä ”In the Heights” (*In the Heights*).²

Musikaalit hyödyntävät usein pitkäaikaisia lajityypille ominaisia konventioita. Suuri osa musikaalien konventioista juontaa juurensa musikaalien kulta-aikaan³. Konventionaalisuus näkyy vahvasti esimerkiksi nykymusikaalien rakenteessa.⁴ Musikaalien rakenne on perinteisimmillään niin vakiintunut, että se ohjaa myös katsojien odotuksia ja tulkintaa sekä koko musikaaliin että yksittäisiin musiikkinumeroihin liittyen.⁵ Esittelen tätä tarkemmin musikaaleja käsittelevässä teorialuvussa luvussa 2. Konventioihin tukeutuu myös tässä tutkielmassa esittämäni tulkinnat siitä, mitä musikaaleissa mainitut paikat merkitsevät niistä laulaville hahmoille eli millainen heidän suhteensa on paikkaan, josta he laulavat, sekä millainen rooli tai merkitys paikalla yleisesti musikaalissa on. En usko paikkalaulujen sijoittumisen automaattisesti määrittelevän paikan merkitystä tietynlaiseksi, mutta uskon sijoittumisen olevan vähintäänkin hahmojen paikkasuhteiden kannalta merkityksellistä. Yhdistämällä havainnot kappaleen sijoittumisesta

¹ Musikaalien nimiä ei ole käännetty suomen kielelle, joten käytän niistä niiden englanninkielisiä nimiä. Ne sopivat englanniksi suhteellisen vaivattomasti myös suomen sijapäätteisiin.

² Kappaleiden lyriikat löytyvät kokonaisuudessaan liitteestä 1.

³ Englanniksi *Golden Age*. Tällä viitataan useimmiten amerikkalaisen musikaalihistorian noin 1940-1960 -lukuihin. Yhteydestä riippuen kulta-ajalle voidaan määrittää myös tarkemmat vuodet.

⁴ Viertel 2016, 4

⁵ Wolf 2011, 4

osana musikaalin kokonaisdramaturgiaa siihen funktioon, joka kyseisellä kappaleella musikaalissa on, uskon että paikkojen merkityksistä ja rooleista on mahdollista muodostaa jonkinlaista kategorisointia.

Pääasiallisena teoreettisina lähtökohtina tutkielmalleni ovat monitieteinen⁶ paikan käsite, Richard Kislain määrittelemät musikaalien laulutyyppit sekä Jack Viertelin hahmottelema musikaalien konventionaalinen rakenne. Näiden pohjalta tarkastelen paikan saamaa merkitystä suhteessa siihen, millaisessa laulussa ja missä kohtaa musikaalia kyseinen paikkaa käsittelevä laulu on. Aineistokseni valitsemani musikaalit pyrkivät toimimaan esimerkkeinä niistä erilaisista rooleista ja merkityksistä, joita musikaalien paikat saavat. Tutkin paikkojen merkityksiä musikaalien sisäisessä todellisuudessa, eikä tutkielmani siis ota huomioon musikaalien tekijöiden intentioita tai omia suhteita musikaalien paikkoihin. Lähestyn paikkoja hahmojen näkökulmasta pitäen kuitenkin myös paikan yhteiskunnallisen kontekstin läsnä analyysissäni.

Aineistonani ovat musikaalien libretot. Tarkastelen niitä kokonaisuudessaan, mutta analyysini painottuu lähempään tarkasteluun nostamiini kappaleisiin. Tarpeeksi kattavan tulkinnan luomiseksi minun on huomioitava koko teos, mutta valitsemani paikkalaulut toimivat tulkintojeni pohjana. Pääasiallisesti tarkastelen siis kappaleiden lyriikoita⁷. Lyriikat poikkeavat kuitenkin muista tekstilajeista siinä, että ne ovat tietyssä mielessä vain osa kappaleen kokonaisuutta ja ovat sidoksissa musiikkiin. Musiikki antaa lyriikoille todellisen merkityksen teoksen kontekstissa. Lukiessa lukija voi päättää kirjoitettujen lyriikoiden tahdin, mutta yhdistettynä musiikkiin tämä valta siirtyy säveltäjälle. Lukiessa lukija voi myös tulkita lyriikat omalla tavallaan, mutta tulkinta voi olla hyvin erilainen kuin silloin kun lyriikat yhdistetään musiikkiin.⁸ En voi siis täysin sivuuttaa aineistonani toimivien musikaalien musiikkia, sillä se on olennaista tekstin tulkinnan kannalta.

Keskityn analyysissäni musikaalien kappaleisiin ja niiden lyriikoihin koska juuri musiikkinumerot, erityisesti sellaiset, joilla on aito erottamaton osansa musikaalin kerrontaa, erottavat musikaalit perinteisestä puheteatterista ja ovat siten keskeisin osa musikaaleja. Musiikkinumerot nousevat

⁶ 'Paikkaa' on tutkittu esimerkiksi humanistisesta, maantieteellisestä ja yhteiskunnallisesta näkökulmista, sekä näitä yhdistellen

⁷ Käytän tässä tutkielmassa 'lyriikat'-termiä 'sanat' sijaan, sana-sanan monikäyttöisyyden vuoksi ja sekoittumisvaaran välttämiseksi.

⁸ Kislain 2005, 196

musikaaleista erityisellä tavalla esiin ja ne saavat myös muusta teoksesta irrallisen elämän musikaalilevytysten kautta. Olen itse tutustunut lukuisiin musikaaleihin ensisijaisesti juuri niiden levytysten kautta. Musiikki on musikaalin osa, joka on mahdollista välittää helposti niillekin, joilla ei ole mahdollisuutta nähdä teosta esitettynä. Siksikin musikaalien kappaleisiin latautuu erityistä odotusta. Tutkija Stacy Wolfin mukaan laulu on musikaalin mieleenpainuvien elementtien sijaan se valjastaa sekä kielen että musiikin työkaluja tarinan palvelukseen.⁹ Ohjaaja-koreografi Warren Carlyle on sanonut ”Kun ei voi enää puhua, täytyy laulaa”¹⁰. Musiikin ja lyriikoiden yhteistyöllä on mahdollista luoda vastaanottajaan yhteys, joka on paljon täyteläisempi ja vaikuttavampi kuin mitä pelkällä tekstillä voitaisiin luoda.¹¹ Musiikki myös vahvistaa kohtausten tunnetta tavalla, johon pelkkä kielellinen ilmaisu ei kykene.¹² Musiikkinumeroita on luotu lisäämään musikaalin draaman syvyyttä.¹³ Musikaalit ovat näin perinteistä draamaa moniulotteisempia, sillä ne aktivoivat aivojen eri osia samanaikaisesti.¹⁴ Musiikki intensifioi kohtausten latausta.

Draaman tapaan musikaaleissa sekä tapahtumat että hahmot välittyvät hahmojen toiminnan ja dialogin kautta.¹⁵ Musikaaleissa yhtälöön lisätään vielä musiikkikappaleet, jotka välittävät tietoa ja merkityksiä niin musiikin kuin lyriikoiden kautta.¹⁶ Musikaalien kappaleiden lyriikat on kirjoitettu hahmojen näkökulmasta ja tarjoavat siten intiimin kurkistuksen hahmojen ajatuksiin.¹⁷ Keskityn tutkielmassani tulkitsemaan musikaalien paikkoja juuri hahmojen näkökulmasta, heidän kokemustensa pohjalta. Teen siis tulkinnat merkityksistä musikaalin sisäisessä todellisuudessa hahmojen sanoman ja teoillaan osoittaman kautta.

Jokainen musikaali tapahtuu jossakin.¹⁸ Musikaalit ovat ekonomisia konstruktioita, eivät pala elävää elämää, eli niihin otetaan mukaan vain sellaiset kohtaukset, jotka kertovat jotakin olennaista teoksen kannalta.¹⁹ Juuri tämä on mielestäni kiehtovaa: vaikka jokaisella musikaalilla on jokin tapahtumapaikka, monen musikaalin hyvin tarkasti rajattuun kokonaisuuteen on sisällytetty

⁹ Wolf 2011, 16

¹⁰ Viertel 2016, xvi

¹¹ Kislán 2005, 205

¹² Kislán 2005, 214

¹³ Kislán 2005, 174-175

¹⁴ Viertel 2016, 6

¹⁵ Pohjola 1992, 400-401

¹⁶ Kislán 2005, 181

¹⁷ Wolf 2011, 17; McMillin 2006, 196

¹⁸ Chaudhuri 1997, 21

¹⁹ Reitala & Heinonen 2001, 25

paikkalauluja. Paikkalaulujen täytyy siis väkisin olla merkityksellisiä ja tarkoituksellista. On aiheellista tutkia mistä paikkalauluissa todella lauletaan ja mitä ne kertovat paikasta, ja tarkastella sitä onko paikan merkitys tai rooli näissä paikkalauluja sisältävissä musikaaleissa enemmän kuin vain toimia geneerisenä tapahtumapaikkana.

1.1.Motivaatiosta – miksi tämä aihe?

Musikaalit ovat syy sille, että hain opiskelemaan teatteritiedettä. Vaikka kaikki esittävä taide on minulle rakasta, musikaaleilla on aina ollut erityinen paikka sydämessäni. Musikaalit ovat nousseet aiempaa suurempaan suosioon myös Suomessa viimeisen reilun vuosikymmenen aikana.

Aloittaessani opintoni Helsingin yliopistolla, kertoessani musikaalien olleen motivaationi hakea opiskelemaan teatteritiedettä, huomasin, että osa kanssaopiskelijoista ja opetushenkilökunnasta saattoi katsoa tätä hieman kieroon. Koen, että suhtautuminen musikaaleja kohtaan on kuitenkin hiljalleen muuttunut opintojeni aikana. Koska musikaalit olivat ensisijainen motivaationlähteeni opinnoilleni, halusin ehdottomasti kirjoittaa pro gradu -tutkielmani musikaaleista. Musikaaleista on kirjoitettu hyvin rajallinen määrä tutkielmia eikä musikaaleihin liittyvää kirjallisuutta ole tietääkseni lainkaan käännetty suomeksi. Siksin koin tutkielmani kirjoittamisen tärkeäksi ja halusin sen myötä tuottaa suomenkielistä musikaalitutkimusta. Aineistokseni halusin valita vähintään suhteellisen tuoreita musikaaleja lisätäkseni niiden tunnettuutta, ja koska vanhemmista jo klassikoiksi muodostuneista teoksista on kirjoitettu jo entuudestaan.

Kysymys siitä miksi paikoista lauletaan niin useissa musikaaleissa ja mitä paikat oikeastaan musikaaleissa merkitsevät oli kummitellut mielessäni vuosia. Sen rinnalla on kulkenut laajempi pohdinta paikoista ja niiden merkityksistä. Pohdinta on ollut varsin eksistentiaalista, sillä hahmotan itse elämäni paljolti paikkojen kautta. Elämässäni on ollut monia minulle tärkeitä paikkoja, jotka ovat olleet kuin hahmoja elämässäni. Olen käsitellyt näitä kokemuksia eri tavoin, esimerkiksi taiteen tekemisen kautta, mutten aiemmin kuitenkaan akateemisesta näkökulmasta. Pro gradu -tutkielman myötä koin siihen kuitenkin tarjoutuvan tilaisuuden.

Itselleni paikkojen pohtiminen tuntuu relevantilta myös nykyisessä elämänvaiheessa, jossa moni merkityksellinen paikka – yliopisto ja ylioppilaskunnan tilat – jäävät pian taakse, tai ainakaan niihin ei voi kokea enää samanlaista omistajuutta valmistumisen myötä. Pohdinta paikoista ulottuu myös

pohdintaan siitä, haluanko jäädä Helsinkiin tai Suomeen tai edes Eurooppaan valmistumisen jälkeen. Onko tämä paikka, se paikka, jossa haluan olla? Myös tämä henkilökohtainen pohdinta, sekä halu ymmärtää kiinnittymistä ja kaipuuta paikkoihin motivoivat valitsemaan juuri tämän aiheen tutkielmalleni.

Tutkimukseni sai kirjoitushetkellä vallitsevan COVID19-pandemian myötä myös uuden metatason. Tämä tutkielma on kirjoitettu lähes kokonaan omaehtoisessa karanteenissa ja toimi läpi kirjoittamisen kuin toisena paikkana, jonne paeta vallitsevaa todellisuutta. Tutkielmani aiheen takia jouduin päivittäin ajattelemaan ja kuvittelemaan Baltimoren, Memphisin, Salt Lake Cityn, Orlandon ja Washington Heightsin. Pandemia synnytti myös pohdinnan siitä, miten ihmiset ylipäänsä tulevat kokemaan paikkoja kriisin jälkeen. Muuttaako kotiin väkisin linnoittautuminen ihmisten suhdetta kotiinsa? Entä miten muut paikat, erityisesti kaukaiset paikat, näyttäytyvät post-korona-ajassa, kun tämä sukupolvi tuskin ottaa liikkumista enää itsestäänselvyytenä?

Toisaalta tutkielmani tekemisen myötä vallitseva tilanne on herättänyt myös paikkoihin liittyvää huolta esimerkiksi niiden puolesta, joilla ei ole paikkaa mihin mennä, niiden, joille koti ei ole turvapaikka ja niiden, joille lähtemisen mahdollisuus on ollut henkireikä tai pitkäaikainen unelma, joka nyt karkaa kauemmas. Paikkojen tulevaisuus ei ole muutoksessa pelkästään ihmisten kokemusten osalta vaan tällä hetkellä esimerkiksi monien maiden rajat ovat kiinni, teatterit ja muut taiteen paikat ovat kiinni, eikä ole selvää milloin ne voidaan avata jälleen ja avautuessaankin, millaisia paikat jatkossa ovat.

Vallitseva tilanne kuitenkin vain lisäsi motivaatiota tutkielmani tekemiseen, siitäkin huolimatta, että käsillä oleva pandemia saattaa muuttaa maailmaa ja ihmisiä siinä määrin että tutkielmani on jo pian kummallinen aikansa tuote. On myös mielenkiintoista nähdä miten tämä uudenlainen todellisuutemme mahdollisesti vaikuttaa musikaalien paikkalauluihin tai niiden määrään musikaaleissa. Tämä jää kuitenkin jonkun seuraavan tutkijan selvitettäväksi.

1.2. Tutkimuksen sijoittuminen & termeistä ja käännoksistä

1.2.1. Tutkimuksen sijoittuminen

Musikaaleja ei ole Suomessa tutkittu juurikaan ja myös tutkielmia on kirjoitettu vähän. Edellinen Helsingin yliopistossa valmistunut musikaaleihin liittyvä pro gradu -tutkielma on Kaisa Paavolaisen musikaalien laulujen dramaturgisia tehtäviä käsitellyt työ vuodelta 2010²⁰. Oma tutkielmani hyödyntää osittain samaa lähdekirjallisuutta kuin Paavolaisen työ ja olen myös hyödyntänyt Paavolaisen tutkimuksen tuloksia soveltuvin osin. Palaan tähän tutkielmani toisessa luvussa.

Musikaaleja voidaan toki tutkia muissakin oppiaineissa. Tästä esimerkkinä toimii Heli Virtasen vuonna 2017 Tampereen yliopistossa kirjoittama pro gradu -tutkielma englannin kielen, kirjallisuuden ja kääntämisen tutkinto-ohjelmassa. Virtasen tutkielman otsikkona oli *Depictions of community in the musicals Rent and In the Heights*.²¹ Tutkielma tarkasteli yhteisöllisyyden kuvausta musikaaleissa *Rent* ja *In the Heights*, joka on yksi omankin tutkielmani aineistomusikaaleista. Myös Virtanen on käyttänyt materiaalinaan librettoja, mutta hänen lähestymistapansa on pohjannut erityisesti sosiologian teoreettisiin näkökulmiin. Myös oma tutkielmani tuo esille *In the Heights*in yhteisöä, mutta nimenomaan paikan näkökulmasta. Tutkielmien voidaan siis katsoa tältä osin täydentävän toisiaan. Virtasen pääasiallisena tutkimuskohteena on kuitenkin yhteisö ja sen ilmaiseminen, joten muutoin tutkielmamme eivät ole päällekkäisiä.

Paikkaa on tutkittu enemmän. Teatteritieteestä sitä ovat viime vuosina tutkineet Tiina Vanhanen tutkielmassaan *Taikaovi vasemmalla. Fiktiivisten paikkojen luominen ja käyttö diasporan kuvaamiseen välineinä Maria Irene Fornesin näytelmässä Letters from Cuba* (2015)²², Topi Vainikainen tutkielmassaan *Kohtaaminen maisemassa. Talon merkityksiä Laura Ruohosen näytelmässä Yksinen* (2017)²³ ja uusimpana Kaisa Silvo tutkielmassaan *”Siellä meri vain nousee ja nousee” – Huomioita elämästä ja merkityksistä ekokatastrofin äärellä Pipsa Longan Lauluja*

²⁰ Paavolainen 2010

²¹ Virtanen 2017

²² Vanhanen 2015

²³ Vainikainen 2017

*harmaan meren laidalta -näytelmätekstissä (2020)*²⁴. Nämä kolme tutkivat paikkaa draamatekstin puitteissa, Vanhanen liittyen kuubalaiseen diasporaan, Vainikainen keskittyen erityisesti 'kodin' käsitteeseen sekä talon tarkasteluun analysoimassaan näytelmässä, ja Silvo yhdistäen paikkaan ekokriittisen näkökulman. Paikka on käsitteenä hyvin moninainen ja kussakin tutkielmassa on hyödynnetty sitä eri tavalla. Oma tutkielmani on ensimmäinen musikaaleihin liittyvä paikkaa käsittelevä työ.

Maantieteen laitoksen puolella humanistisen maantieteen näkökulmaa, jota tutkielmani erityisesti hyödyntää ovat viime vuosina käyttäneet esimerkiksi Elli Saari pro gradu -tutkielmassaan *Paikkaan kiintyminen osana aktiivista ikääntymistä kaupungissa (2018)*²⁵ ja Heli Ponto väitöskirjassaan *Young people's everyday lives in the city: living and experiencing daily places (2017)*²⁶.

1.2.2. Termeistä ja käännoksistä

Musikaaleja koskevaa tutkimuskirjallisuutta ei ole oikeastaan lainkaan käännetty suomeksi.²⁷ Varmasti osittain tästäkin johtuen, monille musikaalien yhteydessä käytettäville termeille ei ole vakiintuneita käännoksiä suomeksi. Koska vakiintuneita käännoksiä ei ole, olen luonut omia käännoksiä termeille sekä hyödyntänyt Kaisa Paavolaisen pro gradu -tutkielmassaan käyttämiä käännoksiä. Useiden englanniksi vakiintuneiden termien kohdalla koin tärkeäksi tehdä käännoksestä selvästi alkuperäiseen käsitteeseen sidoksissa olevan, jotta suomenkielistä termiä olisi mahdollisimman helppo käyttää englanninkielisen sijaan ja sen vakiintuminen käyttöön voisi olla helpompaa. Osalle termeistä voisi siis hyvinkin olla jokin parempikin suomenkielinen ilmaisu, mutta halusin painottaa käännoksissa sitä, että termejä olisi mahdollisimman helppoa ja ymmärrettävää käyttää suomenkielisessä musikaalikeskustelussa. Tiettyjen termien kohdalla olen tehnyt myös tietoisesti valinnan olla käyttämättä suoraa tai helpointa käännosta. Näissä tapauksissa kyse on yleensä ollut halustani häivyttää termiin liittyvää turhaa sukupuolittuneisuutta tai varmistaa, että sanan tai termin konnotaatio välittyy suomenkieleen mahdollisimman hyvin.

²⁴ Silvo 2020

²⁵ Saari 2018

²⁶ Ponto 2017

²⁷ Hakemalla Finna-, Helka- ja Helmet-tietokannoista hakusanalla 'musikaalit' ja kielellä 'suomi' ei löydy oikeastaan mitään tutkimuskirjallisuutta, ainoastaan nuottikirjoja, librettoja ja joitakin yksittäisten musikaalien tekoprosessiin liittyviä kirjoja. Haettu 30.1.2020.

Paikkaan liittyvien termien suomenkielisen vastineen löytämisessä olen hyödyntänyt suomenkielisen kirjallisuuden lisäksi maantieteilijä Elli Saaren pro gradu -tutkielmaa.

Monet aineistonani toimineissa musikaaleissa käytetyt ilmaisut ihmisten ominaisuuksista ovat ymmärrettävissä ja hyväksyttävissä teosten kontekstissa, mutta muutoin eivät enää istu nykyaikaiseen keskusteluun. Tämä aiheutti jonkin verran haasteita erityisesti oikeiden käännösten löytämisessä. Etnisyyteen liittyvissä termeissä ja niiden käänöksissä konsultoin Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan piirissä toimivaa Students of Color ry:tä²⁸. Heiltä saamani vastaukset eivät kattaneet kaikkia tarpeitani niiden tapauskohtaisuuden takia, joten olen käyttänyt pääosin sitä ilmaisutapaa, joita teoksissa itsessään on käytetty niin musikaalien juonitiivistelmissä kuin analyyseissä.

Olen pääasiallisesti jättänyt sitaatit teoksista alkuperäiskielelle sikäli kun kieli on ollut englanti. *In the Heights*issa osa dialogista ja kappaleista on osittain espanjaksi. Espanjankielisten lyriikoiden käännökset ovat omiani.

1.3. Aineistosta

Olen valinnut analyysini aineistoksi neljä musikaalia, joissa kussakin on vähintään yksi laulu, jossa jokin tietty paikka on tärkeässä osassa. Vaihtoehtoja oli runsaastikin, mutta valitsin tutkimukseeni lopulta musikaalit *Hairspray* (2002), *In the Heights* (2008), *Memphis* (2009) ja *Book of Mormon* (2011). Olen pyrkinyt valitsemaan aineistokseni musikaaleja, joiden paikkalaulut olisivat eri tavoin moninaisia²⁹ ja ilmentäisivät laajasti erilaisia mahdollisia merkityksiä. Pro gradu -tutkielman raamit asettavat kuitenkin vääjäämättä haasteita paikkalaulujen tarpeeksi kattavalle tutkimiselle.

Analyysini pohjaa pääasiallisesti musikaalien dialogin ja laulujen lyriikat sisältäviin librettoihin. Kuvailen myös pintapuolisesti analysoimieni kappaleiden musiikkia, sillä se on olennainen osa niiden merkitystä. Nostan kustakin musikaalista esiin yhden tai useamman kappaleen ja analysoin

²⁸ Students of Color on etniseen ja näkyvään vähemmistöön kuuluville opiskelijoille suunnattu järjestö, joka pyrkii muun muassa tarjoamaan voimaannuttavan yhteisön näihin vähemmistöihin kuuluville.

²⁹ Hahmojen moninaisuus, sijoittuminen musikaalin dramaturgiassa, soolo- ja ensemble-numeroita

paikan merkitystä erityisesti näiden pohjalta. Erityiseen tarkasteluun nostamieni kappaleiden lyriikat löytyvät kokonaisuudessaan tutkielman liitteistä.

Librettojen ja musikaalien levytysten lisäksi olen hyödyntänyt tutkielmassani musikaalien nuottikirjoja. Libretot ovat kuitenkin olleet ensisijainen lähteeni ja mikäli esimerkiksi lyriikat ovat poikenneet toisistaan libretossa ja nuottikirjassa tai levytyksessä, olen käyttänyt librettoa muiden lähteiden yli. *Book of Mormonin* libretton olen hankkinut joitakin vuosia sitten matkoilta, *In the Heightsin*, *Hairsprayn* sekä *Memphisin* libretot hankin varta vasten tutkielmaani varten.

Broadwayn alkuperäisproduktion levytyksen kuunteleminen on minulle tavallisin tapa tutustua musikaaleihin ensi kertaa. Kuuntelun ohessa luen yleensä myös musikaalin juonikuvauksen. Suomessa tämä on lähespä ainoa tapa tutustua moniin teoksiin, ainakaan tuoreeltaan. Tällä tapaa olen tutustunut myös kolmeen neljästä aineistoni musikaaleista (*Book of Mormon*, *Memphis* ja *In the Heights*). Olen kuunnellut kunkin näistä musikaaleista alun perin useita vuosia sitten, vuoden sisällä niiden ilmestymisestä. Sittemmin olen kuunnellut niitä ajoittain, välillä ainoastaan joitakin suosikkikappaleitani niistä. Kaikkien analysoimieni musikaalien levytykset löytyvät Spotifystä. *Memphisin* levytys on Lontoon produktion levytys, muut ovat Broadway alkuperäisproduktioiden levytyksiä.

*Hairspray*hin olen tutustunut muista poiketen ensimmäistä kertaa siitä tehdyn vuoden 2007 musikaalielokuvan kautta, jonka jälkeen olen nähnyt musikaalin lavalla Lontoossa syksyllä 2009. Muita aineistoni musikaaleja en ole nähnyt esitettyinä, mutta *Memphisistä* minulla on Broadway produktion esityksestä levytykseen tuotettu taltiointi, jonka olen katsonut useasti.

1.3.1 Analysoitavien teosten esittelyt

Seuraavassa esittelen lyhyesti yleistiedot aineistoni teoksista. Musikaalien tarkemmat juonikuvaukset löytyvät kunkin musikaalin omasta käsittelyluvusta.

Hairspray on vuonna 2002 Broadway-ensi-iltansa saanut musikaali, joka perustuu John Watersin vuoden 1988 samannimiseen elokuvaan. *Hairsprayn* musiikin on säveltänyt Marc Shaiman, lyriikat kirjoittanut Scott Whitman Shaimanin kanssa ja käsikirjoituksen kirjoittaneet Mark O'Donnell ja

Thomas Meehan. *Hairspray* sijoittuu 1960-luvun alun Baltimoreen, Yhdysvaltoihin. Tarinan keskiössä on optimistinen kookas teinityttö Tracy, jonka haave on päästä suosikkiohjelmaansa esiintyjäksi. Hän onnistuu tässä ja pyrkii edistämään etnisten ryhmien integraatiota ohjelmassa. Musikaali pyöri Broadwaylla vuosina 2002-2009 2 642³⁰ esityksen verran ja voitti 8 Tony-palkintoa, muun muassa parhaan musikaalin palkinnon.³¹ *Hairspray* pyöri myös Lontoon West Endissä vuosina 2007-2010³² ja sen on määrä pyöriä rajoitetun ajan uuden produktion voimin syksyllä 2020.³³ Musikaalia on lisäksi esitetty usealla eri kielellä ympäri maailmaa. Suomessa *Hairspray* on esitetty ammattiteattereista Helsingin kaupunginteatterissa vuosina 2005-2006.³⁴ Musikaalista on sovitettu myös musikaalielokuva, joka ilmestyi vuonna 2007. *Hairspray* on HKT:n tuotannon sekä elokuvan kautta oletettavasti valitsemistani musikaaleista tunnetuin Suomessa.³⁵

In the Heights on Lin-Manuel Mirandan säveltämä, sanoittama ja Quiara Alegría Hudesin Mirandan alkuperäisidean pohjalta kirjoittama vuonna 2008 Broadwaylla ensi-iltansa saanut musikaali, joka kertoo muutaman päivän tapahtumista New Yorkin Washington Heightsin kaupunginosassa. Tarinan keskiössä olevaa korttelia uhkaa gentrifikaatio ja perinteikkäät yritykset sulkevat oviaan. Monet hahmoista unelmoivat tai työskentelevät sen eteen, että pääsisivät pois Washington Heightsista. Myös useiden hahmojen painiminen kulttuurisen identiteettinsä kanssa, sekä kodin pohdinta on keskeistä musikaalissa. *In the Heights* yhdistelee perinteistä musikaalimusiikkia sekä latino- ja rap-musiikkia.³⁶ *In the Heights* voitti yhteensä neljä Tony-palkintoa, muun muassa parhaan musikaalin ja musiikin palkinnot. Musikaalia esitettiin Broadwaylla vuosina 2008-2011 yhteensä 1 184 kertaa ja sitä on esitetty myös ympäri maailmaa.³⁷ *In the Heights*ista tehdyn elokuvansovituksen oli määrä ilmestyä kesällä 2020, mutta COVID19-pandemian takia julkaisu siirrettiin vuoden 2021 kesäkuulle.³⁸

³⁰ Tämä tai muut tässä kappaleessa esitetyt esitysmäärät luvut eivät sisällä ennakkonäytöksiä.

³¹ Internet Broadway Database

³² BWW News 2010

³³ Wood 2020

³⁴ *Hairspray*tä on lisäksi esitetty harrastajaesityksinä esimerkiksi Rantasalmen nuorisoteatterissa, kts. Lempinen-Vesa 2018.

³⁵ *Hairspray*tä esitettiin Helsingin Kaupunginteatterissa esityskaudella 2005-2006 yhteensä 80 kertaa ja esityksen näki yhteensä 67 327 katsojaa. Muita aineistona käyttämiäni musikaaleja ei ole esitetty Suomessa. (Ilona-tietokanta 2020, viitattu 1.4.2020).

³⁶ Miranda 2008a

³⁷ Internet Broadway Database

³⁸ Clement 2020

Memphis on 1950-luvun alkupuolen Memphisiin, Yhdysvaltojen Tennesseeen sijoittuva musikaali. Tarina perustuu löyhästi paikallisen DJ:n Dewey Phillipsin elämään Phillips oli ensimmäisiä niin kutsuttua 'mustien musiikkia' radiossa soittaneita valkoisia.³⁹ *Memphis* sai ensi-iltansa Broadwaylla lokakuussa 2009 ja pyöri vuoteen 2012 yhteensä 1 165 esityksen verran. Musikaalin on käsikirjoittanut Joe DiPietro, säveltänyt David Ryan ja sanoittaneet Ryan ja DiPietro yhdessä. Musikaali voitti yhteensä neljä Tony-palkintoa, muun muassa parhaan musikaalin palkinnon.⁴⁰ Musikaalia on esitetty Yhdysvaltojen lisäksi Iso-Britanniassa, Australiassa sekä Japanissa. Musikaalin päähenkilö on Huey Calhoun, omalaatuinen valkoinen mies, jonka intohimona on mustein musiikkina pidetty rock'n'roll ja rhythm&blues, ja joka rakastuu mustaan laulajattareen, josta lupaa tehdä tähden.

The Book of Mormon on vuonna 2011 Broadway-ensi-iltansa saanut South Parkin tekijöiden Trey Parkerin ja Matt Stonen yhdessä Robert Lopezin kanssa kirjoittama, säveltämä ja sanoittama musikaalikomedia. *The Book of Mormon* voitti yhteensä yhdeksän Tony-palkintoa, muun muassa parhaan musikaalin palkinnon.⁴¹ Musikaalin keskiössä on kaksi nuorta mormonia, jotka lähetetään Ugandaan käännyttämään paikallisista kyläläisistä mormoneja. *The Book of Mormon* pyörii edelleen niin Broadwaylla⁴² kuin West Endissä, jossa sen ensi-ilta oli vuonna 2013.⁴³ Musikaalia on esitetty maailmalla pääsääntöisesti englanniksi, ensimmäinen käänösversio esitettiin Ruotsissa vuonna 2017.⁴⁴

1.4. Tutkielman rakenne

Johdannossa olen esitellyt tutkielmani aiheen, lähtökohdat ja lähestymistapani, aineistoni sekä motivaationi juuri tämän aiheen tutkimiseen. Johdantoa seuraavissa kahdessa luvussa esittelen pääasiallisena teoreettisena viitekehyksenäni toimivat Jack Viertelien määrittelemän musikaalien konventionaalisen rakenteen, Richard Kislaniin määrittelemät musikaalien laulutyytit sekä

³⁹ Playbill: Memphis

⁴⁰ Internet Broadway Database

⁴¹ Internet Broadway Database

⁴² 15.3.2020 mennessä *Book of Mormon* on esitetty Broadwaylla 3 748 kertaa. Kirjoitushetkellä määrä ei kasva Broadwayn ollessa kiinni COVID19-pandemian takia.

⁴³ Masters 2013

⁴⁴ Ponturo 2016

näkökulmia monitieteiseen paikan käsitteeseen keskittyen erityisesti humanistiseen maantieteeseen.

Teorialukuja seuraavissa neljässä luvussa käsittelen aineistoni musikaaleja ja niissä ilmeneviä paikkoja, kutakin omassa luvussaan. Jokainen luku sisältää siinä käsiteltävän musikaalin juonikuvauksen sekä analyysiosion. Koin juonikuvausten sisällyttämisen lukuihin tarpeelliseksi, jotta lukijalla on käsitys musikaalin juonen kokonaisuudesta, ennen kuin analysoin musikaalia tarkemmin paikan näkökulmasta. Juonikuvaus sisältää pääsääntöisesti kuvauksen ainoastaan pääjuonesta. Sivujuonia ja -hahmoja on nostettu esiin ainoastaan tarpeen mukaan. Nostan lisäksi kustakin teoksesta tarpeen mukaan tarkempia juonen osia esiin musikaalin paikan käsittelyn yhteydessä. Lukujen analyysiosioissa esittelen ja analysoin ensin musikaalin paikkalauluja ja sen jälkeen analysoin niiden pohjalta paikan merkitystä ja roolia musikaalissa yleisesti.

Näitä lukuja seuraavassa luvussa kahdeksan vertailen aiempien lukujen tuloksia ja muodostan johtopäätöksiä musikaalien paikkalauluista ja paikkojen rooleista ja merkityksistä musikaaleissa. Yhdeksännessä luvussa reflektoin lyhyesti tutkielman synnyttämiä ajatuksia ja ehdotan aiheita pohdittavia aiheita ja jatkotutkimusta varten. Tutkielmani liitteistä löytyvät lähemmin tarkastelemieni paikkalaulujen lyriikat sekä aineistonani toimineiden musikaalien kappalelistaukset.

2. Musikaalien konventionaalinen rakenne ja laulutyytit

Tässä luvussa esittelen Jack Viertelin hahmotteleman musikaalien konventionaalisen rakenteen sekä Richard Kislain määrittelemät musikaalien laulutyytit. Luku sisältää myös muita tutkielmalleni olennaisia musikaaleihin liittyviä näkökulmia ja teorioita.

Musikaalien keskiössä on ajatusten, tapahtumien ja tunteiden esittäminen musiikin kautta. Nykymusikaaleissa musiikkinumero on kohtauksen olemassaolon tarkoitus ja musikaalin muut elementit rakentuvat sen ympärille ja sitä korostavaksi.⁴⁵ Muilla musikaalin osa-alueilla, tekstiä myöten, on tärkeä rooli musiikkinumeroiden alustamisessa ja esillenostamisessa.⁴⁶ Musikaalilaulut ovat olemassa täyttääkseen niille osoitetun tarkoituksen osana musikaalin juonta.⁴⁷ Laulut ovat käytännöllisiä, sillä ne *tekevät* jotakin: kappaleet esittelevät tai selventävät hahmoja, kehittävät tai syventävät emotionaalista hetkeä, kuljettavat tarinaa eteenpäin tai monimutkaistavat sitä.⁴⁸ Kappaleet voivat myös rakentaa asetelmia, heijastaa teemaa tai tarkentaa ja kuvailla musikaalin aikaa ja paikkaa.⁴⁹ Kaikilla musiikkinumeroilla on yksilöllinen informatiivinen tai emotionaalinen tarkoitus, mutta yleensä myös tärkeä osa musikaalin kokonaisrakenteessa.⁵⁰

Kuten toin johdannossa esiin, monet musikaalien pitkäaikaiset konvention näkyvät vahvasti myös nykymusikaaleissa. Näistä yksi keskeisimpiä on heteronormatiivinen rakkaus. Stacy Wolf on tutkinut Broadway-musikaalien historiaa feministisestä näkökulmasta. Hänen mukaansa musikaaleihin yhdistyy monen mielessä rakkaustarinat ja romanssit, joissa ”poika tapaa tytön, poika saa tytön”. Myös perinteinen musikaalin rakenne on hänen mukaansa yhteydessä tähän konventionaaliseen sisältöön. Wolfin mukaan heteronormatiivinen narratiivi on niin syvällä musikaalien ytimessä, että se koetaan jopa enemmän vaatimuksena kuin perinteenä. Musikaalien kulta-aikaan, erityisesti 50-luvulla, heteronormatiivinen rakkaus olikin ehdoton vakio musikaaleissa.⁵¹ Siitä juontaa myös juurensa heteronormatiivista rakkautta tukeva musikaalien perinteinen rakenne. Kulta-ajan musikaalien keskiössä oli kaksi henkilöä, nainen ja mies, jotka

⁴⁵ Kislain 2005, 181

⁴⁶ Kislain 2005, 172

⁴⁷ Kislain 2005, 230

⁴⁸ Wolf 2011, 17

⁴⁹ Kislain 2005, 232

⁵⁰ Wolf 2011, 17

⁵¹ Wolf 2011, 8

edustivat erilaisia maailmoja tai maailmankatsomuksia ja ensi alkuun tuntuivat täysin vastakohtaisilta toisilleen, mutta jotka rakkaus lopulta toi yhteen. Naisen ja miehen erilaisuus toimivat myös paraleeleina yhteiskunnallisille ja kulttuurisille erilaisuuksille, jotka musikaalin näyttämässä maailmassa voitiin kuitenkin rakkauden avulla selittää.⁵² Heteronormatiivisen rakkaustarinan kertominen on merkittävä konventio, joka vaikuttaa vahvasti musikaalien rakenteeseen ja katsojien odotuksiin rakennetta kohtaan edelleen.

2.1. Musikaalien laulutyyppit

Richard Kislán on määritellyt kirjassaan *The Musical*⁵³ seitsemän eri laulutyyppiä, joihin hänen mukaansa musikaalien laulunumerot voidaan jaotella sen pohjalta mikä niiden tehtävä musikaalissa on.⁵⁴ Kaisa Paavolainen tutki pro gradu -tutkielmassaan kolmen eri aikakauden musikaalien laulujen dramaturgisia tehtäviä ja päätyi ehdottamaan tutkimuksensa pohjalta Kislánin määrittelemien tyyppien oheksi vielä neljää lisäkategoriaa.⁵⁵ Esittelen seuraavaksi ensin Kislánin määrittelemät laulutyyppit sekä Paavolaisen täydentävät ehdotukset ja kommentoin tyyppittelyn toimivuutta yleisellä tasolla.

Kislánin määrittelemiä laulutyyppejä ovat balladi, hurmauslaulu, komedia-laulu, musikaalikohtaus, minä olen -laulu, minä tahdon -laulu sekä taitonumero.⁵⁶ Jotkin kappaleet voivat samanaikaisesti edustaa myös useampaa laulutyyppiä.⁵⁷

Ensimmäinen Kislánin laulutyypeistä on *balladi*. Kislánin mukaan suurin osa musikaalien balladeista on, kulta-ajan konventioihin nojaten, rakkauslauluja. Musikaalien rakkauslaulut pyritään yleensä sitomaan tarinan ominaispiirteisiin ja hahmojen sekä heidän tilanteensa yksilöllisiin piirteisiin. Musikaalien rakkauslauluissa pyritään välttämään suorita rakkauden tunnustuksia ja välittämään tunne mielummin rivien välistä. Koska balladien musiikki on tyyliiltään

⁵² Wolf 2011, 9 & 31

⁵³ Kislán 2005

⁵⁴ Kislán 2005, 197

⁵⁵ Paavolainen 2010, 94

⁵⁶ Suomenkieliset käännökset laulutyyppien nimistä ovat muutoin samat kuin joita Paavolainen käyttää tutkielmassaan, mutta taitonumeroa Paavolainen nimittää erityismateriaaliksi. Avaan syytä uudelle käännökselle taitonumeroa käsittelevässä kappaleessa.

⁵⁷ Kislán 2005, 197

usein varsin tunteikasta, on lyriikoiden hyvä olla suhteellisen yksinkertaiset, jottei kappale ole liian sentimentaalinen.⁵⁸ Balladissa musiikilla on siis lyriikoita suurempi rooli.⁵⁹

Kislanin mukaan musikaalit tarjoavat yleisöilleen nautintoa esittelemällä vision maailmasta, jossa kaikki kääntyy lopulta hyväksi. Kislanin mukaan varsinkin komediapainotteiset musikaalit esittävät maailman sellaisena kuin sen tulisi olla; täynnä naurua, laulua ja tanssia.⁶⁰ Tällaista maailmankuvaa levittävät musikaalit tarvitsevat *hurmauslauluja*. Hurmauslaulut kiteyttävät sen lämmön, tyydytyksen ja viihtymisen, joita komediapainotteiset musikaalit pyrkivät luomaan ja välittämään.⁶¹ Yleisöön hurmauslaulu vaikuttaa nimensä mukaisesti: se hurmaa katsojan ja saa tämän hymyilemään ja rentoutumaan. Hurmauslaulu muistuttaa vastaanottajaa siitä mikä maailmassa on hyvää, sekä oikein ja väärin.⁶²

Myös vakavat ja jopa traagiset musikaalit sisältävät yleensä komediaa.⁶³ Musikaalien sanoittajien on siis tarve keksiä tuoreita, mielikuvituksellisia ja hauskoja kappaleideoita, jotka saavat yleisön nauramaan. Naurun tulisi kummuta vastaanottajan tekemistä havainnoista hahmojen ongelmista, häpeästä, kurjuudesta, epäonnesta tai tuskasta. Näistä tuntemuksista ja tilanteista kumpuava *komedianumero* muuntaa elämän turhautumiset nauruksi. Tieto siitä, että tilanne ei ole tosi, tekee hahmojen kohtaamista vastoinkäymisistä siedettäviä. Komedianumero ei saa kuitenkaan kerjätä vastaanottajan sääliä.⁶⁴

*Musikaalikohtaus*⁶⁵ kuljettaa musikaalin juonta eteenpäin. Se on kokonainen juonta edistävä kohtaus sisällytettynä musiikkinumeroon. Musikaalikohtaus-numeroita käytetään kohtauksissa, joissa pelkkä dialogi olisi riittämätöntä.⁶⁶ Musiikin ja laulun funktio on siis lisätä kohtaukseen jännitettä tavalla johon pelkkä puhe ei kykenisi, esimerkiksi harmonioilla tai rytmillä.

Musikaalikohtaus yhdistää kaikki musikaalin osa-alueet yhdeksi toisiaan tukevaksi kokonaisuudeksi

⁵⁸ Kislan 2005, 197

⁵⁹ Kislan 2005, 227

⁶⁰ Kislan 2005, 184-185, 198

⁶¹ Kislan 2005, 198

⁶² Kislan 2005, 199

⁶³ Kislan 2005, 199

⁶⁴ Kislan 2005, 199

⁶⁵ Englanniksi *musical scene*

⁶⁶ Kislan 2005, 224

ja on siten demonstraatio musikaalin ominaispiirteistä, moniulotteisuudesta ja erityislaatuisuudesta.⁶⁷

Minä olen -laulu esittelee jotakin olennaista hahmosta tai hänen tilanteestaan. Musikaaleille on olennaista, että hahmot pyrkivät olemaan enemmän tai parempaa kuin mistä he laulavat minä olen -lauluissaan. Tätä pyrkimystä taas kuvastavat *minä tahdon -laulut*.⁶⁸ Nähdäkseni minä olen -laulu voi kuitenkin sijoituessaan musikaalin loppupuolelle paljastaa esimerkiksi jonkun hahmon oivalluksen siitä kuka on. Se voi esimerkiksi olla lopputulos siitä mitä hahmosta on tullut tavoitteensa saavutettuaan. Minä tahdon -laulujen⁶⁹ perusoletuksena on, että hahmo tuo ilmi tavoitteensa tai haaveensa tehdäkseen asialle jotakin.⁷⁰ Minä tahdon -laulu voi vihjailla, ehdottaa tai hahmotella mitä hahmo tulee tekemään tavoitteensa eteen. Usein laulu toimiikin ennustuksena siitä mitä musikaalissa tulee tapahtumaan.⁷¹

Taitonumero on musiikkinumero, jossa esiintyjä pääsee esittelemään erityisosaamistaan. Numero voi olla koominen tai dramaattinen, melodinen tai rytmikäs. Erityistaito voi olla siis olla laulun ohella esimerkiksi tanssia. Toisinaan kaikki jonkin musikaalin kappaleet voitaisiin luokitella erityisnumeroiksi.⁷² Kislanin alkuperäinen termi taitonumerolle on *special material*. Paavolainen käyttää tutkielmassaan laulutyyppistä nimitystä erityismateriaali. Koin itse kuitenkin taitonumeron kuvastavan selkeämmin sitä mitä Kislan laulutyyppillä tarkoittaa.

Kaisa Paavolainen toteaa pro gradu -tutkielmassaan, että Kislanin laulutyyppilajittelua on järkevää käyttää lähinnä työkaluna, sillä se ei yksinkertaisuudessaan sovi kaikkiin musikaaleihin. Kislanin malli on Paavolaisen tutkimuksen perusteella soveltuvin kulta-ajan musikaaleihin ja tyyppittelyn toimivuuden parantamiseksi sen avulla tulisi tutkia myös uudempia musikaaleja ja sen myötä päivittää.⁷³ Paavolaisen mukaan Kislanin jaottelua seuraamalla, on vaarana yksinkertaistaa

⁶⁷ Kislan 2005, 200

⁶⁸ Kislan 2005, 228

⁶⁹ Minä tahdon -laulu on englanniksi *I want -song*. *Want* on monikäyttöisempi ja -merkityksisempi kuin suomenkielen sana *tahtoa*. Päädyin pohdinnan jälkeen kuitenkin käyttämään laulutyyppistä Paavolaisen tapaan nimitystä minä tahdon -laulu vaikka osa laulutyyppiin kuuluvista lauluista ovat enemmänkin epämääräisempää haaveilua kuin selkeää motivoitua tahtoa.

⁷⁰ Kislan 2005, 202

⁷¹ Kislan 2005, 228

⁷² Kislan 2005, 228

⁷³ Paavolainen 2010, 84-86

joidenkin musikaalien laulujen tarkoituksia. Paavolainen on ehdottanut oman tutkielmansa pohjalta neljää lisäkategoriaa Kislanin jaotteluun. Nämä neljä laulutyyppiä ovat viettelylaulu, mielipiteenmuodostus- tai päätöksentekolaulu, itsetunnonvahvistuslaulu sekä vastalaulu.⁷⁴

Viettelylaulun tarkoituksena on saada sen vastaanottaja ihastumaan tai rakastumaan laulajaan musikaalin sisäisessä maailmassa. *Päätöksentekolaulussa* hahmo tekee tai yrittää tehdä päätöksen jossakin häntä vaivaassa asiassa. Laulua edeltää tai sen aikana käy ilmi hahmon sisäisen tai ulkoisten olosuhteiden aiheuttama ristiriita, johon tarvitaan ratkaisu. *Itsetunnonvahvistuslaulun* tarkoituksena on vahvistaa laulajan tai laulajien uskoa itseensä. Paavolaisen mukaan itsetunnonvahvistuslauluilla voi olla yhteneväisiä piirteitä hurmauslaulujen kanssa, mutta ne eroavat näistä siinä, että itsetunnonvahvistuslaulujen ensisijainen merkitys on draaman sisäisessä maailmassa, laulua laulavalle hahmolle. Viimeinen Paavolaisen ehdottamista lisäyksistä on vastalaulu, jolla hän viittaa lauluihin, jotka esittävät vastakohtaisen näkemyksen edellä esitettyyn näkemykseen tai ristiriidassa olevan kommentin tekstissä tapahtuneisiin asioihin.⁷⁵

Kislanin luoma ja Paavolaisen täydentämä laulutyyppien kirjo saattaa edelleen olla puutteellinen, mutta kuten Paavolainenkin tutkielmassaan on tuonut esille, myöskään loputtomien lisätyyppien luomisessa ei lopulta ole järkeä vaan pikemminkin voisi keskittyä kuvailemaan kunkin yksittäisen laulun funktiota. Kuten Paavolainen on nostanut esiin, laulutyyppilajittelu on luotu kulta-ajan musikaalien pohjalta ja soveltuu siksi parhaiten tuon ajan musikaalien analysointiin. Kuitenkin, kuten olen tuonut esille, kulta-aika vaikuttaa musikaalin lajityyppiin edelleen. Osa musikaaleista on kenties selkeämmin kulta-ajan perillisiä kuin toiset, mutta en ole tässä kohtaa valmis vielä täysin luovuttamaan Kislanin laulutyyppien suhteen. Näen Kislanin tyypittelyn olevan edelleen relevantti erilaisten musikaalilaulujen funktioiden ymmärtämisessä. Erityisesti Kislanin kuvailemat tyypit selkeyttävät niiden kappaleiden merkitystä, jotka saattavat tuntua irrallisilta tai omituisilta tai eivät niin olennaisilta musikaalin juonen kannalta. Musikaalit sisältävät lajityyppinä hyvin omanlaisiaan konventioita, joita näitä tuntematon saattaisi kummeksua. Kislanin laulutyyppit sitovat erilaiset ja eriskummallisetkin musikaalilaulut osaksi konventioita ja tarjoavat selityksen niiden olemassaololle.

⁷⁴ Paavolainen 2010, 85

⁷⁵ Paavolainen 2010, 85-86

Kislan esittää, että kaikki musikaalien laulut on mahdollista luokitella hänen määrittelemiinsä laulutyyppeihin. Paavolainen osoitti tämän toteuttamiskelvottomaksi omassa tutkimuksessaan. En aio tässä tutkielmassa käyttää laulutyyppejä väkisin, edes Paavolaisen lisäyksiin, vaan pikemminkin analyysini tukena ja mahdollisena määrittelynä, mikäli koen sen aineistooni sopivaksi. Tarkoituksenani ei ole tässä tutkielmassa esittää uusia laulutyyppejä, mutta tarkastelen niitä kuitenkin avoimin mielin ja mahdollisesti esimerkiksi laajennan jotakin tyyppiä.

2.2. Musikaalien konventionaalinen rakenne

Millie Taylorin mukaan yleisen näkemys on, että musikaalit ja musiikkiteatteri ovat yhdistelmä laulua, visuaalista speaktaakkelia sekä puhuttua tekstiä esitettyä teatterissa.⁷⁶ Näiden osasten painoarvo ja käyttö ylipäänsä toki vaihtelee eri tyyppisissä musikaaleissa, mutta kaikkia musikaaleja yhdistää kuitenkin jonkinlainen yhdistelmä laulettua musiikkia, tarinaa ja visuaalista live-esitystä.⁷⁷ Millie Taylor on kirjassaan *The Musical Theatre, realism and entertainment*⁷⁸ tuonut esille sitä, miten keskeinen yleisö on musikaaleille. Musikaalit saatetaan toisinaan tuomita “pelkäsi viihteeksi”. Viihdyttävyyttä ei kuitenkaan sulje pois relevanttia tai synkkääkin sisältöä, eikä musikaaleja tehdä kuitenkaan yksinomaan tuottamaan nautintoa. Viihdyttäminen ja nautinnon tuottaminen on lisäksi haastavaa ja useat musikaalit onnistuvat siinä erinomaisesti.⁷⁹ Yleisön ja heidän kokemuksensa huomioiminen näkyy myös musikaalin rakenteessa: musikaalin konventionaalisisessa rakenteessa on musiikkinumeroita, joiden pääasiallinen tehtävä on nostattaa yleisön energiatasoa ja helpottaa sen myötä keskittymistä juonen etenemiseen. Yleisön kokemuksen huomiointi on toinen merkittävä tekijä, jonka musikaalien rakenne Jack Viertelien hahmottelun mukaan huomioi, sisällöllisten konventioiden lisäksi.

Jack Viertel määrittelee kirjassaan *A Secret Life of the Broadway musical*⁸⁰ musikaaleissa usein esiintyvän perinteisen rakenteen, eli sen millaisia kappaleita missäkin kohtaa musikaalia usein on. Esittelen tässä alaluvussa tämän rakenteen pääpiirteissään. Pureudun käsittelyluvuissa tarkemmin

⁷⁶ Taylor 2012, 1

⁷⁷ Taylor 2012, 1

⁷⁸ Taylor 2012

⁷⁹ Taylor 2012, 2-3

⁸⁰ Viertel 2016

niihin musikaalin rakenteiden osiin, joihin aineistokseni valitsemieni musikaalien paikkalaulut sijoittuvat.

Musikaalien perinteinen rakenne juontaa siis juurensa amerikkalaisen musikaalin kulta-aikaan, mutta Viertelin mukaan tuskin monetkaan musikaalien tekijöistä ovat varsinaisesti tarkoituksella luoneet teoksiaan tämän rakenteen ympärille. Pikemminkin rakenne on noussut esiin jälkikäteen tarkasteltuna monia erityisesti menestyneitä musikaaleja yhdistäväksi malliksi. Viertel korostaa, että rakenne ei ole ehdoton, eivätkä kaikki menestyneetkään musikaalit sisällä kaikkia sen osasia.⁸¹

Musikaalin avausnumerolla⁸² on äärimmäisen rooli katsojien odotusten asettamisessa musikaalia kohtaan ja sen tulisikin siksi heijastella koko musikaalin sisältöä, tyyliä ja teemaa.⁸³ Yleisimpiä avausnumeroita on kahden laisia: ensembleavaus⁸⁴, joka esittelee koko ensemblen sekä protagonistin alustus, jossa avausnumero on musikaalin päähenkilön soolo.⁸⁵

Viertel määrittelee musikaalien tärkeimmäksi "säännöksi" sen, että päähenkilön täytyy haluta tai tahtoa jotakin. Tämän *jonkin* täytyy olla vaikeaa saavuttaa ja protagonistin täytyy silti tavoitella sitä sinnikkäästi. Musikaalin *minä tahdon -laulu* on tärkeä, koska vastaanottajien täytyy välittää siitä mitä keskushahmo haluaa. Tämän halun, unelman tai tahdon täytyy herättää vastaanottajan mielenkiinto tulevia tapahtumia kohtaan: saavuttaako päähahmo haluamansa?⁸⁶ Hahmojen alkuperäiset tahtomukset voivat myös kehittyä ja muuttua hahmon kasvaessa, kehittyessä tai oivaltaessa jotakin. Joskus hahmo voi saavuttaa alkuperäisen tahtomansa hyvinkin pian, mutta tuolloin alkuperäisen tahdon tai toiveen alta paljastuu jokin toinen, suurempi ja haastavampi tavoite.⁸⁷

⁸¹ Viertel 2016, xvii & 4

⁸² Englanniksi *opening number*

⁸³ Viertel 2016, 19-20

⁸⁴ Englanniksi *all-hands-on-deck*.

⁸⁵ Viertel 2016, 27

⁸⁶ Viertel 2016, 53-54

⁸⁷ Viertel 2016, 66

*Ehdollinen rakkauslaulu*⁸⁸ tulee musikaalien rakenteessa perinteisesti minä tahdon -laulun jälkeen.⁸⁹ Ehdolliset rakkauslaulut voidaan yleisesti jakaa kahteen kategoriaan. Ensimmäisen mallisissa laulu on täynnä hypoteettisuutta ja epävarmuutta, mutta on sisällöltään toiveikas ja täynnä intohimoa. Toisen malliset ovat täynnä vihamielisyyttä, mutta pohjimmiltaan nekin ovat täynnä toivoa ja intohimoa.⁹⁰ Musikaalien pääparit ovat yleensä päällisin puolin epäsopivia toisilleen. Vaikka vastaanottajalle olisi selvää⁹¹, että hahmot päätyvät yhteen, herää tämän mielessä kiinnostus sitä kohtaan miten musikaali voi tuoda hahmot lopulta yhteen eli miten tällaiseen lopputulemaan päädytään.⁹² Ehdollinen rakkauslaulu voi olla perinteisimmän dueton lisäksi myös esimerkiksi soolonumero.⁹³

Musikaalin kolmanteen tai neljänteen lauluun päästäessä vastaanottaja on saanut jo paljon tietoa musikaalista, sentarinasta, maailmasta, näkökulmasta ja vähintään osasta hahmoista ja heidän toiveistaan. Katsomossa istuva yleisö kaipaa tässä vaiheessa jo jotakin energisoivaa ja tässä kohtaa musikaalia onkin yleensä yksi tai useampi *melunumero*⁹⁴. Melunumeroiden tarkoituksena on antaa katsojalle hengähdystauko intensiivisestä juoneen keskittymisestä ja nostattaa katsojien energiatasoja. Melunumerot ovat usein suuria, viihdyttäviä ja äänekkäitä, myös visuaalisesti.⁹⁵

Melunumeron tai -numeroiden jälkeen yleisön tauko juonen etenemisessä on ohi ja tarinan täytyy taas liikkua eteenpäin. Tässä kohtaa musikaalit alkavat erottua toisistaan eikä kaava ole enää niin lukkoonlyöty. Tästä alkaa ensimmäisen näytöksen toinen puolisko, joka sisältää kaikki tai osan seuraavista: sivujuonen tai -juonten sekä sivuhahmojen esittelyn, pahiksen laulun, musikaalin tähden laulu. Kaksi tai useampi näistä voi olla myös yhdistettynä samaan musiikkinumeroon. Usein tällä musikaalin ensimmäisen näytöksen toisella puoliskolla esitellään myös tarinan kakkospari, yleensä romanttinen sellainen. Kakkosparin funktioita on erilaisia. He voivat toimia esimerkiksi

⁸⁸ Englanniksi *conditional love song*

⁸⁹ Nimitys on lähtöisin Rodgers & Hammersteinin musikaalista *Carousel* ja sen "If I Loved You" -kappaleesta, joka on malliesimerkki ehdollisesta rakkauslaulusta (Viertel 2016, 74)

⁹⁰ Viertel 2016, 81

⁹¹ Selvää siis siksi, että he osaavat odottaa tätä musikaalien konventioiden pohjalta.

⁹² Viertel 2016, 85

⁹³ Viertel 2016, 80

⁹⁴ Englanniksi yksinkertaisesti *noise*

⁹⁵ Viertel 2016, 102-108

pääosin komediallisessa roolissa, vastakohtana pääparille tai voimistaa tarinan teeman esilletuontia.⁹⁶

Kun ensimmäistä näytöstä on ajallisesti kulunut noin tunti, katsojan energiatasot alkavat jälleen laskea. Yleisö kaipaisi jo väliaikaa, mutta näytöstä on vielä muutaman kohtauksen verran jäljellä. Siksi lähespä kaikissa musikaaleissa on tässä kohtaa korkeaenerginen numero, niin kutsuttu *telttapaalu*⁹⁷. Telttapaalu-numeroiden on tarkoitus virkistää yleisöä siinä määrin, että he jaksavat ensimmäisen näytöksen loppuun saakka. Musikaalin telttapaaluilla voi energian nostattamisen lisäksi olla kuitenkin jokin muukin tarkoitus ja niitä voi olla ripoteltu musikaalin eri kohtiin.⁹⁸

Ensimmäinen näytös päättyy yleensä showstopper-numeroon⁹⁹, jossa usein tapahtuu tai paljastuu paljon lyhyessä ajassa. Ensimmäinen näytös päättyy perinteisesti joko kriisitilanteeseen tai tietoon sen väistämättömyydestä lähitulevaisuudessa. *Ensimmäisen näytöksen finaalinumeron* täytyy herättää katsojassa halu palata väliajan jälkeen takaisin, joko tietääkseen miten juuri tapahtuneesta selvitään tai mitä pian tapahtuu kun hahmot ja heidän tavoitteensa ovat törmäyskurssilla.¹⁰⁰

Toisen näytöksen aloittava numero on usein kevyt ja viihdyttävä, eikä usein ole erityisen oleellinen tarinan kannalta. Viertelin mukaan musikaalikirjoittajilla on ensimmäisen näytöksen päätösnumeron dramaattisuuden takia paine toivottaa yleisö takaisin väliajalta keventämällä tunnelmaa. Nykyaikana toisen näytöksen alkaessa katsojat ovat kaikki palanneet paikoilleen, mutta aiemmin osa katsojista saattoi menettää toisen näytöksen ensimmäisen numeron kokonaan viipyessään väliajalla ja siksi kirjoittajat välttivät edistämästä juonta kyseisen numeron aikana.¹⁰¹

Toisen näytöksen ensimmäisen numeron jälkeen erityisen selkeää kaavaa musikaalin rakenteelle ei enää ole. Tähän mennessä musikaalin tulisi olla muovautunut omaksi ainutlaatuiseksi teoksekseen ja siten sen on edettävä niin kuin sille on ominaista.¹⁰² Joitakin perinteisiä numeroita

⁹⁶ Viertel 2016, 109-130

⁹⁷ Englanniksi *tent pole*

⁹⁸ Viertel 2016, 142-152

⁹⁹ Koin showstopperin olevan terminä niin vakiintunut ja kuvaava, etten kokenut termin kääntämistä mielekkäänä.

¹⁰⁰ Viertel 2016, 151-167

¹⁰¹ Viertel 2016, 180-185

¹⁰² Viertel 2016, 187

kuitenkin on. Ne johdattavat tarinaa kohti sen kliimaksia. Aikana jolloin Broadway-musikaaleja rakennettiin tiettyjen tähtien ja heidän esiintymisensä ja osaamisensa ympärille, musikaalien rakenteelle oli ominaista tuoda tähti esiin aina tasaisin väliajoin, niin myös toisessa näytöksessä. Tämä konventio on osin jäänyt osaksi nykymusikaalienkin rakennetta.¹⁰³ Pitääkseen katsojan mielenkiinnon yllä ja viihdyttääkseen yleisöä, musikaalit pyrkivät tarjoamaan yleisölle vielä jotakin uutta toisessa näytöksessä.¹⁰⁴ Tämä voi olla esimerkiksi uusi hahmo, uusi sävy, uusi teema tai jo tutun hahmon uusi tunne. Näin musikaali pyrkii tuomaan tarinaansa ja hahmoihinsa moniulotteisuutta, pitäen samalla yleisön kiinnostuksen yllä.¹⁰⁵ Tämä tähden näytönpaikan ja hahmojen uusien puolien esittely muodostavat *herkkuhetkeksi*¹⁰⁶ kutsumani musiikkinumeron.¹⁰⁷

Toisen näytöksen aikana on tarpeellista edistää myös sivujuonia ja sivuhahmojen kaaria. Niiden tulee voida selvitä tiiviisti, tehokkaasti ja viihdyttävästi, ja on tärkeää, ettei pääjuonesta eksytä liian kauas. Pääjuoneen täytyy palata joko sivujuonten edistämisen välissä tai sitten pää- ja sivujuonen tulee kietoutua yhteen.¹⁰⁸

Musikaaleihin sisältyy perinteisesti ainakin kaksi suurta energiatasoa nostattavaa musiikkinumeroa. Niiden tarkoituksena on viihdyttää ja ihastuttaa sekä muistuttaa katsojaa siitä, miten paljon hän nauttii esityksestä. Ensimmäinen näistä on usein musikaalin alkupuolella ja toinen loppupuolella, kun tarina saavuttaa huippunsa ja tarinan loppuratkaisu on jo lähellä. Tätä voidaan Viertelin mukaan kutsua musikaalin päätapahtumaksi¹⁰⁹ koska se on usein kohtaaus, jota kohti koko tarina ollaan kuljettu ja jota yleisö on koko illan odottanut.¹¹⁰ Päätapahtumanumeron muoto voi kuitenkin vaihdella, eikä se ole aina speaktaakkelimainen.

Vaikka musikaalien rakenne hahmottuu pääsääntöisesti juuri musiikkinumeroiden ympärille, päätapahtuman jälkeen tuleva *toiseksi-viimeinen-kohtaus* ei välttämättä sisällä lainkaan laulua. Toiseksi-viimeinen-kohtaus viittaa musikaalin konventionaalisen rakenteen osaan, eikä ole aivan

¹⁰³ Viertel 2016, 188-191

¹⁰⁴ Viertel 2016, 187

¹⁰⁵ Viertel 2016, 192-193

¹⁰⁶ Englanniksi *candy dish*

¹⁰⁷ Viertel 2016, 187-193

¹⁰⁸ Viertel 2016, 197-199

¹⁰⁹ Englanniksi *main event*

¹¹⁰ Viertel 2016, 205

välttämätöntä tai yksiselitteistä että kyseessä olisi aina musikaalin toiseksi viimeinen kohtaus. Toiseksi-viimeinen-kohtaus nostaa keskiöön musikaalin teeman, sen syvimmän olemuksen. Tämä toteutuu usein tekstiin kirjoitetun kysymyksen ja vastauksen kautta. Toiseksi-viimeinen-kohtaus vastaa myös kysymykseen siitä miksi musikaalin tapahtumat tapahtuivat ja mitä tapahtunut merkitsee sen hahmoille.¹¹¹

Nyky-yleisöt odottavat musikaalin *loppukohtaukselta* jotakin suurta ja räjäyttävää. Musikaalien perinteisimpiä loppukohtauksia on siltikin kahdenlaisia: intiimejä ja vähäeleisiä, jotka solmivat kauniin rusetin musikaalin päälle, sekä suuria ja äänekkäitä.¹¹² Loppukohtauksella pyritään saamaan vastaanottaja joko kyyneliin, tai pyörryksiin suuruudella ja energialla.¹¹³ Richard Kislänin mukaan musikaalin loppukohtauksen tulisi summata koko teoksen omalaatuinen kokemus. Loppukohtauksen olisi hyvä lähettää katsoja takaisin maailmaan tavalla, joka jää tämän mieleen.¹¹⁴

**

Olen tässä luvussa esitellyt Richard Kislänin luomat ja Kaisa Paavolaisen täydentämät musikaalien laulutyyppit sekä Jack Viertelin hahmotteleman musikaalin konventionaalisen rakenteen. Hyödynnän näitä tutkielmani käsittelyluvuissa analysoidessani millaisia rooleja ja merkityksiä paikat kussakin aineistonani toimivassa musikaalissa saavat. Pohdin myös sitä, miten syntyvät roolit tai merkitykset suhteutuvat siihen mihin mahdollisiin Kislänin ja Paavolaisen laulutyyppeihin esittelemäni paikkalaulut sopivat ja toisaalta mihin rakenteellisiin kohtiin kyseiset kappaleet sijoittuvat.

¹¹¹ Viertel 2016, 239-240

¹¹² Viertel 2016, 243-244

¹¹³ Viertel 2016, 250

¹¹⁴ Kislän 2005, 190

3. Näkökulmia paikkaan

Paikka on käsitteenä moninainen ja sitä on hyödynnetty ja tutkittu monista eri näkökulmista, monilla eri aloilla. Paikka ei ole käsitteenä myöskään yksinomaan tieteellinen. Kuten englannin sanaa *place*, myös suomenkielen sanaa *paikka* käytetään useammassa eri merkityksessä myös arkipäiväisessä keskustelussa.¹¹⁵ Esittelen tässä luvussa tieteellisesti määriteltyä paikkaa ja siihen liittyviä ilmiöitä ja problematiikkaa yleisellä tasolla, jotta paikan käsitteen kompleksisuus avautuu myös tutkielmani lukijalle. Kuhunkin aineiston musikaalin paikkaan liittyvät spesifimmät ilmiöt on nostettu tarkemmin esille erillisissä käsittelyluvussa.

3.1. Paikka humanistisessa maantieteessä

Paikkaa ja tilaa on tutkittu monilla eri tieteenaloilla, mutta lähestymistapani paikan käsitteeseen tässä tutkielmassa nojautuu erityisesti humanistiseen maantieteeseen. Paikka on yksi humanistisen maantieteen tärkeimmistä käsitteistä. Humanistisessa maantieteessä paikkaa ei pidetä objektiivisena, vaan sitä tarkastellaan yksilön kokemusten kautta. Tutkimuskohteena on yksilöiden paikkoihin liittämät merkitykset ja niiden tulkinta, eikä niinkään konkreettinen fyysinen sijainti ja ympäristö.¹¹⁶ Humanistisen maantieteen heikkoudeksi on kuitenkin koettu erityisesti yhteiskuntapakoisuus.¹¹⁷ Koska musikaalien fiktiivisetkään hahmot eivät elä tyhjiössä, on paikkojen merkitysten ja hahmojen paikkasuhteiden ymmärtämisen kannalta tärkeää ottaa huomioon myös musikaalien yhteiskunnallinen konteksti, eli se todellisuus, jossa musikaalin hahmot elävät. Siksi olen kokenut aiheelliseksi nostaa humanistisen maantieteen tarkastelukulman rinnalle myös muita paikkaan liittyviä näkemyksiä. Humanistisen maantieteen näkökulma paikkaan on kuitenkin tutkielmassani keskeisin. Tämä johtuu siitä, että aineistonani toimivat musikaalien libretot ja erityisesti yksittäisten laulujen sanat esitetään hahmojen näkökulmasta ja tuovat esille heidän henkilökohtaisia ajatuksiaan. Tällöin aineistoni musikaaleissa muodostuva paikan merkitys on väkisinkin yksilöllinen juuri tietyille hahmolle, paikasta laulavalle paikan kokijalle ja muu mahdollinen tulkinta paikan roolista ja merkityksestä koko musikaalille kumpuaa tästä sekä hahmojen toiminnasta musikaalissa.

¹¹⁵ Cresswell 2004, 1

¹¹⁶ Haarni et al. 1997, 16

¹¹⁷ Haarni et al. 1997, 20

3.2. Paikka konseptina

Paikka määritellään yleensä merkitykselliseksi sijainniksi.¹¹⁸ Paikka eroaa tilasta humanistimaantieteilijä Yi-Fu Tuanin mukaan siten, että paikkaan liittyy osallistumista, arvoa ja kuulumista, tila sen sijaan jää abstraktimmaksi.¹¹⁹ Tuanin mukaan paikkaan yhdistyvät turva ja pysähtyneisyys, tilaan taas vapaus ja liike.¹²⁰ Paikalla on yleensä objektiivisesti määriteltävissä oleva sijainti sekä konkreettinen fyysinen muoto, mutta paikka voi olla myös liikkuva, kuviteltu tai symbolinen, jolloin se ei ole konkreettisena missään.¹²¹ Paikka voi olla kokoluokaltaan mitä tahansa huoneen nurkan ja maapallon väliltä.¹²² Perinteisimmillään paikaksi kuitenkin koetaan esimerkiksi naapurusto, kylä tai kaupunki.¹²³ Tutkielmani musikaalien paikoista kolme on kaupungeja ja yksi on kaupunginosa.

Paikan käsittäminen on erottamaton osa ihmisyyttä. Paikka on alkukantainen osa ihmisen kokemusta ja jäsenystä maailmasta ja ihmiselle synnynnäinen tapa hahmottaa todellisuutta ja olemassaoloa.¹²⁴ Keskeistä paikalle, oli kyseessä sitten pysyvä tai liikkuva, konkreettinen tai kuvitteellinen, muodoltaan millainen tahansa, on sen jonkinlainen kytkös ihmisiin, sillä tämän kytköksen kautta paikka tosiasiallisesti muodostuu. Poliittinen maantieteilijä John Agnew kutsuu tätä nimityksellä *sense of place*, joka on usein suomennettu *paikan tajuksi* tai yksinkertaisesti *paikkakokemukseksi*.¹²⁵ Paikkakokemus viittaa ihmisen kokemukseen kyseisestä paikasta, tämän subjektiiviseen ja emotionaaliseen yhteyteen siihen.¹²⁶ Kiintyminen paikkaan on kytköksissä paikkaan liittyviin ihmisiin ja kokemuksiin, fyysinen ympäristö on vain kokemuksen rakennustelineet. Vaikka fyysiset sijainnit ovat osa kokemuksia ja voivat muodostua jonkin kokemuksen symboliksi, paikan fyysinen ulottuvuus ei ole kokemukseksi lopulta ensisijaista.¹²⁷

¹¹⁸ Cresswell 2004, 7

¹¹⁹ Cresswell 2004, 20

¹²⁰ Tuan 1977, 6

¹²¹ Cresswell 2004, 22; Low & Alman 1992, 5

¹²² Cresswell 2004, 11

¹²³ Cresswell 2004, 11

¹²⁴ Cresswell 2004, 23;31

¹²⁵ Saari 2018, 21

¹²⁶ Cresswell 2004, 7

¹²⁷ Riley 1992, 19

Yksilön paikkakokemuksiin liittyvät usein myös toiset ihmiset; perhe, ystävät, yhteisö tai jopa kulttuuri. Paikkaan liittyvät sosiaaliset suhteet ovat merkittäviä paikkakokemukselle.¹²⁸ Paikkakokemus ei kuitenkaan välttämättä ole aina positiivinen. Paikan käsite sisältää usein ajatuksen turvallisuudesta, mutta paikkoihin voidaan liittää myös voimakkaita negatiivisia tunteita. Tuan kutsuu näitä topofiliaksi ja topofobiaksi. Topofilialla hän tarkoittaa voimakasta paikkaan kuulumisen tunnetta, jolloin paikka koetaan omaksi. Topofobialla Tuan puolestaan viittaa paikkaan liitettyihin negatiivisiin tunteisiin. Sekä topofobiset että topofiliset kokemukset vaikuttavat ja ohjaavat toimintaamme.¹²⁹

Ihminen voi muuttaa neutraalin tilan paikaksi ottamalla sen haltuun, esimerkiksi sisustamalla asuntonsa tai koristelemalla työpisteensä.¹³⁰ Paikat ovat siis sijainteja tai tiloja, jotka saavat merkityksensä eletystä elämästä, kokemuksista ja kertomuksista ja jotka ihmiset ovat muokanneet merkitykselliseksi esimerkiksi nimeämällä ne.¹³¹ Sijainnit, joihin liittyy jokin elämän ainutkertainen hetki tai etappi, muodostuvat usein merkitykselliseksi paikoiksi, vaikka kyseessä olisi esimerkiksi muille täysin tavalliselta ja mitäänsanomattomalta vaikuttava puiston penkki.¹³²

Paikkakokemuksen muodostumiselle ja paikkaan kiinnittymiselle onkin tärkeää juuri oma kokemus ja toiminta; paikan tekeminen merkitykselliseksi ja tilan haltuunotto.¹³³

Paikat ovat merkityksellisinä sijainteina erottamattomasti sidoksissa yksilön kokemuksiin, käsityksiin ja muistoihin. Koska nämä ovat yksilöllisiä, paikat eivät ole olemassa kaikille samanlaisina.¹³⁴ Sama sijainti voi siis olla erilainen paikka eri ihmisille, sillä heidän kokemuksensa siitä ja yleisesti elämästä ovat eri, vaikka paikkaan voi liittyä myös samankaltaisia tuntemuksia.¹³⁵

Paikat eivät myöskään pysy staattisina muistoina ihmisen mielessä, vaan niiden sisältö muuttuu ihmisen muuttuessa.¹³⁶ Koska ihminen muuttuu koko ajan, muuttuvat myös paikat koko ajan.¹³⁷

Siten paikka ja kokemus siitä on sidottu myös aikaan. Niin yleisellä kuin yksilötasolla, eri aikoina sama paikka on voitu kokea eri tavalla, ja yleensä onkin.¹³⁸ Myös siksi yksilöllisen

¹²⁸ Low & Alman 1992, 6-7

¹²⁹ Haarni et al., 17

¹³⁰ Cresswell 2004, 2

¹³¹ Knuuttila 2006, 7 ; Cresswell 2004, 5-10

¹³² Scannell & Gifford 2010, 2

¹³³ Siim 2006, 93

¹³⁴ Karjalainen 2006, 83

¹³⁵ Stedman 2003, 673

¹³⁶ Haarni et al. 1997, 17

¹³⁷ Kymäläinen 2006, 214

¹³⁸ Forselles-Riska 2006, 218

paikkakokemuksen suhteuttaminen laajempaan ajan kontekstiin on välttämätöntä paikan merkityksen ymmärtämiseksi.

Paikkaa voidaan pitää tapana tarkastella maailmaa. Maailman hahmottaminen paikkojen avulla on ihmisen tapa tehdä maailmasta merkityksellinen. Tällöin maailma hahmottuu ihmisten kokemusten ja paikkasuhteiden kautta. Paikka tapana hahmottaa maailmaa voi synnyttää empatiaa muutoin kaukaisia tai tuntemattomia paikkoja ja niiden ihmisiä kohtaan, mutta se voi myös aiheuttaa vastakkainasettelua paikkaan “kuuluvien” ja “kuulumattomien” välille.¹³⁹ Paikkojen rajautumiseen, tulkintaan ja kokemiseen vaikuttavat useat tekijät kuten sukupuoli, ikä ja etnisuus.¹⁴⁰ Paikkoihin ja niiden luomiseen liittyykin aina jonkinlainen valta-asetelma.¹⁴¹ Paikkoihin linkittyy myös lakeja, normeja ja sosiokulttuurisia odotuksia. Paikalla on mahdollista sulkea erilaisia ihmisiä ja ihmisryhmiä ulkopuolelle.¹⁴² Esimerkiksi seksuaalivähemmistöihin kuuluvat tai rodullistetut ihmiset voivat joutua välttämään joitakin tiettyjä paikkoja tai tekoja tietyissä paikoissa, oman turvallisuutensa takia. Aiemmin, ja joissakin paikoissa edelleen, esimerkiksi heteroseksuaalisen rakkauden näyttämistä julkisilla paikoilla on pidetty yhteiskunnallisesti normaalina, mutta homoseksuaalisen rakkauden ei.¹⁴³

Osa maantieteilijöistä on kritisoinut paikan käsitettä. Heidän mukaansa paikat ovat sosiaalisia konstruktioita, jotka perustuvat raja-aitojen asettamiseen ja ulkopuolelle sulkemiseen.¹⁴⁴ Tim Cresswell argumentoi kuitenkin kirjassaan *Place*¹⁴⁵ tätä vastaan. Hänen mukaansa ensin on oltava jokin osoitettava paikka, että voi olla mitään sosiaalisesti konstruoitavaa. Paikka ei Cresswellin mukaan ole sen enempää sosiaalinen konstruktio kuin painovoima, elämä tai kuolema, vaikka samoin kuin näillä, myös paikalla on sosiaalisesti konstruoituja merkityksiä.¹⁴⁶ Sosiaalisesti konstruoidut merkitykset eivät myöskään poista kokijan yksilöllistä kokemusta paikasta.¹⁴⁷ Myös tutkielmassani musikaaleista nousee esiin niin niiden todellisuudessa luotuja kollektiivisia merkityksiä kuin yksittäisten hahmojen henkilökohtaisempia kokemuksia paikoista.

¹³⁹ Cresswell 2004, 11

¹⁴⁰ Naukkarinen 2006, 69

¹⁴¹ Cresswell 2004, 11

¹⁴² Cresswell 2004, 35-36

¹⁴³ Cresswell 2004, 104

¹⁴⁴ Cresswell 2004, 26

¹⁴⁵ Cresswell 2004

¹⁴⁶ Cresswell 2004, 30-33

¹⁴⁷ Ponto 2017, 17

3.3. Paikka liikkumisen kulttuurin ja globalisaation aikaan

Liikkuminen voidaan nähdä osaksi monen nykyihmisen identiteettiä.¹⁴⁸ Ihmiset, tavarat sekä informaatio liikkuvat länsimaissa nykyisin useammin, nopeammin ja pidempiä matkoja kuin koskaan aikaisemmin.¹⁴⁹ Liikkuvuuden lisääntymiseen on myötävaikuttanut teknologian ja globalisaation lisäksi myös maailmankatsomus, jossa muun muassa yksilönvapaus, uuden etsintä ja jatkuvan kasvun ideologia painottuvat.¹⁵⁰

Matkustamisen ja liikkumisen ollessa nykyään helpompaa, tutut paikat, esimerkiksi koti, eivät ole nykyihmiselle merkitykseltään enää samanlaisia kuin aiemmille sukupolville.¹⁵¹ Liikkumisen kulttuurissa korostuu vapaus paikasta toiseen siirtymiseen. Mikäli paikka koetaan epätyytyttävänä, halutaan taata mahdollisuus lähteä sieltä pois.¹⁵² Liikkumisen lisääntyminen voikin siis vaikuttaa yleisesti paikan kokemiseen ja tulkintaan. Positiivisia vaikutuksia voivat olla yksilön vapauden ja mahdollisuuksien lisääntyminen sekä paikan tyranniasta vapautuminen. Negatiivisia vaikutuksia voivat olla esimerkiksi liiallinen irrallisuuden ja juurettomuuden tuntu.¹⁵³ Kaikille liikkuminen ei kuitenkaan ole mahdollista, vaan kyseessä on etuoikeus. Liikkumisen mahdollisuuksiin vaikuttavat esimerkiksi ikä, sukupuoli ja varallisuus.¹⁵⁴

Tim Cresswellin mukaan länsimaalaisille on 2000-luvulla tyypillistä toisinaan haikailla paikkakokemusten menettämistä kasvaneen globalisoitumisen asteen ja sen aiheuttaman paikkojen homogenisoitumisen takia.¹⁵⁵ Maantieteilijä Edward Relphin mukaan erityisesti turismi ajaa muokkaamaan paikoista tietynlaisia, turisteille houkuttelevia.¹⁵⁶ Näin paikkojen erityislaatuisuus katoaa ja suuria osia elämästämme tapahtuu tiloissa, jotka voisivat olla missä tahansa.¹⁵⁷

¹⁴⁸ Naukkarinen 2006, 65

¹⁴⁹ Naukkarinen 2006, 64

¹⁵⁰ Naukkarinen 2006, 64-65

¹⁵¹ Tuan 2006, 28

¹⁵² Naukkarinen 2006, 73

¹⁵³ Naukkarinen 2006, 77

¹⁵⁴ Naukkarinen 2006, 73

¹⁵⁵ Cresswell 2004, 8

¹⁵⁶ Cresswell 2004, 44

¹⁵⁷ Cresswell 2004, 43

Suhde paikkaan voi rakentua myös etäisyyden päästä, esimerkiksi voimakkaan luku- tai elokuvakokemuksen kautta tai vaikkapa lomapaikkaesitteen pohjalta.¹⁵⁸ Nykyaikana informaation nopea liikkuminen mahdollistaa helposti kaukaistenkin paikkojen tuttuuden sosiaalisen tai muun median kuvien ja tarinoiden kautta.¹⁵⁹ Käsitteet paikoista, joissa ei välttämättä ole koskaan käynyt voivat vaikuttaa myös muihin paikkoihin suhtautumiseen ja erityisesti suhtautumiseen siihen paikkaan, jossa fyysisesti itse sijaitsee.¹⁶⁰

Globalisaatio on muokannut paikkoja ja liikkuminen on helpottunut ja lisääntynyt, ja paikkojen välitetyt representaatiot ovat helpommin saavutettavia. Paikkojen kokeminen on siis kenties muuttunut, mutta tutkimusten mukaan paikkojen merkityksellisyys on kuitenkin säilynyt.¹⁶¹

3.4. Inhimillinen paikka

Jokainen näytelmä tapahtuu jossakin.¹⁶² Teatteriesitysten paikat ovat myöskin harvinaisia poikkeuksia lukuunottamatta representoituja, sillä yleensä draaman paikka ei ole se, jossa esitys tapahtuu. Näytelmän tapahtumapaikka omaa kuitenkin potentiaalin olla enemmän kuin konteksti, tausta tai ympäristö draaman tapahtumia ja toimintaa varten. Paikka voi olla osa toimintaa, se voi jopa aiheuttaa tai saada aikaan draaman tapahtumat ja draamassa tapahtuvan muutoksen.¹⁶³ Una Chaudhuri rinnastaa kirjassaan *Staging Place*¹⁶⁴ realistisen draaman esineet hahmoihin, sillä niiden merkitys on enemmän kuin symbolinen: niillä on valtaa ja vaikutusta draaman tapahtumiin ja toimintaan.¹⁶⁵ Ihmismaantieteilijä Pauli Tapani Karjalaisen mukaan myös paikkojen luomiseen liittyy neutraalin ympäristön inhimillistämistä.¹⁶⁶ Myös musikaaleissa paikat saavat inhimillisiä piirteitä. Esimerkiksi *Memphisissä* päähenkilö Huey laulaa Memphisin tuntevan hänet.¹⁶⁷

¹⁵⁸ Lehtinen 2006, 48

¹⁵⁹ Naukkarinen 2006, 76

¹⁶⁰ Naukkarinen 2006, 76

¹⁶¹ Karjalainen 2006, 85; Ponto 2017, 17

¹⁶² Chaudhuri 1995, 21

¹⁶³ Chaudhuri 1997, 80

¹⁶⁴ Chaudhuri 1997

¹⁶⁵ Chaudhuri 1997, 80

¹⁶⁶ Karjalainen 1997, 230

¹⁶⁷ DiPietro & Bryan 2011, 138

Yrjö Sepänmaa pohtii artikkelissaan *Sydämen maisema*¹⁶⁸ sitä, voiko luonto rakastaa tai vihata ihmistä, vai ainoastaan ihminen sitä.¹⁶⁹ Pohdinnan luonnon mahdollisista inhimillisistä tuntemuksista voi siis mielestäni laajentaa koskemaan myös muita paikkoja, esimerkiksi kaupunkeja. Luonnon tai ympäristön ymmärtäminen subjektina ei ole ainakaan suomalaisille täysin vieras ajattelutapa, sillä esimerkiksi metsää voidaan ympäristöfilosofi Leena Vilkan mukaan tervehtiä ystävänä.¹⁷⁰ Myös tutkielmani aineisto sisältää viitauksia paikkoihin esimerkiksi ystävänä. Paikan merkityksellisyys ei ole luontainen osa fyysistä ympäristöä vaan sisältyy ihmisen tulkintaan siitä. Ihmiset luovat paikkoja antamalla ympäristölle merkityksiä, jotka heijastelevat heidän kokemuksiaan.¹⁷¹ Näin jokin paikka voi olla merkityksellinen siksi, että ihminen näkee paikassa siihen heijastamansa heijastuksen itsestään ja arvoistaan.¹⁷²

Olen tässä luvussa pyrkinyt esittelemään tutkielmani kannalta olennaisia ajatuksia ja näkökulmia paikasta ja sen merkityksestä ihmisille. Seuraavissa luvuissa tutkin aineistonani toimivissa musikaaleissa ilmeneviä hahmojen paikkasuhteita sekä sitä millainen merkitys ja rooli paikalle muodostuu kussakin musikaalissa.

¹⁶⁸ Sepänmaa 2006

¹⁶⁹ Sepänmaa 2006, 34-35

¹⁷⁰ Keskitalo-Foley 2006, 134-135

¹⁷¹ Stedman 2003, 672-673

¹⁷² Tuan 2006, 28

4. "Get ready Baltimore!" – paikka estradina ja yleisönä

Tässä luvussa käsittelen Mark O'Donnellin ja Thomas Meehanin kirjoittamaa, Marc Shaimanin säveltämää ja Scott Wittmanin yhdessä Shaimanin kanssa sanoittamaa musikaalia *Hairspray*. Ensimmäinen alaluku sisältää musikaalin juonikuvauksen olennaisilta osin ja toisessa alaluvussa esittelen lähempään tarkasteluun nostamani paikkalaulut ja analysoin paikan roolia ja merkitystä musikaalissa.

4.1. *Hairspray*n juonikuvaus

Hairspray sijoittuu vuoden 1962 Baltimoreen, Yhdysvaltoihin. Tracy Turnblad on toiveikas ja energinen teinityttö, joka toivoo elämänsä toden teolla alkavan. Hän unelmoi pääsystä Baltimoren paikalliseen televisioviihdeohjelmaan *Corny Collins Show*:n tanssimaan ja laulamaan. Ohjelmassa avautuu yllättäen esiintyjän paikka ja Tracy pyytää vanhemmiltaan lupaa mennä koe-esiintymisiin. Vanhemmat pyrkivät alkuun suojelemaan tytärtään torjutuksi tulemiselta ja pettymykseltä, mutta heltyvät lopulta ja päästävät Tracyn koe-esiintymisiin. Siellä hänet kuitenkin tyrmätään totaalisesti erityisesti kokonsa vuoksi. Koe-esiintymisissä hän tapaa yhden fanittamistaan *Corny Collins Show*n tähdistä, Link Larkinin ja rakastuu tähän. Koulussa Tracy joutuu kampauksensa takia jälki-istuntoon. Siellä hän tapaa Seaweedin, joka on esiintyjänä *Corny Collins Show*n kerran kuukaudessa olevassa mustien esiintyjien on omassa päivässä, niin kutsutussa 'Negro Day':ssä, sillä valkoiset ja mustat eivät ajan käytäntöjen ja kanavan linjausten mukaisesti tanssi yhdessä.¹⁷³ Seaweed opettaa Tracylle uusia tanssiliikkeitä, jotka Tracy esittää seuraavan päivän lukiotansseissa, joita Corny Collins isännöi. Tanssien ansioista Corny päättää ottaa Tracyn ohjelmaansa. Ensimmäisenä päivänään Tracy sanoo ohjelmassa toivovansa, että jokainen päivä voisi olla ohjelmassa 'Negro Day'. Tämä järkyttää erityisesti TV-aseman johtajaa Velma von Tusslea, joka on aktiivisesti läsnä Cornyn ohjelman tuotannossa ja jonka tytär Amber on ohjelman päätanssija. Amber myös seurustelee Link Larkinin kanssa, eikä pidä Tracystä.

¹⁷³ Yhdysvaltojen korkeimman oikeuden päätöksellä koulujen segregatio oli purettu, mutta mustien ihmisoikeustaistelu yhtäläisten oikeuksien puolesta oli vasta vaiheessa. Kaikki nuoret siis käyvät *Hairspray*ssä samaa koulua, mutta dialogissa viitataan esimerkiksi selkeästi erillisiin asuinalueisiin ja televisiossa pätee musikaalien tapahtumien aikaan vielä segregatio.

Seuraavana päivänä Seaweed kutsuu Tracyn, Linkin ja Tracyn parhaan ystävän Pennyn äitinsä levykauppaan juhliin. Seaweedin äiti Motormouth Maybelle emännöi 'Negro Day':tä Cornyn ohjelmassa. Juhlissa Tracy sanoo Maybellelle päässeensä Cornyn ohjelmaan ainoastaan Seaweedin opettamien tanssiliikkeiden ansiosta ja Tracy kysyy Maybelleltä mikseivät mustat ja valkoiset voi tanssia yhdessä joka päivä. Maybelle kertoo heidän yrittäneen, mutta tuloksetta. Tracy ehdottaa, että he tanssivat yhdessä ohjelmassa ja pyrkisivät sitä kautta saamaan ihmiset tajuaamaan, ettei ihonväri oikeasti tee ihmisistä erilaisia. Koko joukko alkaa yhdessä suunnitella protestia tv- asemalle. Linkiä alkaa kuitenkin jännittää, sillä hän ei halua saada potkuja ohjelmasta koska se on hänen tiensä menestykseen, jonka eteen hän on tehnyt useamman vuoden töitä. Linkin kieltäytyminen protestista särkee Tracyn sydämen. Tracy kokee kuitenkin itse velvollisuudekseen tehdä asialle jotakin, koska ei olisi koskaan päässyt ohjelmaan ilman Seaweediä.

Protesti järjestetään ja poliisi pidättää niin protestoijat kuin von Tusslet. Tracyn isä maksaa kaikkien takuut, mutta Marylandin kuvernöörin, joka on Velma von Tusslen tuttu, päätöksellä Tracy ei pääse vapaaksi. Link on vaikuttunut Tracyn rohkeudesta nähtyään tämän protestoimassa ja tulee auttamaan Tracyä karkaamaan vankilasta. Tracy perheineen ja ystävineen kokoontuu Maybellen levykaupassa ja he pohtivat yhdessä seuraavaa siirtoaan. Tracy on vähällä luovuttaa, sillä ei halua saattaa ketään enää vaaraan tai vankilaan omien tekojensa takia. Maybelle kuitenkin muistuttaa kaikkia tilanteen suuresta kuvasta. He ovat tienneet koko ajan, ettei muutoksen aikaansaaminen tulisi olemaan helppoa. Kaikki, Tracy mukaan lukien, sisuuntuvat ja laativat suunnitelman.

Seuraavana päivänä on *Corny Collins Shown* ensimmäinen kansallinen live-lähetys, jossa on määrä valita Miss Teenage Hairspray. TV-aseman ulkopuolella vartioivat poliisit, sillä he olettavat Tracyn yrittävän paikalle karattuaan vankilasta. Tracy pääsee kuitenkin poliisien ohi ystäviensä ja vanhempiensa avustuksella. Amber ollaan jo kruunaamassa Miss Teenage Hairsprayksi kun Tracy ryntää lavalle ystäviensä kanssa, muiden mustien tanssijoiden seuraten heitä. Myös valkoiset tanssijat vedetään vähitellen mukaan ja lopulta kaikki nuoret tanssivat lähetyksessä yhdessä. Ohjelman puhelinlinjat käyvät myös kuumana ja lopulta Tracy valitaan Amberin ohi Miss Teenage Hairsprayksi ja hän julistaa ohjelman olevan siitä eteenpäin virallisesti integroitu. Link saa suuren mahdollisuutensa, levytyssopimuksen ja Link ja Tracy suutelevat.

4.2. *Hairsprayn* paikka

*Hairspray*stä tarkempaan tarkasteluun nostamani paikkalaulu on ”Good Morning Baltimore” sekä sen repriisi ”Good Morning Baltimore (Reprise)”.¹⁷⁴ Kumpikin nostamistani kappaleista on taustalaulua lukuun ottamatta soolonumeroita ja ne laulaa musikaalin päähenkilö Tracy Turnblad. ”Good Morning Baltimore” on musikaalin ensimmäinen musiikkinumero eli sen avausnumero. ”Good Morning Baltimore (Reprise)” taas esiintyy musikaalin toisen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa ja on toisen näytöksen toinen musiikkinumero. Esittelen kappaleet seuraavaksi yksi kerrallaan ja analysoin niiden sisältöä ja roolia musikaalissa erityisesti niistä laulavalle Tracyle. Tästä jatkan analysoimaan paikan roolia ja merkitystä yleisesti musikaalissa.

4.2.1. *Hairsprayn* paikkalaulut

”Good Morning Baltimore” on siis *Hairsprayn* ensimmäinen musiikkinumero ja musikaali kokonaisuudessaan alkaa kyseisellä kappaleella. Musikaalien perinteisimpiä avausnumeroita on kahdenlaisia: toinen on ensembleavaus, jossa esitellään laajasti musikaalin maailma, tilanne ja hahmot ja annetaan ikään kuin kaikille keskeisille tai nimetyille hahmoille suunvuoro, toinen taas on protagonistin alustus, jossa musikaalin päähenkilö alustaa musikaalin tilanteen soolonumerossa.¹⁷⁵ ”Good Morning Baltimore” on näistä protagonistin alustus. Perinteisimmillään musikaalin avausnumeron jälkeen tulee päähenkilön minä tahdon -laulu, mutta toisinaan, kuten *Hairspray*ssä, nämä kaksi musikaalille oleellista numeroa yhdistyvät. ”Good Morning Baltimore” on siis myös Tracyn minä tahdon -laulu.¹⁷⁶

Musikaalin avausnumerolla on keskeinen rooli musikaaliin ja sen tarinaan kohdistuvien odotusten asettamisessa.¹⁷⁷ Richard Kislän mukaan taidokkaissa musikaaleissa avausnumero esittelee kaikki musikaalin tärkeimmät elementit: hahmot, tilanteen, teeman, dialogin, tapahtumapaikan ja -ajan, tyylin, sävyn ja näkökulman.¹⁷⁸ Avausnumeron on siis tärkeää pohjustaa sitä mitä on tulossa, herättää vastaanottajan mielenkiinto sekä ohjata tämän odotuksia. Minä tahdon -laulu taas on tiettyssä mielessä musikaalin tärkein osa. Musikaalilla täytyy olla päähenkilö, joka haaveilee

¹⁷⁴ Laulujen sanat löytyvät kokonaisuudessaan liitteestä 1.

¹⁷⁵ Viertel 2016, 27

¹⁷⁶ Viertel 2016, 51

¹⁷⁷ Viertel 2016, 19-20

¹⁷⁸ Kislän 2005, 189-90 & 222

jostakin tai tahtoo jotakin mitä hänellä ei ole. Haaveen tai tahdon tulee olla jotakin vaikeasti saavutettavaa ja toisaalta myös samaistuttavaa, jotta yleisö kiintyisi päähenkilöön, kannustaisi tätä ja kiinnostuisi siitä mitä hänelle tapahtuu tarinan edetessä.¹⁷⁹ Minä tahdon -laulun keskeisyydestä kielii myös se, että se sisältyy niin Viertelin konventionaalisen rakenteen kuin Kislanin laulutyyppien määritelmiin.

Jack Viertelin määrittelemässä musikaalin konventionaalisisessa rakenteessa ”Good Morning Baltimore” on siis sekä Hairsprayn avausnumero että sen protagonistin minä tahdon -laulu. Kislanin laulutyypeistä ”Good Morning Baltimore” on niin ikään minä tahdon -laulu. Kappaleen voi siis odottaa kertovan jotakin musikaalista ja sen teemasta yleisesti ja lisäksi siitä mistä sen päähenkilö haaveilee. Koska kyseessä on protagonistin alustus ja hahmon minä tahdon -laulu, *Hairspray* saa alkuun voimakkaasti juuri Tracyn näkökulman ja kappale synnyttää odotukset siitä toteutuuko Tracyn unelma tähteydestä. Tämä ohjaa vastaanottajaa alkuun kiinnittämään huomiota erityisesti Tracyn, mutta musikaalin toiseksi-viimeisessä-kohtauksessa, joka on Viertelin mukaan se, jossa musikaalin syvin olemus ja todellinen teema nousee esiin, keskiössä onkin erityisesti mustien käymä taistelu yhtäläisistä oikeuksista.¹⁸⁰

Musiikillisesti ”Good Morning Baltimore” on rytmikäs, energinen ja optimistinen ja sen lyriikat esittelevät Tracyn arkea ja unelman; hän haluaa mahdollisuuden päästä tanssijaksi. Kappaleessa Tracy kuvailee haavettaan kuin pakonomaiseksi luontaiseksi tarpeeksi ja kohtaloksi, joka väkisin vetää häntä luokseen. Tracy on hahmona hyvin optimistinen ja jopa naiivi. *Hairspray* on musikaalikomedia, joka kätkee höpsön kuorensa alle enemmän kuin ensinäkemällä vaikuttaisi. Tätä on myös kappaleena ”Good Morning Baltimore”. Tracyn unelma tanssitähteydestä voi vaikuttaa melkoisen triviaalilta ja pinnalliselta, mutta siihen sisältyy kuitenkin suurempi ja yleismaailmallisempi tavoite, joka selkenee musikaalin edetessä, ”Good Morning Baltimore”-n repriiseissä. Tracy vaikuttaa itse uskovan vain tarvitsevansa tilaisuuden, eikä tunnu ajattelevan, että hänen kokonsa voisi tehdä tähteyshaaveesta mahdottoman. Tracy ei mahdu ajan ”normaalin” määritelmään, siihen kapeaan muottiin, jollaisia nuoria Corny Collinsin ohjelman tuottajat haluavat ohjelman esiintyjiksi. Tracy pääseekin ohjelmaan Cornyn itsensä pyytämänä, sillä tämä taas haluaisi monimuotoistaa esiintyjien joukkoa. Tracyn unelmaan kuuluu siis tavoite

¹⁷⁹ Viertel 2016, 53-54

¹⁸⁰ Viertel 2016, 230-231

yhdenvertaisuuden ja moninaisuuden edistämisestä, vaikka hän ei alkuun itsekään oikeastaan tiedä sitä tavoitteekseen. Tracy itse tarkastelee yhdenvertaisuuden edistämistä erityisesti sen kautta, että kaikki voisivat tanssia yhdessä *Corny Collins Show*:ssa. Tämä haastavampi tavoittelun kohde ei kuitenkaan nouse esiin vielä *Hairsprayn* avausnumerossa, jonka keskiössä on erityisesti Tracy ja hänen unelmansa tähteydestä.

Repriisi on kappalelaji, jossa käytetään jotakin jo aiemmin kuultua melodiaa ja kappale on ikään kuin jonkin aiemman kappaleen yleensä lyhyempi toisinto, jolla on jokin suhde kappaleeseen, jota se toistaa. Repriisejä käytetään musikaaleissa esimerkiksi alleviivaamaan jotakin musikaalin ajatusta tai lisäämään uusi taso jo aiemmin esiteltyyn ideaan. Repriisiin tulisi siis tuoda teokseen jotakin uutta. Repriisi voi käyttää alkuperäisen kappaleen sanoja sellaisenaan tai muokattuna.¹⁸¹ ”Good Morning Baltimore”-lla on jo aiemmin mainitsemani repriisi toisen näytöksen alussa. Ennen tätä sillä on kuitenkin ensimmäisen näytöksen puolivälissä kappalelistauksen¹⁸² ulkopuolella oleva kolmen säkeen minirepriisi. Tämän minirepriisin laulavat yhdessä Tracy sekä Seaweedin pikkusiskon Inez, kun heidät molemmat on passitettu kotiin koe-esiintymisistä, Tracy erityisesti kokonsa, mutta myös liberaaliutensa, ja Inez ihonvärinsä takia.¹⁸³ Minirepriisin lyriikat menevät seuraavasti:

TRACY & INEZ

I know every step

I know every song

I know there’s a place where I belong¹⁸⁴

Ne ovat suora toisinto ”Good Morning Baltimore”-n lyriikoista. Repriisissä ne alkavat kuitenkin saada syvemmän merkityksen. Repriisin laulamisen hetkellä Tracy ei ole vielä saavuttanut alkuperäistä unelmaansa Cornyn ohjelmaan pääsystä. Kuitenkin Tracyn asettaminen minirepriisissä rinnakkain eri, mutta merkittävästi syvemmästä syystä syrjityn Inezin kanssa alkaa paljastaa *Hairsprayn* todellista tematiikkaa ja syvyyttä. Haaveet ja tahdot, joista hahmot alunperin laulavat minä tahdon -lauluissaan voivat kehittyä ja muuttua hahmon kasvaessa ja kehittyessä tai

¹⁸¹ Kislán 2005, 226

¹⁸² Analysoimieni musikaalien kappalelistaukset löytyvät tutkielman liitteestä 2.

¹⁸³ Kappaleet on erotettu libretossa erilaisella tekstin tyylittelyllä, *Hairsprayn* tapauksessa tummennetulla tekstillä, monissa muissa isoilla kirjaimilla kirjoitettuna.

¹⁸⁴ O’Donnell & Meehan & Shaiman & Wittman 2002a, 30

oivaltaessa jotakin. Toisinaan hahmot voivat saavuttaa alkuperäisen tahtomansa yllättävänkin pian, kuten *Hairspray*ssä käy. Tuolloin alkuperäisen haaveen alta paljastuu kuitenkin jokin toinen suurempi ja haastavampi tavoite. Näissä tapauksissa alkuperäinen haave on usein jotain konkreettista, *Hairspray*n tapauksessa esiintyjän paikka Corny Collinsin ohjelmassa, ja sen alta paljastuva haave jotakin inhimillistä ja yleismaailmallisempaa, *Hairspray*ssä yhdenvertaisuus erilaisten ihmisten välillä.¹⁸⁵ Tracy ei kuitenkaan vielä ”Good Morning Baltimore”-n minirepriisissä kommunikoi Inezin kanssa, vaan pohtii lähinnä sitä miksi hänelle oltiin koe-esiintymisessä niin ilkeitä. Haaveesta alkuperäisen haaveen alla siis vihjaillaan, mutta se ei ole minirepriisinkään hetkellä selvinnyt vielä Tracyle itselleen.

”Good Morning Baltimore (Reprise)”, eli ”Good Morning Baltimore”-n varsinainen repriisi on toisen näytöksen ensimmäisen kohtauksen lopussa kun musikaalin naishahmot ovat naisvankilassa ensimmäisen näytöksen päättäneen protestimarssin jäljiltä. Toisen näytöksen aloittaa kappale ”Big Dollhouse”, joka noudattelee Viertelin määrittelemää konventionaalista rakennetta siinä, että kappaleella ei ole oikeastaan muuta funktiota musikaalissa kuin viihdyttää yleisöä ja toivottaa heidät takaisin väliajalta.¹⁸⁶ Muut naiset vapautetaan vankilasta Tracyn isän maksettua kaikkien takuut, mutta Velma von Tusslen juonittelun seurauksena Tracyä ei vapauteta. Näin hän jää yksin selliin ja laulaa ”Good Morning Baltimore”-n repriisin. Repriisi hyödyntää samaa melodiaa kuin alkuperäinen kappale, mutta on tyyliltään varsin erilainen. Se on hidastempoinen, balladimainen, melankolinen ja nöyremmin säestetty. Lyriikoissa Tracy näyttää ensimmäistä kertaa haavottuvaisuutta ja vaikuttaa, ainakin hetkellisesti, kukistetulta. Hän reflektoi sitä kuinka aiemmin hänen elämänsä oli Baltimore-satu¹⁸⁷ ja kuinka kaikki on nyt merkittävästi muuttunut. Tracy ilmaisee lisäksi, että hänen sydämensä on kasvanut, mutta myös särkynyt. Tracy toivoo Linkin tulevan pelastamaan hänet, koska rakastaa tätä, ja koska vankilaselli haisee. Tämä antaumuksella julistettu humoristinen yksityiskohta muistuttaa vastaanottajaa musikaalin komedisuudesta.

Kappale kasvaa loppua kohden kun Tracy saa itsevarmuuttaan ja päättäväisyyttään takaisin ja ikään kuin uhoaa Baltimorelle, että uudenlainen aika on tulossa ja että hän tulee muuttamaan

¹⁸⁵ Viertel 2016, 66

¹⁸⁶ Viertel 2016, 185

¹⁸⁷ Englanniksi *Baltimore fairytale*

maailmaa. Tracy löysi toisen, syvemmän haaveensa ensimmäisen näytöksen lopulla ajaessaan segregaaation purkamista *Corny Collins Show*:ssa. ”Good Morning Baltimore (Reprise)” kuitenkin loppuu Tracyn uskotteluun itselleen, että kunhan hän pääsee vankilasta, koko maailma saa nähdä, että Link rakastaa häntä. Tässä vaiheessa tästä ei ole takuita, vaikka Link onkin ensimmäisen näytöksen lopussa näyttänyt merkkejä siitä, että teki virheen kieltäytyessään osallistumasta Tracyn ja mustien tanssijoiden kanssa protestimarssiin.

Vaikka Tracy nostaakin kappaleen lopussa päätään maasta, johon hänet on lyöty, ei kappale ole sitä samaa positiivista ja voitokasta Tracyä, jota musikaalissa on ennen tätä hetkeä totuttu hänestä näkemään. Vaikkei Tracy siinä välttämättä täysin onnistukaan, sijoittaisin ”Good Morning Baltimore (Reprise)” :n Kaisa Paavolaisen Kislanin laulutyyppeihin lisäämään itsetunnonvahvistuslaulu-kategoriaan. Kappale on tämän lisäksi myös Kislanin määrittelemä balladi. Viertelin rakenteellisista musiikkinumeroista repriisi on niin kutsuttu herkkuhetki. Herkkuhetken konventio pohjaa aikaan, jolloin musikaalien rakenne muotoitui tähden ympärille. Tähdelle tuli tarjota tasaisin väliajoin hetkiä loistaa, koska sitä yleisö musikaalilta myös odotti.¹⁸⁸ Pitääkseen katsojien mielenkiinnon yllä ja viihdyttääkseen yleisöä, musikaalit pyrkivät tarjoamaan vielä jotakin uutta toisessa näytöksessä.¹⁸⁹ Tämä voi olla esimerkiksi uusi hahmo, uusi sävy, uusi teema tai jo tutun hahmon uusi tunne. Näin musikaali pyrkii tuomaan tarinaansa ja hahmoihinsa moniulotteisuutta, pitäen samalla yleisön kiinnostuksen yllä.¹⁹⁰ Tähän herkkuhetki siis vastaa: se tarjoaa vastaanottajalle jotakin uutta ja erityistä. ”Good Morning Baltimore (Reprise)” esittelee Tracystä puolen, joka hänestä ei ole ollut aiemmin esillä. Repriisin hyödyntäminen tukee vastaanottajaa näkemään tarinan päähenkilön kasvua tähän mennessä ja kiintymään häneen entisestään, kun Tracyn unelma on muuttunut jokseenkin pinnallisemmasta merkittävästi yleismaailmalliseksi ja syvemmäksi. Tracy saavutti unelmansa tähteydestä, mutta sen alta paljastui unelma yhdenvertaisemmasta maailmasta, sekä Linkin rakkaudesta.

4.2.2. *Hairsprayn* Baltimore

”Good Morning Baltimore” on *Hairsprayn* avausnumero ja se kertoo vastaanottajalle varsin selkeästi missä musikaali tapahtuu. Baltimore mainitaan lisäksi dialogissa ja muutamissa muissakin

¹⁸⁸ Viertel 2016, 189-191

¹⁸⁹ Viertel 2016, 187

¹⁹⁰ Viertel 2016, 192-193

kappaleissa. ”Good Morning Baltimore” on kappaleena paljolti mitä Tracy on hahmona; energinen, positiivinen ja hieman naiivi. Kuten olen paikkaa koskevassa teorialuvussa esitellyt, paikkojen merkityksellisyys on vahvasti sidoksissa yksilöllisiin muistoihin ja kokemuksiin. Koska ”Good Morning Baltimore” on Tracyn laulama ja kappaleen keskeisin tarkoitus musikaalissa on esitellä Tracyä ja hänen haaveitaan ja tavoitteitaan, muodostuu kuva Baltimoresta vahvasti sellaiseksi kuin juuri Tracy on. Hän esittelee laulussa Baltimorea itsensä ja oman elämänasenteensa esittelemisen rinnalla. Kun ihminen tuntee kuuluvansa tiettyyn paikkaan, kuten Tracy tuntee kuuluvansa Baltimoreen, varsinkaan kun ei oikeastaan tiedä muusta, paikasta tulee osa häntä.¹⁹¹ ”Good Morning Baltimore” kuvaa myös Tracyn kokemaa omistajuutta ja osallisuutta paikasta. Nämä ovat keskeisiä siinä, että ihminen kokee jonkin paikan merkitykselliseksi itselleen.¹⁹²

Tracyn kuvailema Baltimore on rajattomien mahdollisuuksien paikka, jossa jokainen päivä on ”kuin avonainen ovi, jokainen yö kuin fantasiaa ja jokainen ääni kuin sinfonia”.¹⁹³ Tracyn näkökulmasta koko kaupunki on hänen puolellaan, jopa kapakoiden kanta-asiakkaat, itsensäpaljastelijat ja rotat kannustavat häntä eteenpäin. Tämä on Tracyn kokemus Baltimoresta musikaalin alussa. Paikkakokemukset eivät aina välttämättä vastaa fyysistä todellisuutta.¹⁹⁴ Paikat ovat mielukuvituksen kohteita ja syntyvät kunkin mielessä ja siksi paikat eivät sellaisina välttämättä ole fyysisesti olemassa.¹⁹⁵ Tracyn kuvailema ja kokema Baltimore ei vaikutakaan erityisen todelliselta tai siltä miten monet muut kaupungit asukkaat paikan mahdollisesti kokevat.

”Good Morning Baltimore”-sta ei käy yksiselitteisen selväksi millaiseksi Tracy itse kokee suhteensa Baltimoreen. Samaan aikaan kertosaäkeistössä ikään kuin puhutellaan Baltimorea suoraan toivottamalla sille hyvää huomenta, mutta toisaalta kertosaäkeistö loppuu Tracyn sanoihin *”Good morning Baltimore/ And some day, when I take to the floor/ The world’s gonna wake up and see/ Baltimore and me!”*¹⁹⁶, eikä esimerkiksi *”you and me”*, sinä ja minä, mikä tuntuisi yhdenmukaisemmalta muun kertosaäkeistön kanssa. Viimeisessä kertosaäkeessä Tracy julistaa rakkauttaan (*”I love you Baltimore”*) ja kertosaäkeistön loppu muuttuu muotoon *”And I promise*

¹⁹¹ Haarni et al., 17

¹⁹² Siim 2006, 93

¹⁹³ O’Donnell, Meehan, Shaiman & Wittman 2002a, 3

¹⁹⁴ Tuan 2006, 18

¹⁹⁵ Karjalainen 2006, 86

¹⁹⁶ O’Donnell, Meehan, Shaiman & Wittman 2002a, 3

Baltimore / That some day when I take to the floor/ The world's gonna wake up and see/ Baltimore and me!".¹⁹⁷

Omien sanojensa mukaan Tracy rakastaa Baltimorea, sen katuja ja sen ihmisten hymyjä. Musikaalin tekstin pohjalta voidaan olettaa, että Tracy on asunut koko elämänsä Baltimoreessa, eikä todennäköisesti ole koskaan edes poistunut kotikaupungistaan. Baltimore on siis hänen koko elinympäristönsä, koko maailmansa. Hän ei välttämättä tiedä muista paikoista juurikaan, eikä myöskään millään tavoin ilmaise haluavansa muualle. Ihmiset saattavat toisinaan luoda toisista ihmisistä ihannekuvia, joiden läpi he eivät näe toista yksilönä, tai ihminen saattaa heijastaa toiseen rooleja, joita toisen halutaan täyttävän.¹⁹⁸ Mielestäni tämä näyttäytyy myös Tracyn ja Baltimoren suhteessa. En halua kyseenalaista Tracyn kokemusta rakkaudesta Baltimorea kohtaan, mutta se on syytä suhteuttaa hänen näkökulmaansa. Musikaalin alussa Tracy ei tunnu juurikaan koskaan kokeneen elämässään häntä hetkauttaneita vastoinkäymisiä. "Good Morning Baltimore":nkin pohjalta koko maailma näyttäytyy hänelle positiivisen kautta ja onnellisena. Tracyn rakkauteen Baltimorea kohtaan vaikuttaa paikan idealisointi, etuoikeutettu asema ja toisaalta tahaton tietämättömyys ja kokemattomuus. Tracy näkee kaupunkinsa musikaalin alussa yltiöpositiivisesti ja kuin lapsen silmin, joka ei vielä täysin käsitä ympäröivää todellisuutta ja sen negatiivisia puolia. Moni tuskin kokisi kadulla viliseviä rottia, juoppoja tai itsensäpaljastelijoita minkään paikan erityisen viehättäviksi puoliksi.

"Good Morning Baltimore" -kappaleessa kaikki huomio on Tracyssä ja taustalaulu on lähes täysin hänen sanojensa toistoa ja komppaamista. Kuitenkin kappaleen lopussa Tracyn laulaessa viimeistä kertosaettä "*The world's gonna wake up and see/ Gonna wake up and see*" taustalaulajien lyriikat kommentoivat tätä sanomalla "*Yes, more or less we all agree/ Some day the world is gonna see*".¹⁹⁹ Tuo yksittäinen säe on ainoa, jossa Baltimorella ja sen asukkailla, jotka kappaleen taustalaulajina toimivat, on oma Tracystä irrallinen äänensä. Tuo yksi säe tuntuu ikään kuin kyseenalaistavan Tracyn näkökulmaa Baltimoreen. Säe on suhteellisen huomaamaton, mutta mielestäni korostaa sitä että "Good Morning Baltimore" on juuri Tracyn näkökulma ja kokemus Baltimoresta. Tracy tarkastelee ympäristöään ja tulevaisuuttaan omasta ylitiöpositiivisesta

¹⁹⁷ O'Donnell, Meehan, Shaiman & Wittman 2002a, 5-6

¹⁹⁸ Illman 2006, 121-122

¹⁹⁹ O'Donnell, Meehan, Shaiman & Wittman 2002a, 6

näkökulmastaan, eivätkä häntä ympäröivät ihmiset tai yhteiskunta ehkä ole hänen kanssaan samaa mieltä. *Hairspray* on komedia ja sen hahmot ovat yliampuvuudessaan koomisia, mutta heidän laulamansa ja dialogilla toisintamansa näkökulma on ainoa, jota on musikaalin todellisuuden kontekstissa mahdollista analysoida.

Tarinan edetessä Tracy alkaa tulla tietoisemmaksi oman ympäristönsä epäkohdista sekä omasta etuoikeutetusta asemastaan verrattuna Baltimoren mustaan populaatioon. Paikkoihin liittyy ja liitetään lakeja, normeja ja sosiokulttuurisia odotuksia ja siten paikalla on mahdollista sulkea erilaisia ihmisiä ja ihmisryhmiä ulkopuolelle.²⁰⁰ Tracy ei kuitenkaan ole aiemmin ollut näistä tietoinen tai ymmärtänyt niiden vaikutuksia. Kun Tracyltä kysytään *Corny Collins Shown* koe-esiintymisissä kannattaako hän segregaaation purkamista Tracy vastaa myöntävästi. Hän ilmaisee sen mielestään olevan uuden ajan malli. Televisiokanavan johtaja Velma von Tussle kuitenkin vastaa tähän, että ei Baltimoressa.²⁰¹ Tracy heitetään pihalle koe-esiintymisestä samoin kuin Inez. Yhtäkkiä Baltimore ei olekaan pelkästään avoimien ovien ja mahdollisuuksien paikka ja Tracyn idealistinen käsitys kokee ensimmäisen kolauksen. Tässä vaiheessa esiintyvä ”Good Morning Baltimore”-n minirepriisi heijastelee tätä. Minirepriisiin ei kuitenkaan mahdu mainintaa Baltimoresta vaan se keskittyy musikaalin syvempään, vasta pikkuhiljaa esille nousevaan tematiikkaan eri etnisten ryhmien välisestä tasa-arvosta. Tämä todistaa mielestäni myös sitä, että ”Good Morning Baltimore” ei ole oikeasti laulu Baltimoresta. *Hairspray* ei kerro niinkään Baltimoresta kuin unelmien, yhdenvertaisuuden ja oikeudenmukaisuuden tavoittelusta ja vaikka Baltimore on vahvasti läsnä musikaalin avausnumeron ja tarinan keskushenkilön minä tahdon - laulun yhdistävässä kappaleessa, Baltimore on lopulta vain paikka, jonne tarinan tapahtumat on sijoitettu. Vaikka yhteiskunnallinen tilanne integraation osalta olisi kenties parempi jos tapahtumat sijoittuisivat jonnekin muualle, mustien kokema vastustus henkilöityy *Hairspray*ssä tiettyihin hahmoihin ja erityisesti Velma von Tussleen. Näin yhdenvertaisuuden ja oikeastaan myös Tracyn muiden unelmien, tähteyden ja Linkin rakkauden, tiellä seisovat vain von Tusslet, jotka ovat *Hairspray*n pahiksia.

”Good Morning Baltimore (Reprise)”-n mennessä Tracy on kasvanut ihmisenä, sen myötä että hän on kokenut ensimmäisen sydänsurunsa, pettymyksiä sekä jopa yhteiskunnan kääntyneen häntä

²⁰⁰ Cresswell 2004, 35-36

²⁰¹ O'Donnell, Meehan, Shaiman & Wittman 2002a, 29

vastaan. Repriisi paljastaa uuden puolen Tracystä ja hän näkee laulussa elämänsä ja maailmansa, sekä sitä myötä myös Baltimoren eri tavalla. Tracy on muuttunut, joten hänen käsityksensä Baltimoresta on myös muuttunut, joten koko *Hairspray*n kuvaama Baltimore muuttuu.²⁰² Paikat eivät ole staattisina ihmisten mielissä vaan muuttuvat ihmisten muuttuessa.²⁰³ Myös Tracy alkaa nähdä aiemman ihannekuvansa läpi. Hän reflektoi kuinka hän ja hänen käsityksensä elämästään ovat muuttuneet, eikä elämä ei ole enää "Baltimore-satu".

Musikaalissa viitataan eri etnisten ryhmien Baltimoren sisäisiin erilaisiin todellisuuksiin lähinnä ohimennen kun valkoiset hahmot esimerkiksi kysyvät onko heidän turvallista tulla mustien asuinalueelle tai sanovat että sinne on vaikeaa saada taksia. Musikaalin avausnumerossa Baltimoren kadut ovat Tracyle paikka, jonka rytmi kutsuu häntä luokseen ja tanssimaan. Ensimmäisen näytöksen finaalinumerossa Tracy osoittaa kaduilla mieltään yhdessä Maybellen ja *Corny Collins Show*:n mustien tanssijoiden kanssa. Musikaalin avausnumerossa Tracy lauloi vielä siitä kuinka jokainen päivä oli kuin avoin ovi, mutta ensimmäisen näytöksen finaalinumerossa "Big, Blonde & Beautiful" hän laulaa yhdessä mustien hahmojen kanssa protestimarssissaan "Look out / Old Baltimore / We're marching in / And we ain't shuffin' / Through that old back door".²⁰⁴ Lisäksi musikaalin toiseksi-viimeisessä-kohtauksessa, juuri ennen musikaalin teeman lopullisesti alleviivaavaa 'I Know Where I've Been' -kappaletta, Maybelle rohkaisee Tracyä ja muita, etteivät nämä saa luovuttaa:

MOTORMOUTH (Maybelle): So you tried once and you failed. We can't get lazy when things get crazy.

Children, you were not the first to try and you won't be the last, but I am here to tell you that I'm gonna keep lining up until someday somebody breaks through. And I've been looking at that door a lot longer than you.

TRACY: What door?

MOTORMOUTH: The front door.²⁰⁵

Ovet eivät olekaan niin avoimia kuin Tracy oli ajatellut. "Good Morning Baltimore (Reprise)":ssä Tracy reflektoikin tätä tapahtumassa olevaa käsityksensä muutosta. Repriisin loppua kohden, kun Tracy kasaa itsensä ja osoittaa sinnikkyyttä tilanteensa synkkyydestä huolimatta hän laulaa:

²⁰² Kortelainen 2006, 291

²⁰³ Haarni et al. 1997, 17

²⁰⁴ O'Donnell & Meehan & Shaiman & Wittman 2002a, 76

²⁰⁵ O'Donnell & Meehan & Shaiman & Wittman 2002a, 108

And get ready Baltimore
There's a bright, brand-new day in store
Let me out so this dream's unfurled
I'll eat some breakfast,
Then change the world!

And I promise Baltimore,
Once I cha-cha right out of that door
The world's gonna wake up and see
Link's in love with me!²⁰⁶

Tracy siis edelleen puhuttelee ja ikään kuin uhoaa Baltimorelle, mutta nyt se mitä ”maailma lopussa näkee”, ei olekaan enää Tracy ja Baltimore vaan sen, että Link rakastaa Tracyä. Tracyn haaveet ovat vaihtuneet tähteydestä tasa-arvoon ja rakkauteen. Baltimorella on näissä haaveissa tilaa vain toisaalta yleisönä Tracyn koitoksille, toisaalta estradina tapahtumille. Musikaalin alussa Tracy odotti elämänsä alkavan ja Baltimore oli hänelle lapsuuden onnellisena ympäristönä rakastettu. Kuitenkin tarinan edetessä ja Tracyn saadessa tapahtumien myötä uutta elämäkokemusta, Baltimore ei ole hänelle enää niin merkityksellinen tai oikeastaan Baltimoresta on tullut enemmän vastustaja Tracyn tavoitteluille kun hän vihdoinkin näkee sen realistisemmin. Baltimore ei kuitenkaan ole varsinaisesti muuttunut. Tracy on toiminut uudella tavalla ja haastanut vallitsevia rajoja lyöttäytymällä mustien ystäviensä seuraan ja vieraillemalla heidän puolellaan kaupunkia. ”Good Morning Baltimore”-n sekä sen repriisien kautta välittyy selkeä kuva muuttuvasta Tracystä ja muutos siinä miten Baltimore musikaalissa näyttäytyy.

Baltimore on Tracylle merkityksellinen, sillä se on se elinpiiri, jossa hänen elämänsä tapahtuu ja jossa hänen unelmansa toteutuvat. Hän heijastaa kaupunkiin niin positiivisia näkemyksiään ja maailmankuvaansa musikaalin alussa, kuin toisaalta pettymystä, epätoivoa ja uhmakkuutta myöhemmin kun hänen omakin tilanteensa on muuttunut. Baltimore on negatiivistenkin käännteiden jälkeen kuitenkin Tracylle edelleen tärkeä, sillä se toimii hänen yleisönään; hän kertoo sille aikomuksistaan ja tahtonsa lujuudesta sekä uusista haaveistaan. Baltimorella ei ole tämän suhteen kuitenkaan vaihtoehtoja eikä sillä ole minkäänlaista omistajuutta Tracyn toimissa, tai

²⁰⁶ O'Donnell & Meehan & Shaiman & Wittman 2002a, 87

muutenkaan musikaalin tapahtumissa. Baltimore ei ole spesifinä paikkana syy tai motivaatio musikaalin tapahtumille vaan se on *Hairspray*ssä olemassa lähinnä Tracyn aluksi idealisoimana estradina ja lopuksi passiivisena yleisönä, jonka tehtävänä on toimia alustana tapahtumille ja seurata protagonistin edesottamuksia. Yleisesti *Hairspray*n kannalta Baltimore ei siis ole muuta kuin tapahtumapaikka. *Hairspray*n paikkalaulujen keskeisin tarkoitus koko musikaalin kannalta on kertoa päähenkilö Tracyn haaveesta, tavoitteista ja kasvusta. Nämä haaveet eivät kuitenkaan liity musikaalin paikkaan. Siten Baltimoren tehtäväksi jää tukea ja heijastella tarinan päähenkilön unelmia ja kasvua kohti tarinan sankaruutta.

5. "Land of hope and joy, where the sun always shines!" – paikka unelmana

Tämä luku käsittelee Trey Parkerin, Robert Lopezin sekä Matt Stonen yhdessä kirjoittamaa, säveltämää ja sanoittamaa *The Book of Mormonia*. Ensimmäinen alaluku sisältää musikaalin juonkuvauksen oleellisilta osin. Toisessa alaluvussa esittelen musikaalin paikkalaulut ja analysoin paikan roolia ja merkitystä musikaalissa.

5.1. *The Book of Mormonin* juonikuvaus

The Book of Mormon kertoo kahdesta nuoresta mormonista, jotka lähetetään lähetyssaarnaajiksi Ugandaan. Toinen näistä päähenkilöistä, Elder²⁰⁷ Price, on suosittu ja itsevarma ja hän uskoo vakaasti, että Jumala haluaa hänen tekevän jotakin suurenmoista.²⁰⁸ Muut pitävät Elder Pricea parhaana ja ansaitsevimpana mormonina ja ihailevat tätä. Elder Pricen pari, Elder Cunningham taas on innokas, mutta sähläävä ja hänellä on tapana soveltaa Mormonien kirjan oppeja lisäten väliin omia tarinoitaan tai kopioiden fantasiaelokuvien hahmoja ja tapahtumia. Hän on epäitsevarma ja pitää itseään seuraajana. Elder Cunningham on riemuissaan lähetysparistaan, mutta Elder Price on hieman varautunut niin paristaan kuin heidän lähetyiskohteestaan. Elder Price oli unelmoinut pääsevänsä lähetyssaarnaajaksi lempipaikkaansa Floridan Orlandoon.

Elder Price ja Elder Cunningham saapuvat Ugandaan, jossa todellisuus iskee välittömästi, kun paikallista kylää jatkuvasti uhkaileva sotapäällikkö Butt-Fucking-Naked varastaa käytyreineen heidän laukkunsa. Matkalla lähetykeskukseen he tapaavat Mafalan, joka kertoo kylän tilasta: suurimmalla osalla on AIDS ja elämä ei muutenkaan ole kovin ruusuista nälän ja sotapäällikön takia. Elder Pricen ja Elder Cunninghamin päästessä lähetykeskukseen he saavat kuulla, että siellä jo olevat mormonit eivät ole kolmen kuukauden aikana saaneet käännytettyä yhtäkään kyläläistä. Elder Price lannistuu tästä ja on varma, ettei voi saada aikaan mitään suurenmoista Ugandassa ja alkaa unelmoida siirrosta muualle. Elder Cunningham yrittää kannustaa pariaan, mutta seuraavat päivät eivät muuta tilannetta ja Price päättää lähteä.

²⁰⁷ Suomeksi 'vanhin', mutta koin sen sekoittavana, joten käytän tutkielmassani englanninkielistä versiota Elder. Koska he ovat mormonilähetyssaarnaajia, hahmot eivät puhuttele toisiaan etunimillä vaan Elder yhdistettynä sukunimeen.

²⁰⁸ Englanniksi *something incredible*. Elder Price viittaa tähän useasti musikaalin aikana.

Mafalan tytär Nabulungi on kiinnostunut kuulemaan opetuksia Mormonien pyhästä kirjasta ja koska Elder Price on lähtenyt, Elder Cunningham yrittää kertoa kyläläisille mormonien opetuksia. Nabulungia lukuunottamatta he vaikuttavat kuitenkin pettyneiltä ja pitkästyneiltä ja aikovat jatkaa vanhoja tapojaan, kuten seksin harrastamista vauvojen kanssa ja naisten sukupuolielinten silpomista, joten Elder Cunningham alkaa keksiä tekstiä päästään saadakseen kyläläiset muuttamaan mielensä. Elder Cunninghamin tuunatut versiot vakuuttavat ja yllättävät kyläläiset, sillä ne koskettavat heidän arkeaan enemmän kuin aikaisemmin kuullut tarinat. He kiinnostuvat ja haluavat kuulla seuraavana päivänä lisää. Nabulungi on vaikuttanut mormonien kuvailemasta Salt Lake Citystä, joka kuulostaa hänestä paratiisilta ja hän haaveilee pääsevänsä sinne. Elder Cunningham saa omilla versioillaan mormonien opetuksista kyläläiset kiinnostuneiksi ja myös kastettua mormoneiksi.

Tällä aikaa Elder Price on yrittänyt saada siirtoa ja päästä pois kylästä siinä kuitenkaan onnistumatta. Hänen omatuntonsa soimaa häntä ja hän näkee painajaista helvettiin joutumisesta. Vielä viimeisenä yrityksenään tehdä jotakin suurenmoista, Price säntää uhkarohkeasti sotapäällikön leiriin ja yrittää käännäyttää tämän mormoniksi. Tilanne ei kuitenkaan pääty hyvin ja päällikkö käytyreineen työntää Elder Pricen mormonien kirjan tämän takamukseen. Elder Price alkaa olla lähespä menettänyt uskonsa, sillä hän teki sokeasti ja kyseenalaistamatta töitä kirkolle ja Jumalalle vuosia, mutta palkkiona vaikuttaisi olevan pelkkiä vastoinkäymisiä ja pettymyksiä.

Mormonien lähetystyön johtaja on niin vaikuttunut Elder Cunninghamin ja kumppanien työstä, että ilmoittaa tulevansa vierailulle Ugandaan. Vierailu koittaa ja kyläläiset ovat valmistelleet Elder Cunninghamin tietämättä esityksen tältä oppimastaan. Esitys kuitenkin paljastaa, että ugandalaisten oppima ei olekaan mitä sen pitäisi ja lähetystyön johtaja päättää lakkauttaa kylässä olevan jaoston.

Elder Cunningham on pahoillaan tuotettuaan kaikille pettymyksen ja Nabulungi suree, ettei koskaan pääsekään Salt Lake Cityyn. Elder Price sanoo Elder Cunninghamille, ettei sillä ole väliä ovatko tarinat totta tai se mitä mormonien kirjassa lukee, vaan tärkeintä on tarinoiden välittämä sanoma. Elder Price saa Elder Cunninghamin ymmärtämään, että vaikka opetukset eivät olleetkaan mormonien kirjasta, hän oli opetuksillaan ja tarinoillaan vaikuttanut positiivisesti ugandalaisten elämiin. Muut ugandalaiset sanovat Nabulungille, että Salt Lake City oli aina vain metafora ja myös

heille tärkeintä Elder Cunninghamin opetuksissa ja tarinoissa oli niiden sanoma, eivätkä yksityiskohdat. Lopulta Ugandassa olleet lähetyssaarnaajat ja ugandalaiset päättävät jatkaa uutta seurakuntaansa, uusilla Elder Cunninghamin keksimillä opeilla.

5.2. *The Book of Mormonin* paikat

The Book of Mormon-musikaalissa on kaksi esille nousevaa paikkaa: Salt Lake City ja Orlando. Molemmat paikat mainitaan useammassa kappaleessa, mutta ainoastaan Salt Lake Cityllä on musikaalin kappalelistauksessa sekä musikaalin levytyksellä esiintyvä kappale. Siksi pääasiallisena analyysimateriaalinani on tämä Salt Lake Cityyn liittyvä kappale ”Sal Tlay Ka Siti”. Myös Orlandolle on oma lyhyt laulunsa (”Orlando”), mutta tätä ei ole listattu musikaalin varsinaisiin kappaleisiin²⁰⁹, eikä se ole osana musikaalin levytystä. Salt Lake City ja Orlando ovat kuitenkin molemmat vahvasti läsnä musikaalissa ja saavat samantyyliä merkityksiä, siksi molemmat paikat ovat osana analyysiäni.

5.2.1. *The Book of Mormonin* paikkalaulut

Elder Price ja Elder Cunningham ovat juuri kertoneet muiden mormonien kanssa ugandalaisille Mormonien uskon synnystä laulussa ”All-American Prophet”. Siinä he ovat kertoneet ugandalaisille myös Salt Lake Citystä, jonne mormonit asettuivat matkattuaan sinne jumalansa tahdosta Yhdysvaltojen itärannikolta. Mormonit viittaavat laulussaan Salt Lake Cityyn säkenöivänä, luvattuna maana ja paratiisina, jossa riittää hedelmiä ja peltoja silmäkantamattomiin. Laulun jälkeen kylää jatkuvasti uhkaava Kenraali Butt-Fucking-Naked tulee paikalle ja ampuu yhden kyläläisistä, joka yrittää vastustaa kenraalin aikomusta ympärileikata kaikki kylän naiset. Mafala saattaa Nabalungin turvaan kotiinsa ja käskee tämän pysyä sisällä valot pimeänä. Nabalungi sanoo isälleen, ettei halua viettää enää yhtään yötä piilossa sänkynsä alla ja että heillä olisi ensimmäistä kertaa muinaisten mormonien tapaan mahdollisuus löytää jokin toinen, ihmeellinen paikka, jonne mennä ja jossa elämä olisi parempaa. Mafala lähtee ja Nabalungi jää yksin ja laulaa kappaleen ”Sal Tlay Ka Siti”.

²⁰⁹ Tämä erottuu tekstistä samalla tyylittelyllä kuin muutkin kappaleet eli eri värisellä tekstillä ja isoilla kirjaimilla kirjoitettuna.

”Salt Tlay Ka Siti” on Nabulungin, musikaalin keskeisimmän sivuhahmon soolonumero ensimmäisen näytöksen lopulla. Viertelin mukaan ensimmäisen näytöksen toinen puolisko ei ole rakenteen osalta yhtä tarkkaan kaavoitettu kuin ensimmäinen, mutta toinen puolisko sisältää usein esimerkiksi tarinan pahiksen ja sivuhahmojen esittelyn sekä musikaalin tähden laulun.²¹⁰

”Salt Tlay Ka Siti” yhdistää nähdäkseni sivuhahmon esittelyn ja on yhden musikaalin tähdistä hetki loistaa. Kappale on pysäyttävä voimaballadi ja esittelee Nabulungin haaveen päästä pois kotikylästään Salt Lake Cityyn. Kiskanin määrittelemistä laulutyypeistä kappale on siis niin balladi, taitonumero kuin minä tahdon -laulu.

Nabulungi ei ole koskaan nähnyt muuta kuin kotikylänsä eikä hänellä ole pääsyä tai kunnollista ymmärrystä nykyteknologiasta²¹¹. Siten hänellä ei ole realistista kuvaa siitä mitä jokin muu paikka voisi olla. Hänen käsityksensä Salt Lake Citystä pohjaa täysin siihen mitä mormonit ovat hänelle siitä kertoneet ja mitä hän itse kertomisten pohjalta kuvittelee paikan olevan. Kappaleen nimi ”Salt Tlay Ka Siti” on miten Nabulungi kuulee ja ymmärtää Salt Lake Cityn nimen. Samoin hän myös kutsuu laulussa Utahin osavaltiota *Ooh-tahiksi*. Kappaleen lyriikoissa Nabulungi vertaa Salt Lake Cityä paikkaan, josta hänen edesmennyt äitinsä kertoi hänelle aikanaan. Nabulungi oli ajatellut, että tuota maagista paikkaa, yksisarvisineen ja vesiputouksineen, ei ole olemassa, vaan että hänen äitinsä oli keksinyt sen lohdutukseksi elämän vaikeisiin hetkiin. Kuitenkin kuullessaan mormonien tarinat, Nabulungi ilmoittaa laulussaan tietävänsä tuon paikan olevan sittenkin todellinen ja tietävänsä nyt myös sen nimen: *Sal Tlay Ka Siti*. Nabulungi uskoo Salt Lake Cityn olevan täydellinen onnen paikka ja tarkastelee sitä suhteessa omaan senhetkiseen paikkaansa, kyläänsä Ugandassa. Hän laulaa esimerkiksi, että Salt Lake Cityssä sotakenraalit ovat varmasti ystävällisiä, joka kadunkulmassa on Punaisen Ristin toimipisteitä ja karpäset eivät pure ihmisten silmämunia. Nämä eivät ehkä olisi ainakaan länsimaalaiselle unelmien paikan attribuutteja. Nabulungi laulaa, että hänen ainoa toiveensa on, että päästyään Salt Lake Cityyn hän myös sopii sinne. Laulun päättyessä hän on valmis lähtemään, sillä nyt hän sanojensa mukaan tietää miten tuohon paratiisiin ja pelastukseen pääsee, seuraamalla mormonisaarnaajia.

Elder Price on musikaalin alussa mormonien johtotähti. Hän on komea ja suosittu, ja niin hän itse kuin myös muut lähetyssaarnaajat odottavat häneltä suuria. Kun nuorille lähetyssaarnaajille ollaan

²¹⁰ Viertel 2016, 109-130

²¹¹ Nabulungi hankkii musikaalissa kirjoituskoneen ja luulee että sillä voi lähettää tekstiviestejä.

musikaalin toisessa kappaleessa ”Two by Two” paljastamassa heidän lähetysmatkakumppaneitaan ja palveluspaikkojaan, Elder Price paljastaa sivuunpuhuen, keskustellen jumalan kanssa, että hän rukoilee palveluspaikkansa olevan lempipaikkansa Orlando:

But I pray I’m sent to my favorite place–
Orlando!
I love you
Orlando!
Sea World and Disney and
Putt putt golfing.²¹²

Elder Pricen minä tahdon -laulu jakautuu sekä tähän, että seuraavaan kappaleeseen ”You and Me (But Mostly Me)”. Summattuna hänen toiveensa on muuttaa maailmaa, päästä Orlandoon ja tehdä jotakin uskomatonta. Elder Price joutuu kuitenkin pettymään kun hänet lähetetään Ugandaan ja pian hän tajuaa, että mahdollisuus tehdä jotakin uskomatonta siellä on lähes tulkoon olematon. Siksi Elder Price pyrkii hakemaan siirtoa Orlandoon, vaikka lähetysmatkakumppanin hylkääminen on tiukasti vastoin mormonien sääntöjä.

The Book of Mormonin ensimmäisen näytöksen finaalinumero on niin kutsuttu finaletto eli se yhdistää useamman musiikkiteeman tai kappaleiden repriisejä tai muulla tavoin yhdistelee useampia kappaleita. Yleensä finaletto esittelee rykelmän erilaisia näkökulmia ja mahdollisesti törmäyskurssilla olevia tavoitteita.²¹³ *The Book of Mormonin* finaletto alkaa Elder Cunninghamin soolonumerona (”Man Up”), jossa tämä laulaa siitä kuinka Elder Pricen lähdettyä hän jää ensi kertaa elämässään ohjaksiin. Kappaleen edetessä siihen yhdistyvät niin Nabalungin unelma Salt Lake Cityyn kuin Elder Pricen unelma Orlandoon pääsemisestä. Kappaleessa kertautuvat siis niin ”Sal Tlay Ka Siti”:n kuin Elder Pricen ”Two by Two”:ssa olevan Orlando-soolon melodiat ja sanat muunneltuina. Näiden kolmen kappaleen yhdistelmä asettaa esille sen, mitä toisessa näytöksessä täytyy ratketa; onnistuuko Elder Cunningham lähetysaarnajana ja pääsevätkö Elder Price ja Nabalungi unelmiensa paikkoihin tai selviääkö Nabalungille totuus Salt Lake Citystä?

²¹² Parker & Lopez & Stone 2011a, 9

²¹³ Viertel 2016, 165

Yrittäessään lähteä Ugandasta Elder Price näkee unen, jossa hän on jo Orlandossa. Unessa Orlando on hänen mukaansa parempi kuin hän osasi unelmoida. Uni muuttuu kuitenkin painajaiseksi, jossa Elder Price on joutunut helvettiin rikottuaan mormonien sääntöjä. Elder Price herää ja pyrkii Orlandoon lähtemisen sijaan tekemään jotakin suurenmoista. Tämä kuitenkin epäonnistuu. Myöhemmin katkeroitunut Elder Price paljastaa Orlando-rakkautensa syyn: hän vieraili siellä 9-vuotiaana perheensä kanssa ja Orlando oli taianomaisin paikka, jonka hän oli koskaan nähnyt. Se oli niin upea, että hän halusi viettää siellä iankaikkisuuden. Hänen vanhempansa olivat sanoneet, että jos hän tekisi jumalan ylpeäksi ja tekisi mitä kirkko häneltä pyytäisi, hän voisi saada mitä ikinä haluaisi. Siitä lähtien Elder Pricen motivaationa oli ollut ”lupaus”, että joku päivä hän saisi jumalalta Orlando-planeetan palkinnoksi omistautumisestaan. Se ajatus oli saanut hänet jatkamaan silloinkin kun mormonien opetuksissa ei ollut hänestä järkeä. Kerrottuaan tämän, Elder Price laulaa varsinaisen ”Orlando”-kappaleen²¹⁴:

“Orlando...
Orlando...
I loved you Orlando.
Your bright lights
Your big dreams
Your promises you couldn’t keep.
Orlando, Orlando,
Without you, Orlando
I’m just a guy
Who will die
And never go back to you.”²¹⁵

Elder Pricen tajuntaan on laulun hetkellä viimein iskenyt, ettei hän onnistunut muuttamaan maailmaa, ei tekemään mitään suurenmoista, eikä edes pääsemään Orlandoon. Nämä kolme unelmaa olivat olleet keskeinen osa Elder Pricen persoonaa ja hänen vankkumatonta itsevarmuuttaan ja menetettyään ne epäonnistumisten myötä hän tuntee olevansa hukassa.

²¹⁴ Merkitty tekstissä kappaleeksi nimeltä ”Orlando”, mutta se ei siis ole osana kappalelistausta.

²¹⁵ Parker, Lopez & Stone 2011a, 81

Myös Nabulungi joutuu pettymään kun hän saa kuulla, etteivät mormonit olleetkaan oikeasti johdattamassa häntä Salt Lake Cityyn ja että paratiisilla he tarkoittivatkin ihmisten sisäistä paratiisia, mielentilaa eivätkä konkreettista paikkaa. Nabulungi ei alkuun ymmärrä tätä vaan kokee tulleen huijatuksi. Kun Nabulungi kertoo tästä muille kyläläisille, yksi kyläläisistä vastaa hänelle, ettei Salt Lake City koskaan ollut heille todellinen paikka, vaan ainoastaan ajatus ja metafora. Muut kyläläiset ovat alusta asti ymmärtäneet kaiken mormonien opettaman olleen metaforia. Kyläläisten vastausten myötä Nabulungi ymmärtää Salt Lake Cityn ja oppimansa uskon syvemmän olemuksen. Myös Elder Price on hetkeä aiemmin oivaltanut, että vaikka Elder Cunningham oli kertonut ugandalaisille täysin kuvitteellisia tarinoita, niiden sisältö ei ollut yhtä oleellinen kuin niiden tarkoitus: auttaa ugandalaisia heidän vaikeissa oloissaan ja ongelmissaan. Elder Price laulaa, jälleen kappalelistaukseen merkitsemättömän, kappaleen ”Something Incredible”:

“Something incredible,
You did something
Incredible...
For a people who had
Nowhere else to go...”²¹⁶

Elder Price itse oli pitänyt ugandalaisia menetettyinä tapauksina, mutta heistä tulikin onnellisia ja *“It was almost like.../ Orlando...”*²¹⁷ ja hän ymmärtää, ettei sillä oikeastaan ole merkitystä ovatko tarinat, tai paikat, tosia vai eivät. Näin niin Nabulungi kuin Elder Price oivaltavat, että vaikka heidän unelmiensa paikka ei oikeastaan ollut saavutettavissa heidän vankkumattomasta uskostaan huolimatta, se mitä paikka heille merkitsi ja ajoi heitä tekemään oli lopulta paljon tärkeämpää.

5.2.2. *The Book of Mormonin* Salt Lake City ja Orlando

Nabulungin ja Elder Pricen hahmoja yhdistää voimakas halu päästä muualle kuin missä ovat, Nabulungi Salt Lake Cityyn ja Elder Price Orlandoon. Molempien mielikuvat ja ajatukset haikalemiinsa paikkoihin linkittyvät lapsuuteen. Nabulungi rinnastaa Salt Lake Cityn tarumaiseen paikkaan, josta hänen äitinsä kertoi hänelle lapsena ja Elder Price on käynyt Orlandossa vierailulla

²¹⁶ Parker, Lopez & Stone 2011a, 89-90

²¹⁷ Parker, Lopez & Stone 2011a, 90

lapsuudessaan. Kummankin käsitykset ja kuvailut paikoistaan kuulostavatkin lapsenomaisilta ja satumaisilta. Nabulungilla ei ole elinympäristönsä alkeellisista oloista ja köyhyydestä johtuen mahdollisuutta saada muunlaisia välitteisiä kuvia paikoista, kuin mitä lähetysaarnajat ovat hänelle kertoneet. Elder Price sen sijaan asuu Salt Lake Cityssä ja hänellä olisi ainakin teoriassa mahdollisuus tietää Orlandosta enemmän kuin hän vaikuttaa tietävän. Koska hän on unelmoinut Orlandosta vuosikausia ja se on niin olennainen hänelle, hän vaikuttaa kuitenkin takertuneen lapsen ihmettelyyn pohjaavaan käsitykseensä Orlandosta.

Elder Price kuvailee Orlandosta asioita, jotka eivät oikeastaan ole spesifejä ainoastaan Orlandolle. Tim Cresswellin mukaan yhä enemmän ja suuria osia elämästämme tapahtuu tiloissa, jotka voisivat olla missä tahansa; ne näyttävät, tuntuvat, kuulostavat ja tuoksuvat samalta joka puolella maailmaa.²¹⁸ Niin Cresswell kuin Una Chaudhuri nimeävät Disneylandin, johon Elder Price ensimmäisessä Orlando-soolossaan viittaa, merkittävimmäksi esimerkiksi keinotekoisesta, paikattomasta paikasta.²¹⁹ Samoin Elder Pricen mainitsemia SeaWorldiä ja minigolffausta voi kokea monessa muussakin paikassa, ei pelkästään Orlandossa. Elder Pricelle Orlandoon liittyy kuitenkin onnellinen, tärkeä kokemus sekä lupaus siitä, että kovalla työllä elämä voisi olla juuri niin ihanaa kuin vierailu Orlandossa aikoinaan oli. Paikat ovat mielikuvituksemme kohteita eikä merkitystä välttämättä siis ole niinkään todellisuudella vaan enemmänkin kuvitelmallalla siitä.²²⁰ Elder Price ei musikaalin kontekstissa koskaan pääse Orlandoon, mutta on hyvin todennäköistä, että hän pettyisi sen todelliseen versioon. Orlando, tai idealisoitu muisto ja kuvitelma siitä, on kuitenkin toiminut hänen elämässään motivaation lähteenä ja suunnannäyttäjänä jo pitkään. Se on ajanut häntä eteenpäin vuosien ajan. Vaikka Elder Pricen vanhemmatkin käyttivät Orlandoja varmasti metaforana tai esimerkkinä, se toimi konkreettisuudessaan kenties parempana motivaattorina ja edessä siintävänä palkintona Elder Pricelle, kuin abstraktimpi ”pelastus” tai ”paratiisi”, palkintona kirkon palvelemisesta ja hyvin eletystä elämästä. Elder Price ei tunnu juurikaan kohdanneen vastoinkäymisiä elämässään ennen lähetyskumppaninsa ja -kohteensa kuulemista. Samoin hän ei ole koskaan aiemmin joutunut kyseenalaistamaan Orlandon aitoutta. Orlando on edustanut Elder Pricelle sitä mitä hän on tarvinnut ja toiminut hänen persoonansa heijastuksena. Orlando on onnellinen ja aurikoinen, mutta myös kiiltokuvamainen ja pinnallinen.

²¹⁸ Cresswell 2004, 43

²¹⁹ Cresswell 2004, 45; Chaudhuri 1997, 11

²²⁰ Karjalainen 2006, 86; Kymäläinen 2006, 214

Elder Price kuitenkin kasvaa musikaalin tapahtumien myötä ja käyttää lopulta Orlandoä itsekin vertauskuvana eikä tarvitse Orlandoä enää samaan tarkoitukseen.

Myös Nabalungin kuvitelmat Salt Lake Citystä ovat, toki ymmärrettävästi, epäspesifejä. Keskeisintä hänen kuvitelmalleen on paikan mahdollistama onnellisuus. Nabalungin elämää määrittää paikan tyrannia. Hänen kotikylässään ei ole turvallista, mutta hänellä ei ole ollut keinoa päästä sieltä pois.²²¹ Siksi Nabalungi on vastaanottajana äärimmäisen otollinen mormonisaarnaajille. Koska Nabalungi ei oikeastaan tiedä muusta kuin omasta tämänhetkisestä elinympäristöstään, hänellä ei ole syytä kyseenalaistaa mormonien tarinoita. Ne myös yhtenevät hänen äitinsä kertomusten kanssa ja hänen tilanteessaan halu uskoa on lisäksi niin voimakas, että hän varmasti uskookin mormonien tarinoin. Nabalungille *Sal Tlay Ka Siti* on todellinen sellaisena kuin sitä on hänelle kuvailtu. Hän todella uskoo, että mikäli hänet kastetaan mormoniksi, hän voi lähteä lähetyssaarnaajien kanssa sinne. Salt Lake City on hänelle paikka, joka on parempi kuin se missä hän nyt on. Kuten varmasti olisi melkein mikä tahansa paikka. Koska Salt Lake City on paikka, jonne Nabalungi todella uskoo olevan mahdollista lähteä, hän heijastaa siihen unelmansa paremmasta elämästä. Mormonit ovat tarjonneet hänelle välitteisen paikan tarinoidensa kautta ja hän vertaa sitä omaan kotikyläänsä ”*Sal Tlay Ka Siti*” -kappaleessa.²²² Salt Lake City on Nabalungille pakopaikka, unelma ja toivo, konkreettisen paikan muodossa. Salt Lake Cityn merkitys on sama myös muille kyläläisille, mutta he ymmärtävät Salt Lake Cityn olevan symbolinen, ei konkreettinen. Vaikka Nabalungi pettyy saadessaan kuulla, että tuo paikka ei varsinaisesti ole todellinen, Salt Lake City saa ajatuksena kuitenkin vahingossa väärinymmärrysten kautta aikaan sen, että kyläläiset pelottavat Kenraali Butt-Fucking-Nakedin matkoihinsa. Täten se onni, josta Nabalungi Salt Lake Cityssä unelmoi, onkin heille mahdollisempi myös kotikylässään.

Paikka ajaa Nabalungia ja Elder Priceä. Elder Priceä se on ajanut eteenpäin vuosia, Nabalungia vain hetken, mutta voimakkaasti. Usko Salt Lake Cityyn pääsemiseen saa Nabalungin tukemaan lähetyssaarnaajia ja kannustamaan myös muita ugandalaisia kuuntelemaan mormoneja sekä ottamaan kasteen. Elder Price taas on kouluttautunut lupaavaksi mormonisaarnaajaksi, tullut suosituksi vertaistensa seurauksena, sillä unelma Orlandoista motivoi häntä työskentelemään ahkerasti. Kumpikaan näistä kahdesta paikasta, Salt Lake City ja Orlando, ei ole musikaalin

²²¹ Naukkarinen 2006, 73

²²² Naukkarinen 2006, 76

pääasiallinen tapahtumapaikka²²³, mutta näillä paikoilla on selkeä rooli tarinassa ja merkitys sen tapahtumille: ne motivoivat hahmoja toimimaan ja siten lopulta aikaansaavat hahmoissa tapahtuvat muutokset.

²²³ Alun kohtaukset tapahtuvat Salt Lake Cityssä, mutta paikkaan ei viitata muutoin kuin näyttämöteksteissä.

6. "All I know is Memphis lives in me" – paikka kumppanina

Tässä luvussa käsittelen Joe DiPietron kirjoittamaa, David Bryanin säveltämää ja DiPietron ja Bryanin yhdessä sanoittamaa *Memphis*-musikaalia. Kuten aiemmissa luvuissa, ensimmäinen alaluku sisältää musikaalin juonikuvauksen ja toinen alaluku analyysin musikaalin paikkalauluista ja paikasta. Lähestyn Memphisiä erityisesti musikaalin päähenkilön Hueyn paikkasuhteen kautta.

6.1. *Memphisin* juonikuvaus

Memphis sijoittuu 1950-luvun alkupuolen Memphisin kaupunkiin Yhdysvaltojen Tennesseeeseen. Musikaali kertoo Huey Calhounista, omalaatuisesta valkoisesta nuoresta miehestä, jonka intohimona on niin kutsuttu mustien musiikki²²⁴, rock'n'roll ja rhythm & blues. Musikaali alkaa Delray Farrellin omistamalla klubilla Beale Streetillä, jonne mustat tulevat iltaisin tanssimaan ja kuuntelemaan rock'n'rollia. Delrayn sisko Felicia on klubin vakioesiintyjä. Delrayn tavoitteena on tehdä siskostaan laulajatähti. Eräänä iltana Huey tulee klubille. Hän on ainoa valkoinen paikalla ja muut asiakkaat ovat lähtemässä, kunnes Huey laulaa heille ja laulussaan kertoo mustien musiikin olevan hänen sielunsa musiikkia. Hän kertoo haluavansa tehdä rock'n'rollista suosittua myös valkoisen yleisön keskuudessa. Huey ihastuu myös välittömästi Feliciaan ja toivoo tältä suudelmaa, mikäli saa tämän kappaleen soimaan radiossa. Delray ei ole tästä tyytyväinen.

Huey on alkuun töissä tavaratalossa, josta hän kuitenkin saa potkut soitettuaan rock'n'rollia tavaratalon levyosastolla, vaikka hän onnistuikin tempauksellaan myymään ennätysmäärän levyjä. Hanakan yrittämisen jälkeen Huey pääsee kahden viikon koeajalla paikalliseen radioon juontajaksi. Hänen musiikkivalintansa herättävät kauhistelua sillä hän on ensimmäinen, joka soittaa mustien musiikkia valkoisten kanavalla ja Hueyn ja hänen äitinsä kodin ikkunan läpi heitetään tiiliskivi vihakirjeen kera. Monet radiokuulijat ovat kuitenkin haltioissaan uudesta musiikista. Pian Hueyn ohjelma nouseekin valtaisaan suosioon, Huey ostaa äidilleen uuden talon, saa Felician laulamaan radiossaan ja Huey ja Felicia alkavat seurustella. Aikaa kuluu ja Huey kosii Feliciaa. Tennesseeessä laki kuitenkin kieltää valkoisten ja mustien väliset avioliitot.²²⁵ Huey kuitenkin uskoo ilmapiiriin

²²⁴ Musikaalissa "mustien musiikkiin" viitataan sanoilla '*race music*'. Musikaalissa näytetään selkeä ero sen välillä millaista musiikkia eri etniset ryhmät tuohon aikaan kuuntelivat. Eri musiikeille oli myös erilliset radiokanavat.

²²⁵ Eri etnisten ryhmien väliset avioliitot tulivat lainmukaisiksi Tennesseeessä vasta Yhdysvaltojen korkeimman oikeuden päätöksellä 1967 (Loving v. Virginia).

olevan muuttumassa, mutta Hueyn ja Felician kimppuun käydään kadulla kun heidät nähdään yhdessä ja heidät pahoinpidellään.

Jonkin ajan päästä Huey saa oman musiikki-televisio-ohjelmansa. Felician ura on edistynyt ja newyorkilainen levy-yhtiön edustaja on tulossa kuuntelemaan hänen lauluaan. Delray oli järjestänyt tämän mahdollisuuden kertomatta Hueylle, joka on tästä mustasukkainen. Mustasukkaisuudessaan hän melkein pilaa Felician mahdollisuuden vihjailemalla levy-yhtiön edustajalle, että hänellä ja Felicialla on suhde. Levy-yhtiön edustaja on kuitenkin haltioissaan Feliciasta ja ehdottaa, että hän hankkii jonkun New Yorkista katsomaan myös Hueyn televisio-ohjelmaa, jotta pari voisi lähteä New Yorkiin yhdessä. Felicia ei haluaisi joutua piilottelemaan suhdettaan Hueyn enää ja kannustaa siksi Hueytä lähtemään kanssaan New Yorkiin. Hueyn ystävät ja äiti yrittävät painostaa Hueytä muuttumaan ja esiintymään edukseen televisioyhtiön edustajan saapuessa katsomaan ohjelmaa. Edustaja tarjoaakin Hueylle mahdollisuutta omaan ohjelmaan kansallisessa televisiossa, mutta sillä ehdolla, että hänen ohjelmansa mustat tanssijat vaihdettaisiin valkoisiin tanssijoihin. Reaktiona tähän Huey pilaa mahdollisuutensa tahallaan riisuen vaatteensa lähetyksessä ja sen jälkeen vielä kaikkien järkytykseksi suutelee Feliciaa, joka on tullut ensi kertaa esiintymään Hueyn ohjelmaan. Välikohtauksen takia Huey saa potkut ja koska Hueyllä ei ole Memphisissä enää mitään, Felicia pyytää tätä viimeisen kerran mukaansa New Yorkiin. Huey vastaa, ettei voi lähteä Memphisistä, joten Delray ja Felicia lähtevät New Yorkiin kahdestaan.

Neljä vuotta on kulunut ja Huey on jälleen radiojuontajana epämenestyksekkäässä ohjelmassa. Felician ura sen sijaan on ottanut tuulta alleen ja hän on juuri aloittamassa ensimmäistä Yhdysvaltojen kiertuettaan. Felicia poikkeaa Hueyn studiossa matkallaan ensimmäiseen konserttiinsa. Huey ja Felicia vaihtavat lyhyesti kuulumisia ja Felicia pyytää Hueytä esiintymään kanssaan. Huey myöntyy lopulta pyyntöön ja esiintyy yhdessä Felician kanssa.

6.2. *Memphisin paikka*

Memphisistä olen nostanut lähempään tarkasteluun kappaleen ”Memphis Lives In Me”. Se on musikaalin kappaleista selkein paikkalaulu, vaikka muutamissa muissakin kappaleissa mainitaan

joko Memphis tai New York, jonne lähtemistä Felicia ja Delray suunnittelevat. Muissa kappaleissa paikka ei kuitenkaan esiinny kappaleen otsikossa.

6.2.1. *Memphisin* paikkalaulu

”Memphis Lives in Me” on taustalaulua lukuunottamatta musikaalin päähenkilön Hueyn soolonumero. Kappale on nuottien ohjeistuksen perusteella keskihidas balladi.²²⁶ Kappaleen lyriikat kuvailevat sitä miten Huey näkee ja kokee Memphisin ja kuinka Memphis on osa häntä, eikä hän voisi koskaan lähteä sieltä. Huey viittaa Memphisiin ystävänä, joka seisoo aina hänen rinnallaan ja joka tuntee hänet, sekä näyttää miten elämän tulee mennä. Memphis on Hueylle hänen omasta mielestään ainoa varma asia hänen olemassaolossaan. Kappaleen lyriikat kuvailevat tunnelmia ja tuntemuksia, joita tietyt yksityiskohdat Hueyn kokemuksissa Memphisistä herättävät. Huey tuntuu yrittävän kappaleessa selittää Memphisin merkitystä myös itselleen, osaamatta kuitenkaan täysin sanallistaa tuntemuksiaan ja käyttääkin siksi vertauksia.

Kislanin laulutyypeistä ”Memphis Lives In Me” edustaa sekä minä olen -laulua että balladia. Minä olen -laulun tehtävänä on Kislanin mukaan kertoa vastaanottajille hahmosta ja vahvistaa ymmärrystä hahmosta ja hänen tilanteestaan.²²⁷ ”Memphis Lives In Me”-ssä Huey kuvailee millainen hän omasta mielestään pohjimmiltaan on, ja kappale kertoo mihin Huey valintojensa pohjalta päätyy, jäämään Memphisiin.

Vaikka Huey perustelee kappaleen kautta päätöstään jäädä Memphisiin, tuntuu päätös silti tarinassa jokseenkin yllättävältä. Hueyn minä tahdon -lauluna voi pitää ensimmäisen näytöksen toista laulua ”Music of My Soul”, jossa hän kertoo rakastavansa mustien musiikkia, sillä se on hänen sielunsa musiikkia. Kappale kuvailee suurilta osin Hueyn senhetkistä olemista ja sitä voisi pitää myös minä olen -lauluna, mutta sen loppupuolella Huey laulaa *”I’ll make this world come around to / The music of my soul”*.²²⁸ Tämä ilmaisee häntä motivoivaa haavetta soittaa rock’n’rollia ja rhythm&bluesia kaikelle maailmalle ja tehdä siitä tunnettua. Musikaalin edetessä Hueyn haaveeksi selkeytyy rakastamansa musiikin levittäminen, suosio sekä Felician rakkaus. ”Memphis Lives in Me”-ssä Huey valitsee kuitenkin Memphisin näiden tahtomiensa ja

²²⁶ Englannksi *medium slow ballad*; DiPietro & Bryan 2009, 99

²²⁷ Kislan 2005, 228

²²⁸ DiPietro & Bryan 2011, 16

tavoittelemiensa asioiden yli. Minä olen -laulun lisäksi ”Memphis Lives in Me” on balladi. Kislain mukaan suurin osa musikaalien balladeista on rakkauslauluja.²²⁹ Myös ”Memphis Lives In Me” on rakkauslaulu, mutta tarinan rakastavien Hueyn ja Felician sijaan Hueyn ja Memphisin välillä.

Hueyn ja Felician rakkaustarina on merkittävä osa Memphisin juonta. Heidän rakkaustarinansa noudattaa musikaalin kulta-ajalta juontuvia perinteitä: he vaikuttavat alkuun mahdottomilta ja sopimattomilta toisilleen ja edustavat erilaisia maailmoja. Stacy Wolfin mukaan ”hahmot, jotka laulavat yhdessä, kuuluvat yhteen”.²³⁰ Huey ja Felicia laulavat ensimmäisen kerran yhdessä Hueyn minä olen - ja minä tahdon -laulut yhdistävässä ”Music of my Soul”-ssa. Viertelin määrittelemän rakenteellisen konvention mukainen ehdollinen rakkauslaulu taas on musikaalin kolmas kappale ”Ain’t Nothing But A Kiss”. Pari päätyykin musikaalin edetessä yhteen ja kohtaa onnea, mutta myös vastoinkäymisiä, esimerkiksi kun heidät nähdään kadulla yhdessä ja pahoinpidellään. Parille tarjoutuu musikaalin lopussa mahdollisuus lähteä Memphistä ja muuttaa New Yorkiin, jossa he voisivat olla avoimesti yhdessä ja kumpikin toteuttaa unelmiaan. Huey kuitenkin tarkoituksellisesti pilaa tämän mahdollisuuden ja toivoo Felician jäävän Memphisiin. Felicia pyytää Hueyä vielä kerran lähtemään itsensä ja veljensä kanssa New Yorkiin, mutta Huey sanoo ettei voi. Felicia ja Delray lähtevät ja Huey jää ja laulaa ”Memphis Lives in Me”. Stacy Wolfin mukaan kulta-ajan musikaalien heteronormatiiviset rakkaustarinat kulminoituivat pakolliseen duettoon ennen musikaalin päättävää ensemblenumeroa, joka näytti koko musikaalin yhteisön yhteentulemisen, mikä todisti kuinka kaikki erimielisyydet ja erilaisuudet olivat selätettävissä rakkauden avulla.²³¹ Nyt tämän rakkaustarinan kulminoivan pakollisen dueton paikan valtaa ”Memphis Lives in Me”, joka kuvastaa Hueyn ja Memphisin kumppanuutta. Huey ja Felicia kohtaavat vielä musikaalin viimeisessä kohtauksessa ja osana musiikillista loppukohtausta, mutta jälleennäkemisessä ei kuitenkaan ole mahdollisuutta romantiikkaan, sillä Felicia on kihloissa uuden miehen kanssa. Felician kysyessä onko Hueyllä elämässään joku, hän vastaa, että hänellä on musiikkinsa.

”Memphis Lives in Me” on *Memphisin* niin kutsuttu *kello yhdentoista -numero*.²³² Nimitys tulee kyseisten numeroiden historiallisesta sijoittumisesta kello 23 aikaan.²³³ Kello yhdentoista -numero

²²⁹ Kislain 2005, 197

²³⁰ Wolf 2011, 17

²³¹ Wolf 2011, 9 & 31

²³² Englanniksi *11 o'clock number*

²³³ Esitykset alkoivat Broadwaylla aiemmin kello 20:30, jolloin kyseinen numero osui juuri kello yhdeksitoista.

on ikään kuin musikaalin viimeinen huippukohta, joka vakuuttaa yleisön vielä kertaalleen. Kello yhdentoista -numerot luotiin alunperin musikaalien kulta-ajalla tarjoamaan musikaalin tähdelle vielä yksi tilaisuus loistaa. Kello yhdentoista -numerot ovat nykyäänkin nostattavia ja pysäyttäviä numeroita musikaalin loppupuolella, mutta eivät välttämättä niin sidoksissa yksittäiseen tähteen. Historiallisesti musikaalit saattoivat päättyä tähden viimeiseen suureen soolonumeroon, mutta valtaosa nykymusikaalien loppukohtauksista on ensemblenumeroita, kuten on myös *Memphisissä*.²³⁴ Kello yhdentoista -numero on monesti reflektioiva ja hahmo saattaa esimerkiksi oivaltaa jotakin perustavanlaatuisia itsestään ja laulaa tästä, ja numero voi olla muutoinkin varsin tunteellinen. Myös Huey oivaltaa tai päättää *Memphisin* kello yhdentoista -numerossa olevansa "vain mies Tennesseeestä", eikä hänestä ole sittenkään koko maailman valloittajaksi ja muuttajaksi. Hän julistaa tätä oivallusta ja rakkauttaan kotikaupunkiaan kohtaan mahtipontisesti "Memphis Lives In Me":ssä memphisläisten toimiessa taustakuorona.

"Memphis Lives in Me" ei ole täysin yksiselitteisesti sijoitettavissa Viertelin hahmottelemaan musikaalien konventionaaliseen rakenteeseen. Se kuitenkin seuraa musikaalin päätapahtumaa, joka kestää oikeastaan useamman kohtauksen. *Memphisin* päätapahtuma käsittää Hueyn koe-esiintymisen New Yorkista tulleelle TV-pomolle, Hueyn tarkoituksellisen mahdollisuutensa pilaamisen sekä yllätysuudelman suorassa lähetyksessä, minkä seurauksena Huey saa potkut ja Felicia pyytää tätä vielä kerran lähtemään mukaansa, mutta Huey päättää jäädä. Musikaalin viimeisessä kohtauksessa taas Huey on silminnähden vanhentunut, katkeroitunut ja kunnian päivänsä nähnyt radiojuontaja. Felicia tulee tapaamaan häntä ennen kiertueensa ensimmäistä konserttia pyytäkseen Hueyn laulamaan kanssaan. Huey kieltäytyy aluksi, mutta kohtauksen paikan vaihtuessa liukuvasti radiostudiosta konserttisaliin, Huey ilmaantuu kuitenkin paikalle ja yhtyy laulamaan muiden kanssa musikaalin päättävän numeron "Steal Your Rock'n'Roll". Näiden kahden kuvailemani kohtauksen väliin sijoittuu "Memphis Lives in Me". Se on siis musikaalin toiseksi viimeinen kohtaus. Viertelin määritelmän mukaan toiseksi-viimeinen-kohtaus ovat usein puhuttuja, alleviivaavat musikaalin teemaa ja nostavat esille sen mistä musikaalissa todella on kyse.²³⁵ Toiseksi-viimeiset-kohtaukset voivat kuitenkin olla myös laulettuja, kuten esimerkiksi *Hairsprayssä*. Jos "Memphis Lives In Me" on siis se kohtaus, joka nostaa esille mistä *Memphisissä*

²³⁴ Viertel 2016, 239-240; Kislán 2005, 228

²³⁵ Viertel 2016, 230-231

todella on kyse vaikuttaisi, musikaali osoittautuvan nimensä veroiseksi: *Memphisissä* on todella kyse Memphiksestä.

6.2.2 *Memphisin* Memphis

Memphis-musikaalissa paikan voi lähtökohtaisesti olettaa olevan jollakin tavalla oleellinen, toimiihan paikka musikaalin nimenä. Musikaali sijoittuu 1950-luvun alun Memphikseen. Tämä ajallinen konteksti on olennainen niin musikaalin tapahtumille kuin sen hahmoille ja heidän erilaisiin suhtautumisiinsa liittyen Memphisiin. Loraine Alterman Boyle kirjoittaa *Memphisin* libretton esipuheessa aikojen olleen alkamassa muuttua aikana johon musikaalin tapahtumat sijoittuvat, kun Yhdysvaltojen koulujen segregatio purettiin korkeimman oikeuden päätöksellä vuonna 1954.²³⁶ Mustien ihmisoikeusliike oli kuitenkin vielä alkutekijöissään ja erityisesti Etelä-valtioissa, joihin Tennesseekin kuuluu, muutos tulisi viemään vielä aikaa. Tokikaan musikaalin hahmoilla ei tätä tietoa ole. Musikaalissa kuitenkin viitataan aluillaan olevaan muutokseen ja sen vaikeuteen useassa otteessa. Musikaalin päähenkilö Huey eroaa muista hahmoista siinä, että hänen näkemyksensä muutoksen tahdistista on merkittävästi optimistisempi. Hahmojen suhde Memphisiin on riippuvainen heidän ihonväristään. Paikkasuhteet Memphisiin ovat siis moninaisia, ja *Memphisin* mahdollinen rooli tai merkitys enemmän kuin tapahtumapaikkana muodostuu näiden erilaisten ilmenevien paikkasuhteiden summasta.

Memphisin ihonväriin perustuva kaksijakoisuus näyttäytyy selkeästi jo aivan musikaalin alussa. Musikaalin prologissa on ensiksi valkoinen radiojuontaja ja hänet keskeyttää musta radiojuontaja.²³⁷ Näiden kahden juontotyylit ovat myös merkittävän erilaiset ja toimivat introna musikaalin ensimmäiseen kappaleeseen ”Underground”, jossa mustat hahmot ovat Delrayn klubilla. Niin Delrayn klubi kuin Beale Street, jolla klubi sijaitsee, toimivat mustien yhteisenä turvallisena kokoontumispaikkana. Heidän Memphiksensä, tai vähintään se mikä siitä on heille positiivista, on vahvasti sidottu Beale Street:n. Paikkoihin liittyy valtaa ja erityisesti julkisiin paikkoihin myös lakeja ja normeja. Myös *Memphisin* mustien hahmojen paikkojen kokemista rajaavat oleellisesti voimassa olevat lait sekä ajan asenneilmapiiri siitä, että valkoiset ovat jollakin tapaa ylempiarvoisia ihmisiä.²³⁸ Kuin vertauskuvana tästä, Delrayn klubi on maan alla, ei näkyvillä,

²³⁶ DiPietro & Bryan 2011, v

²³⁷ Nämä ovat siis määritelmällisesti tekstissä *White/Black Disc Jockey*.

²³⁸ Cresswell 2004, 35-36

piilossa, alempana. Musikaalissa viitataan myös valkoisten kristittyjen kirkossaan kuulemiin oppeihin siitä, että mustat ovat syntisiä ja siksi oli oikein kohdella heitä eriarvoisesti.

Paikat ovat tärkeitä ihmisten identiteetin rakentamisen kannalta, sillä paikan käsittäminen on erottamaton osa ihmiskokemusta.²³⁹ Tim Cresswell kuvailee kirjassaan *Place. A Short Introduction*²⁴⁰ kuinka johonkin paikkaan kiinnittymisen ja kuulumisen kautta yhteiskunnan muutoin syrjivät tai heikkoon asemaan asettamat ihmiset voivat rakentaa identiteettiään myös positiivisen kautta.²⁴¹ Delrayn klubi on paikka, jossa *Memphisin* rodullistetut hahmot voivat toteuttaa itseään ja olla keitä ovat muiden samassa asemassa olevien kanssa. ”Underground”-kappaleessa lauletaan, että klubilla ei ole valkoisia, sillä he ovat liian peloissaan tullaakseen sinne. Kappaleen lopussa Huey ilmestyy klubille ensimmäistä kertaa. Muut olettavat hänen olevan eksynyt ja pelkäävät Hueyn saapumisen tuottavan ongelmia, ja Delray ja Felicia pyytävät häntä lähtemään. Huey ei kuitenkaan näe ihonväriään ongelmana, sillä hän on tullut klubille koska siellä soitetaan musiikkia jota hän rakastaa. Huey saa rauhoitettua klubin muut asiakkaat ja tarinan edetessä myös ystäväysty näiden kanssa.

Paikkaan liittyy valta-asetelma siitä, ketkä kuuluvat kyseiseen paikkaan sekä usein myös kirjoittamaton malli siitä, miten siellä kuuluu toimia ja käyttäytyä. Mikäli joku tai jotkut poikkeavat tästä mallista tai tunkeutuvat paikkaan, jonne he eivät kuulu, heidän katsotaan suorittaneen rikkomuksen.²⁴² Näkemys paikasta, sen käyttäytymismallista, rajoista ja rikkomuksesta ovat tietenkin täysin ihmisten luomia. Yhteisten paikkojen tarkoituksien ja käyttäytymismallien määrittäjät ovat ihmisiä, joilla on enemmän valtaa suhteessa toisiin. *Memphisin* tapauksessa tätä valtaa on niin kansallisilla kuin osavaltiotason päättäjillä ja ylipäätään valkoisilla ihmisillä.²⁴³ Vaikka Hueyn tunkeutuminen Delrayn klubille voidaan nähdä rikkomuksena, hänellä on kuitenkin valkoisuutensa ansiosta mahdollisuus tehdä niin. Kun Felicia vierailee Hueyn ja tämän äidin kotona sekä Hueyn radioasemalla, rikkomuksen aiheuttama jännite ei purkaudu kohtauksissa ennen kuin Felicia poistuu paikalta. Suurin rikkomus tapahtuu kuitenkin Felician ja Hueyn suudellessa kadulla. Valkoisten miesten joukko näkee tämän ja pahoinpitelee Hueyn ja Felician. Vaikka kaikki

²³⁹ Cresswell 2004, 23; Siim 2006, 104

²⁴⁰ Cresswell 2004

²⁴¹ Cresswell 2004, 27-28

²⁴² Englanniksi *transgression*

²⁴³ Cresswell 2004, 27

musikaalin hahmot eivät olekaan Felician ja Hueyn suhdetta vastaan, kaikille on tärkeää, että suhde pysyy salassa, sillä se on olennaista kaikkien turvallisuuden kannalta. Juuri turvallisuuden takia Felicia haluaisi lähteä Memphisistä. Kaikki kannustavat Hueyä lähtemään, jopa hänen äitinsä, joka ei hyväksy poikansa suhdetta. Hueyn äitikin on kuitenkin huolissaan, sillä Memphis ei voi olla Hueylle ja Felicialle yhdessä paikka, jossa molemmat voisivat elää avoimesti ja olla yhdessä turvassa.

Felician kokemukseen Memphisistä vaikuttaa niin hänen ihonväriinsä kuin sukupuolensa. Felicia on myös erittäin tietoinen asemastaan ja sen haasteista sekä mahdollisuuksiensa rajallisuudesta. Hän laulaa tästä ensimmäisen näytöksen ”Colored Woman”-kappaleessa. Felician unelmana on tulla tunnetuksi artistiksi ja hän on valmis tekemään mitä vain unelmansa saavuttamisen eteen. Niin Delrayllä kuin Hueyllä on merkittävä rooli Felician unelman toteutumisessa. Delray auttaa Feliciaa rakkaudesta siskoaan kohtaan. Felicia on alkuun varma, että Huey haluaa jotakin apuaan vastaan, mutta Huey kertoo motivaationsa olevan ainoastaan saada Felicia radioon soimaan, jotta koko maailma voisi kuulla hänet ja Hueyn rakastaman musiikin. Huey sanoo toivovansa heidän välillä kyllä tapahtuvan jotain, mutta ei vastapalveluksena avustaan. Tämä yllättää Felician. Avunkin kanssa Felician mahdollisuudet ovat kuitenkin rajalliset. Hän ymmärtää, että unelmiensa toteutumisen eteen hän saattaa esimerkiksi joutua myötäilemään valkoisia ja tinkimään siitä kuka on. Hän näkee tämän kuitenkin pienempänä pahana kuin esimerkiksi Memphisiiin jäämisen. Kun Huey suuttuu New Yorkista tulleelle tv-pomolle tämän halutessa vaihtaa hänen tanssijansa valkoisiin, Huey ja Felicia riitelevät tästä. Felicia ehdottaa Hueylle, että ehkä tämän olisi hyvä harkita asiaa. Huey vastaa tähän kysymällä milloin hänestä tuli mustempi kuin Feliciasta. Felicia vastaa tähän muistuttamalla, että Huey voi milloin tahansa päättää olla valkoinen ja käyttäytyä kuten kaikki muut valkoiset, mutta Felicia on lukittu ihonväriinsä, eikä hänellä siksi ole Hueyn tapaan vaihtoehtoja. Vaikka Huey onkin musikaalin päähenkilö, Felicia on hahmona erittäin aktiivinen ja hänellä on myös saman verran kappaleita musikaalissa kuin Hueyllä. Vaikka Felician ja Hueyn suhde on vaarallinen molemmille osapuolille, on se lopulta vaarallisempi Felicialle ja Huey on pilata Felician mahdollisuuden parempaan tulevaisuuteen ja Memphisistä pääsemiseen. Felicia rakastaa Hueyä ja Huey Feliciaa, mutta Huey ei kykene täysin asettumaan Felician asemaan ymmärtäkseen miksi heidän olisi vääjäämätöntä lähteä Memphisistä. Huey yrittää useaan otteeseen puhua tuntemuksistaan Memphisiiä kohtaan me-muodossa. Hän yrittää saada Felicia uskomaan omiin näkemyksiinsä ja kokemuksiinsa Memphisistä, ymmärtämättä, ettei se ole

mahdollista. Lopulta, konventioiden valossa varsin yllättäen, Huey ja Felicia edustavat liian erilaisia todellisuuksia ja yhtäläillä kuin Hueyn on jäätävä Memphisiin, Felician on lähdettävä sieltä.

Huey näkee Memphisin vahvasti omasta näkökulmastaan. Hän viittaa useissa kohtaa uskovansa aikojen olevan muuttumassa. Hän uskoo, ettei hänen ja Felician välttämättä tarvitsisi lähteä Memphistä, vaan että Memphis saattaisi pian jo hyväksyä heidän suhteensa. Huey on, vähintään oman määritelmänsä mukaisesti, Memphisin suosituin mies ja hän todella uskoo suosionsa auttavan ihmisiä muuttamaan mielensä. Hueyä kuvaillaan libretossa eksentriseksi, mutta muut hahmot kuvailevat häntä myös esimerkiksi kummalliseksi, hassuksi ja hulluksi. Huey ei osaa lukea ja ei ole juurikaan onnistunut elämässään aiemmin, mihin osasyynä lienee hänen omalaatuisuutensa. Hueyn usko nopeaan muutokseen ja hyväksyntään on naivistinen, mutta hän ei aidosti yksinkertaisuudessaan ja ylpeydessään tunnu näkevän tilanteen realiteetteja. Maantietelijä Pauli Tapani Karjalainen määrittelee odotettavaksi paikaksi sellaisen tulevaisuuden paikan, jota ei vielä ole. Siihen kiteytyvät ihmisen odotukset kyseistä paikkaa kohtaan.²⁴⁴ Hueyn Memphis on siis osin odotettava paikka; hän näkee Memphisin, joka on mahdollisesti tulossa, mutta ei ole vielä musikaalin tarinan tapahtumahetkellä olemassa tai mahdollinen.

Huey ja Felicia joutuvat piilottelemaan suhdettaan koko sen keston. Erityisesti kadulla tapahtuneen pahoinpitelyn jälkeen Felicia haluaa lähteä Memphistä. Hueyn näkemys Memphistä ei kuitenkaan ole muuttunut ja hän yrittää jatkuvasti perustella sinne jäämisen puolesta. Hueyn elämässä on rinnakkain tärkeinä asioina musiikki, Felicia sekä Memphis. Laulujen tasolla näistä välittyy kuitenkin erityisesti rakkaus musiikkiin ja Feliciaan. Siksi vaikka Huey jatkuvasti ilmaisee haluavansa jäädä Memphisiin, hänen päätöksensä juuri ennen ”Memphis Lives In Me”:tä tulee yllätyksenä. Siinä vaiheessa hän on nimittäin julkisen suudelmansa takia menettänyt mahdollisuutensa levittää rakastamaansa musiikkia ja menettää myös Felician ellei lähde Memphistä. Musikaalin rakentamat musikaalien konventioihin perustuvat odotukset näyttäisivät osoittavan kohti sitä, että musikaalin lopussa Huey ja Felicia lähtevät Memphistä yhdessä. Mutta Memphis on lopulta Hueylle tärkeämpää kuin mikään muu. Loppujen lopuksi Memphis on Hueyn suurin rakkaus ja syrjäyttää jopa musikaaleille ominaisen romanttisen rakkauden.

²⁴⁴ Karjalainen 2006, 85

Huey näkee Memphisin erityisesti henkilökohtaisten positiivisten kokemustensa kautta. Huey kokee Memphisin hyväksyneen hänet ja rakastaneen häntä sellaisena kuin hän on. Kansallista tv-koe-esiintymistään varten häntä yritetään muuttaa: hänen tahdotaan pukeutuvan tummaan pukuun ja New Yorkista tullut tv-pomo haluaa vaihtaa Hueyn ohjelman tanssijat valkoisiin tanssijoihin. TV-pomo sanoo Hueyille, etteivät he halua muuttaa häntä, ainoastaan ihmisiä hänen ympärillään. Huey tuntuu kuitenkin kokevan tämän siten, ettei hän kelpaa Memphisin ulkopuolella sellaisena kuin on. Felicia taas ei voi olla täysin kuka on Memphisissä. Felicia ja muut rodullistetut hahmot kokevat Memphisin kokonaisvaltaisemmin, tiedostaen ja tuntien ajan yhteiskunnallisen kontekstin ja sen asoittamat rajoitukset. Nämä rajoitukset ja tämä todellisuus saavat Felician ja Delrayn lähtemään. Memphis ei toisaalta myöskään ole tarpeeksi suuri Felician unelmille. Eikä sen olisi pitänyt olla myöskään Hueyn unelmille. ”Stand Up”-kappaleessa Huey, Felicia ja Delray laulavat yhdessä paikkansa lunastamisesta ja New Yorkiin lähtemisestä. Kappaleen kautta Felicia pyrkii suostuttelemaan Hueyä lähtemään mukaan ja toisaalta Delraytä hyväksymään Hueyn, josta tämä ei erityisemmin pidä. Kuitenkin Huey kokee Memphisin lopulta niin olennaiseksi olemassaololleen, ettei kykene lähtemään.

Vaikka siis eri tavoin, Memphis ajaa musikaalin keskushahmot lopullisiin päätöksiinsä. Memphis on olennainen siinä millaisiksi hahmot ovat ihmisinä muotoutuneet ja Memphisissä vallitseva todellisuus on myös jatkuvasti läsnä musikaalin juonessa ja hahmojen toimissa ja ajatuksissa. Musikaalin päähenkilö laulaa rakkauslaulun musikaalin keskeisimmän juonen päättyessä, koko musikaalin kulminaatiopisteeksi muodostuvassa musiikkinumerossa ”Memphis Lives In Me”. Memphis päättää erottaa tarinan rakastavaiset, olemalla päästämättä otettaan Hueystä, sillä Hueyn mukaan Memphis tuntee hänet ja on hänen rinnallaan kuin ystävä. Huey valitsee paikan rakastamansa naisen ja uran yli, niiden kahden asian, joista Huey on useammassa laulussa laulanut. Paikalla todella on *Memphisissä* merkittävästi suurempi rooli ja merkitys kuin geneerisellä draaman tapahtumapaikalla. Memphis on Hueyn valitsema kumppani.

7. ”This is our block!” – paikka kotina ja kiintopisteenä

Tämä luku käsittelee Lin-Manuel Mirandan säveltämää ja sanoittamaa, sekä Quiara Alegria Hudesin Mirandan alkuperäisen idean pohjalta kirjoittamaa *In the Heights* -musikaalia, paikan merkitystä ja roolia teoksessa sekä erityisesti musikaalin päähenkilön Usnavin suhdetta musikaalin paikkaan, New Yorkin Washington Heightsiin. Luku sisältää aiempien lukujen tapaan musikaalin juonikuvauksen sekä musikaalin paikkaa ja paikkalauluja analysoivat alaluvut.

7.1. *In the Heights*in juonikuvaus

In the Heights tapahtuu muutaman päivän aikana yhden korttelin alueella ja seuraa siellä asuvien ja työskentelevien ihmisten elämää. Musikaalin tapahtumapaikkana on New Yorkin Washington Heights, jonka asukkaista valtaosa on latinoja. Washington Heightsin hintataso on kaupunkikehityksen myötä alkanut uhkaavasti nousta ja alueen asukkailla on taloudellisesti haastavaa selvitä. Tarinan päähenkilö on toiveikas reilu parikymppinen Usnavi, jonka juuret ovat Dominikaanisessa tasavallassa, josta hänen perheensä muutti New Yorkiin Usnavin syntymän aikaan. Usnavin vanhemmat ovat sittemmin kuolleet ja jättäneet Usnaville bodegan, jota tämä pyörittää yhdessä serkkunsa Sonnyyn kanssa. Korttelin muita asukkaita ovat Abuela Claudia²⁴⁵, korttelin matriarkka, joka unelmoi palaavansa lapsuutensa kotikaupunkiin Kuuban Havannaan, Kevin ja Camila Rosario, jotka pyörittävät paikallista taksifirmaa sekä heidän tyttärensä Nina, joka on juuri päättänyt ensimmäisen vuotensa Stanfordin yliopistossa, Benny, joka työskentelee Rosarioiden yrityksessä ja on ihastunut Ninaan, jonka isä ei kuitenkaan hyväksy Bennyä, Daniela ja Carla, jotka pyörittävät paikallista hiussalonkia, joka on juuri sulkemassa ovensa sekä Vanessa, joka työskentelee hiussalongissa ja johon Usnavi on salaa rakastunut. Vanessan pyrkimyksenä on muuttaa pian pois Washington Heightsista.

Tapahtumapaikkana toimiva kortteli ja Washington Heights ovat muuttumassa. Arki Washington Heightsissa on raskasta ja pitkälti kädestä suuhun elämistä. Alueen vuokra on jatkuvasti nousussa, kiinteistökehittäjät tekevät kiinteistöistä tarjouksia ja siksi esimerkiksi Danielan ja Carlan salonki on muuttamassa Bronxiin. Asukkaat ostavat päivittäin Usnavilta lottokupongin paremman toivossa. Rosariot tekevät kaikkensa pitääkseen yrityksensä pystyssä, jotta voivat maksaa tyttärensä

²⁴⁵ Suomeksi *isoäiti Claudia*. Claudia ei ole Usnavin oikea isoäiti, mutta käytännössä kasvatti Usnavin tämän vanhempien kuoltua.

lukuvuosimaksut. Ninan vanhemmat ovat iloisia tyttärensä kotiinpaluusta, mutta tämä kertoo heille kaikkien yllätykseksi keskeyttäneensä opintonsa toistaiseksi. Ninan saama stipendi kattoi ainoastaan osan opiskelun kustannuksista ja lopulta hänen arvosanansa tippuivat niin paljon, että hän menetti stipendin, eikä voinut enää maksaa opintojaan. Kevin päättää myydä Rosarioiden taksifirman, jotta he voisivat kustantaa Ninan lukuvuosimaksut. Nina ei kuitenkaan halua ottaa rahoja vastaan. Menetettyään taksifirman myynnin myötä työnsä Benny suuttuu Ninalle.

Usnavi uskaltautuu viimein pyytämään Vanessaakaan kanssaan ulos, mutta lopulta treffit ovatkin koko ystäväporukan yhteiset heidän mennessään porukalla paikalliselle klubille juomaan ja tanssimaan. Illan aikana Washington Heightsista menee sähkö. Kaduilla mekkaloidaan ja Usnavi lähtee auttamaan Sonnya suojelemaan bodegaa, joka yrityksistä huolimatta kuitenkin ryöstetään. Selviää, että Abuela Claudia on voittanut lotossa 96 000 dollaria. Hän kertoo Usnaville haluavansa jakaa voittonsa tasan Usnavin, Sonnyin ja itsensä välillä. Abuela ja Usnavi suunnittelevat lähtevänsä rahoilla Dominikaaniseen tasavaltaan, jossa he voisivat elää onnellisina. Usnavi ja Abuela Claudia ovat jo pitkään unelmoineet paluusta kotisaarilleen Karibialle.

Nina ja Benny ovat sopineet riitansa ja viettäneet yön yhdessä. Koska Nina ei tullut yöksi kotiin, hänen vanhempansa ovat olleet huolissaan. Nina yrittää saada heidät hyväksymään Bennyn, mutta tämä johtaa vain uuteen riitaan Ninan ja tämän vanhempien välillä. Ulkona on kuuma, eivätkä sähkö ole edelleenkään palautuneet. Muut asukkaat saavat kuulla, että Usnavi ja Abuela Claudia ovat lähdössä Washington Heightsista ja ajan kuluksi korttelin asukkaat päättävät pitää spontaanit korttelijuhlat kaiken loppumisen kunniaksi. Juhlien päätteeksi joukko saa kuitenkin suru-uutisen: Abuela Claudia on kuollut. Ninan ja Usnavin pakatessa Abuelan tavaroita Nina ymmärtää kuinka paljon hänen vanhempansa ovat uhranneet hänen vuokseen ja kuinka paljon koko naapurusto on tukenut häntä ja uskonut häneen. Nina päättää ottaa vastaan vanhempiensa tarjoamat rahat ja jatkaa opintojaan Standfordissa jälleen syksyllä.

Usnavi siivoaa bodegassa olevaa sotkua ryöstön jäljiltä, kun Vanessa tulee hakemaan hänet uusille treffeille. Vanessa on kiitollinen Usnaville, sillä hän on saanut tietää Usnavin pyytäneen Danielaakaan toimimaan Vanessan uuden asunnon vuokrasopimuksen takaajana. Koska Usnavi on lähdössä Dominikaaniseen tasavaltaan ja Vanessa muuttamassa, he kiertävät hyvästelemässä naapurustoa. Vanessa pyytää Usnavia kuitenkin yllättäen jäämään ja suutelee tätä. Benny ja Nina päättävät

kokeilevansa kaukosuhdetta ja viettävänsä mahdollisimman paljon aikaa yhdessä ennen kuin Nina palaa Standfordiin. Sonny on rekrytoinut ystävänsä Graffiti Peten laittamaan Usnavin bodegan ulkoseinän uuteen uskoon: Graffiti Pete on maalannut siihen kuvan Abuela Claudiasta. Usnavin nähdessä maalauksen hän tajuaa olevansa juuri siellä missä pitääkin ja päättää sittenkin jäädä New Yorkiin.²⁴⁶

7.2. *In the Heights*in paikka

*In the Heights*in tarkastelussa ei tarvitse mennä syvälle, kun vastaanottajalle tulee vääjäämättä selväksi, että musikaali kertoo oleellisesti juuri Washington Heightsista. Muista aineistonani toimivista musikaaleista on ollut mutkatonta nostaa lähempään tarkasteluun kappale, jonka nimessä paikka esiintyy, musikaalin selkeimpänä paikkalauluna, mutta sama käytäntö ei ole niin mutkaton *In the Heights*issa. Musikaalin kappaleistaukseen merkityistä 24 kappaleesta voitaisiin oman tulkintani mukaan seitsemäntoista luokitella paikkaa käsitteleviksi ja usea näistä myös paikkalauluksi, vaikkei mikään paikka esiintyisikään näiden kappaleiden nimissä. Paikka on *In the Heights*issa niin erottamaton osa hahmoja ja tarinaa, että on vaikea rajata esille nostettavaksi vain jokin näkökulma eli jonkun hahmon paikkakokemus. Vaikka vaihtoehtoja olisi siis ollut useitakin, keskityn analyysissäni erityisesti musikaalin päähenkilön Usnavin näkökulmaan ja kappaleista pääasiallinen aineistoni on musikaalin aloittava nimikkokappale ”*In the Heights*” sekä siihen kytköksissä oleva musikaalin loppukohtaus ”*Finale*”. Nämä valitsemani kappaleet tuovat esiin myös kollektiivisempaa näkökulmaa paikkaan. Nostan esiin myös useita muita kappaleita, mutta nämä kaksi kappaletta toimivat analyysini kulmakivinä. Musikaalin kappaleet on säveltänyt ja sanoittanut Lin-Manuel Miranda. Musikaali yhdistelee perinteisempään musikaalimusiikkiin räppiä ja latinomusiikkia.

7.2.1. *In the Heights*in paikkalaulut

”*In the Heights*” on merkittävin osa musikaalin ensimmäistä kohtausta. Sitä edeltää lyhyt radiosta kantautuva juonto, joka sijoittaa tapahtumat Yhdysvaltojen kansallispäivän ympärille, sekä lyhyt välikohtaus tarinan päähenkilön Usnavin, sekä Graffiti Peten välillä, sillä Graffiti Pete on juuri maalaamassa graffitia Usnavin bodegan seinään. Usnavi ajaa Graffiti Peten matkoihinsa ja aloittaa

²⁴⁶ Miranda & Hudes 2013

”In the Heights” -kappaleen. Kuten luvussa 4 käsittelemäni *Hairsprayn* pääasiallinen paikkalaulu ”Good Morning Baltimore”, myös ”In the Heights” on musikaalin avausnumero. Siinä missä ”Good Morning Baltimore” oli avausnumerona tyypiltään protagonistin alustus, ”In the Heights” taas on ensebleavaus. Kappale esittelee lähes kaikki musikaalin hahmot sekä jotakin oleellista heistä antaen heille myös suunvuoron.²⁴⁷ Musiikillisesti kappale on rytmikäs, energinen, uhmakas ja kasvaa loppua kohden. Usnavi aloittaa ja päättää kappaleen ja kaikki hahmot ovat vuorovaikutuksessa hänen kanssaan kun he tulevat kappaleen aikana asioimaan Usnavin bodegaan. Kaikilla hahmoilla ei ole varsinaista laulullista sooloa, mutta he yhtyvät kuitenkin vähintään kertosäkeistöihin. ”In the Heights” -musiikkinumeron ja musikaalin ensimmäisen kohtauksen kokonaisuus koostuu räpistä, laulusta sekä näiden välissä olevista lyhyistä dialogin pätkistä. ”In the Heights” esittelee tehokkaasti musikaalin paikan, asettaa tapahtumien lähtötilanteen ja esittelee hahmot yhdessä osana yhteisöä sekä erikseen yksilöinä tai pareina.²⁴⁸ Kuten avausnumerot perinteisesti, ”In the Heights” heijastelee musikaalin kokonaisuutta ja asettaa vastaanottajien odotushorisontin hyvin konkreettisestikin. Avausnumeron jälkeen on selvää: *In the Heights* kertoo millaista elämä Washington Heightsissa on muutaman päivän ajan.

Kislanin määrittelemistä laulutyypeistä ”In the Heights” edustaa minä olen -laulua, joskin tässä tapauksessa sopivampi nimitys olisi *me olemme* -laulu. Vaikka Kislan määrittelee minä olen -laulun esittelevän jotakin olennaista juuri yksittäisestä hahmosta tai hänen tilanteestaan, koen tyypin määritelmään mahtuvan hyvin myös kollektiivisen yhteisöllisen identiteetin ilmaisu.²⁴⁹ Tämä toteutuu ”In the Heights”:ssa erityisesti kappaleen kertosäkeistössä. Tällaiset kollektiiviset itsensäilmaisut eivät ole mitenkään poikkeuksellisia musikaaleissa. Musikaaleissa on yleensä ensemble, joka voi edustaa esimerkiksi yhtä tai useampaa etnistä tai kulttuurista ryhmää ja musikaalin jännite, tai toisinaan komedia, muodostuu näiden ryhmien erilaisuudesta. Tätä erilaisuutta on aiheellista selventää ja esitellä musikaaleille ominaisella tavalla, eli laulun avulla.²⁵⁰ Tällaiset laulut sopivat mielestäni hyvin minä olen -laulutyyppiin alle. Tämän takia sijoitan *In the Heightsin* me olemme -laulun osaksi Kislanin olemassa olevia laulutyyppijä. Olemisen

²⁴⁷ Viertel 2016, 27

²⁴⁸ Esimerkiksi Ninan vanhemmat Kevin ja Camila esitellään yhdessä.

²⁴⁹ Kislan 2005, 228

²⁵⁰ Wolf 2011, 9 & 31

monikkoisuus ei muuta laulun tarkoitusta ja kappaleen sisällyttäminen olemassaoleviin laulutyyppeihin helpottaa kappaleen vertailua muihin tutkielmani paikkalauluihin.

”In the Heights” siis esittelee musikaalin hahmojen senhetkiset tilanteet yleisellä tasolla. Heidän toiveensa ja todellisuutensa tarkentuvat vielä myöhemmissä kappaleissa. ”In the Heights” alkaa lyriikoilla: *”Lights up on Washington Heights, up at the break of dawn”*²⁵¹ ja päättyy: *”So turn up the / Stage lights / We’re takin’ a flight / To a couple of days / In the life of what’s it like / En”*²⁵² *Washington Heights.”*²⁵³ Kuten kappale antaa selkeästi ymmärtää, musikaali kuvaa elämää muutaman päivän ajan Washington Heightsissa. ”In the Heights” esitteleekin tavallista rutiininomaista päivää, kun hahmot hakevat kahvia, lehtiä ja lottokuponkeja Usnavin bodegasta. Kappaleen perusteella kaikki tapahtuu juuri kuten kaikkina muinakin päivinä ja kaikki ostavat samat asiat kuin kaikkina muinakin päivinä. Aivan kuten hänen bodegansa osana naapurustoa, kappaleessa kaiken keskiössä on Usnavi. Hän esittelee ja pohtii sooloissaan niin itseään ja taustaansa dominikaanilaisten maahanmuuttajien poikana kuin Washington Heightsin asukkaita sekä heidän tilanteitaan, viitaten esimerkiksi gentrifikaatioon ja sen vaikutuksiin naapurustossa. Usnavi toimii siis kappaleessa osittain objektiivisena esittelijänä, ikään kuin kertojana, mutta pohtii samalla myös omaa paikkaansa osana kaikkea. Usnavi ilmaisee myös tahtovansa vielä jonakin päivänä matkata Dominikaaniseen tasavaltaan, vaikka onkin tällä hetkellä juurtunut, tai juuttunut, kortteliinsa. Hän räppää:

Yeah, I’m a streetlight,
Choking on the heat.
The world spins around
While I’m frozen to my seat.
The people that I know
All keep on rolling down the street. ²⁵⁴

Washington Heights on pääosin Latinalaisesta Amerikasta muuttaneiden ja heidän jälkeläistensä asuttama kaupunginosa. Vaikka asukkaat ovat taustoiltaan moninaisia, heillä on paljon yhteistä.

²⁵¹ Hudes & Miranda 2013, 1

²⁵² *En* on espanjaa ja tarkoittaa samaa kuin englanninkielen *in*. Eli *En Washington Heights* tarkoittaa Washington Heightsissa.

²⁵³ Hudes & Miranda 2013, 14

²⁵⁴ Hudes & Miranda 2013, 12

”In the Heights”-n kertosaikaisissa he laulavat esimerkiksi loputtomista veloista, maksamattomista laskuista, kahvin ostamisesta, rahan riittämättömyydestä sekä lipuista, jotka muistuttavat heitä juuristaan ja siitä mistä he tai heidän perheensä tulivat Yhdysvaltoihin. Heitä yhdistää myös jaettu paikka, Washington Heights ja vaikka elämä siellä ei ole helppoa, asukkaat jatkavat silti sinnikkäästi eteenpäin: *“Today’s all we got, so we cannot stop / This is our block—”*.²⁵⁵ Vaikka ensimmäisen tai toisen polven amerikkalaisuus ei yhdistä aivan kaikkia hahmoja, vähemmistöihin kuulumisen yhdistää. Samoin heitä yhdistää paremmasta, turvatumasta ja onnellisemmasta tulevaisuudesta unelmoiminen, vaikka se mitä tämä tarkoittaa ei ole tarkkaan määriteltyä ja tarkoittaa eri asioita eri hahmoille.

Kuten sanottu, *In the Heights* sisältää suuren määrän paikkaa käsitteleviä kappaleita. Niitä esittävät useat eri hahmot, mikä mahdollistaa sen, että musikaalista välittyy laaja kirjo erilaisia näkökulmia ja suhtautumisia paikkaan. Paikka on merkittävä ja voimakkaasti läsnäoleva osa kaikkien musikaalin hahmojen elämää. Kaikkien paikkalaulut eivät liity kuitenkaan yksinomaan Washington Heightsiin, vaan lauluissa on myös toistuvasti läsnä se mistä hahmot ovat aikanaan lähteneet tai minne he haluavat lähteä. Kaiken keskiössä on kuitenkin se missä he ovat nyt, Washington Heights. Muut paikat näyttäytyvät suhteessa siihen. Abuela Claudia laulaa kappaleessa ”Paciencia y Fe” siitä kuinka hän eli lapsena Kuuban La Viborassa, joka oli kuin Havannan Washington Heights, josta heidän täytyi äitinsä kanssa lähteä New Yorkiin työn perässä. Hän kuvailee kokemustaan New Yorkiin muuttamisesta ja Yhdysvaltoihin sopeutumisesta sekä vertailee näitä kahta paikkaa ja haikailee takaisin Kuubaan.

Nina taas pitää Washington Heightsia kotinaan, mutta on lähtenyt opiskelemaan Stanfordin yliopistoon Kaliforniaan. Hän on sukunsa ensimmäinen yliopisto-opiskelija ja Washington Heightsista pois pääseminen on iso juttu niin hänelle, hänen perheelleen kuin kaikille yhteisön jäsenille. Ninalla on kuitenkin ollut vaikeuksia sopeutua Stanfordin erilaisen taustansa vuoksi ja hän on palannut kesäksi kotiin laitettuaan opintonsa tauolle ja tuntee epäonnistumisellaan pettäneensä koko naapuruston. Tästä hän laulaa kappaleessa ”Breathe”. Nina käsittelee paikkasuhteitaan ja siihen sidoksissa olevaa identiteettiään useammassakin laulussa. ”When You’re Home” -kappaleessa hän laulaa Washington Heightsista, kuinka se on hänen kotinsa ja

²⁵⁵ Hudes & Miranda 2013, 13

kuinka lapsena hän kuvitteli sen olevan paikka maailman huipulla. Nina ilmaisee myös pohtineensa pitkin elämänsä sitä kuka hän olisi, jos hänen vanhempansa eivät olisi koskaan muuttaneet New Yorkiin. Ninan isä Kevin hylkäsi nuorena isänsä maatilan, sillä halusi itselleen ja tulevaisuuden perheelleen toisenlaisen elämän ja lähti Puerto Ricosta vaimonsa kanssa tullakseen New Yorkiin paremman elämän toivossa. Washington Heights ei täysin täytä tätä unelmaa ja siksi Kevin sen sijaan unelmoi nyt tyttärensä puolesta. Kevin laulaa Puerto Ricosta lähtemisestä ja Ninaan kohdistuvista haaveistaan kappaleessa ”Inútil”.²⁵⁶

Vanessa unelmoi muuttamisesta toiseen kaupunginosaan New Yorkissa, myöskin erilaisen elämän toivossa. Tällä hetkellä hän asuu alkoholiriippuvaisen äitinsä kanssa elättäen tätä. Vanessa laulaa tämänhetkisestä elämästään ja toiveestaan päästä pois kappaleessa ”It Won’t Be Long Now”. Paikallinen jäätelömyyjä Piragua Guy yrittää pitää jäätelökojunsä pystyssä kilpaillessaan ison ketjun kanssa.²⁵⁷ Hänen kappaleensa on nimeltään ”Piragua”. Musikaalin päähenkilön Usnavin serkku Sonny sen sijaan haluaisi kohentaa oloja Washington Heightsissa sieltä lähtemisen sijaan. Tämä selviää kappaleessa ”96,000”, jossa naapuruston asukkaat laulavat vuorotellen siitä mitä tekisivät jos voittaisivat lotossa.

Usnavi on suunnitellut vuosia paluuta Karibian saarille²⁵⁸ yhdessä Abuela Claudian kanssa, mutta heillä ei ole aiemmin ollut tähän mahdollisuutta. Abuela Claudian voitettua lotossa tämä unelma tulee kuitenkin mahdolliseksi ja heidän on tarkoitus lähteä, mutta Abuela kuolee. Usnavi on kuitenkin edelleen lähdössä Dominikaaniseen tasavaltaan kunnes Sonny saa yhdessä Graffiti Peten kanssa muutettua tämän mielen. Merkittävin osa kaikesta paikkoihin liittyvistä pohdinnoista tai keskusteluista tapahtuu osana musiikkinumeroita.

Kun suurin osa hahmoista kuvittelee olevansa lähdössä Washington Heightsista ja sähköt ovat edelleen poikki, asukkaat järjestävät spontaanit korttelijuhlat, jossa he juhlistavat niin kulttuuriaan, yhteisöään kuin kotipaikkaansa. Tämä tapahtuu musikaalin kappaleessa ”Carnaval

²⁵⁶ Suomeksi *turha, hyödytön tai tarpeeton*.

²⁵⁷ Hän laulaa: ”*This is my town!*”: Hudes & Miranda 2013, 72

²⁵⁸ Hahmot puhuvat useaan otteeseen ”saarista” (*engl. Islands*), joilla he viittaavat Karibian saariin, erityisesti Puerto Ricoon, Kuubaan ja Dominikaaniseen tasavaltaan

del Barrio”. Vaikka asukkaiden juuret ovat eri maissa, heitä yhdistää kuitenkin se missä he ovat nyt. Carla laulaa:

My mom is Dominican-Cuban, my dad is from Chile and P.R., which means:

I’m Chile-Domini-Curican, but I always say I’m from Queens!²⁵⁹

Tämä kuvastaa alueen asukkaita yhdistävää kompleksista taustaa, mutta myös sitä, miten oleellinen heidän nykyinen paikkansa on heille sekä heidän identiteetilleen. ”Carnaval del Barrio”:n aikana Usnavi ilmoittaa muille olevansa lähdössä Dominikaaniseen tasavaltaan Abuela Claudian kanssa. Sonny huolestuu, että jos kaikki todella lähtevät Washington Heights muuttuu pysyvästi. Usnavi toteaa Sonnyyn olevan oikeassa. Sen lisäksi, että monet korttelin keskeiset hahmot ovat lähdössä, gentrifikaatio on muuttamassa aluetta joka tapauksessa. Usnavin näkökulma asiaan on, että muutokset ovat vääjäämättömiä. Juhla saa siten myös hyvästelyn piirteitä:

USNAVI

Maybe you’re right, Sonny. Call in the coroners!

Maybe we’re powerless, a corner full of foreigners.

Maybe this neighborhood’s changing forever

Maybe tonight is our last night together.²⁶⁰

Usnavi ajattelee tässä kohtaa musikaalia, että ehkä heillä ei tosiaan ole valtaa vaikuttaa siihen mitä Washington Heights pian on. Hänen kokemuksensa Washington Heightsista muuttuu ja vaihtelee musikaalin aikana. Tämä paikan ja oman suhteen siihen pohtiminen muodostuukin musikaalin kantavaksi teemaksi, joka selkenee erityisesti musikaalin loppukohtauksessa.

Usnavi on asunut koko elämänsä Yhdysvalloissa ja hänen muistonsa kotimaastaan, tai oikeammin vanhempiansa kotimaasta, kuten hän itsekin yhdessä lauluista korjaa, ovat välittyneet hänelle vanhempien tarinoista. Yksi *In the Heightsin* keskeisistä konsepteista on *koti*, sen etsintä ja sen erilaiset merkitykset eri hahmoille. Myös Usnavi pohtii siis kotia enemmän tai vähemmän tietoisesti läpi musikaalin. Usnavi viittaa kotinaan, joskin hieman epävarmasti, Dominikaaniseen

²⁵⁹ Hudes & Miranda 2013, 118

²⁶⁰ Hudes & Miranda 2013, 124

tasavaltaan. Usnavin aikomus lähteä New Yorkista tuntuu kuitenkin olleen jo pitkän aikaa jokseenkin passiivinen, vaikka hän vakutteleekin, ettei ole unohtanut rakasta Dominikaanista tasavaltaansa ja ilmaisee New Yorkissa toistaiseksi pysymisen syynä olevan raha:

And my dearly beloved Dominican Republic
I haven't forgotten you!
Gonna see this honey, make a little money
And one day I'll hop
Jet blue!
But until that fateful day, I'm grateful I got a destination.²⁶¹

Kaikissa hetkissä Usnavi ei kuitenkaan vaikuta olevan aivan niin varma lähtemisestä ja hän vaikuttaa jarruttaneen asioiden edistämistä. Hän etsii *kotia*, mutta ei ole oikein varma siitä mikä tai missä se on. ”Hundreds of Stories” -kappaleessa Usnavi ja Abuela Claudia laulavat yhdessä New Yorkista lähtemisestä ja tarinoista, joita he voivat luoda yhdessä Karibian saarilla. *“I've told you hundreds of stories / About home. Make some more.”*²⁶² Vaikka Usnavi on samalla innoissaan, että voisi vihdoinkin kokea itse vanhempiensa ja Claudian hänelle kertomat tarinat kodista, häntä pohdituttaa jättää taaksensa sekä bodega että Vanessa. Claudia kuitenkin lohduttaa Usnavia ja lupaa, että he löytävät yhdessä Usnavin ”saaren” (*“We'll find your island”*²⁶³).

Lopulta Usnavi kuitenkin jää Washington Heightsiin. Päätös jäämisestä tapahtuu musikaalin päättävässä ”Finale” -kappaleessa. Loppukohtausta voi muodostua aiempien kappaleiden repriiseistä tai olla täysin uusi kappale ja sisältää vielä viimeiset palat juonta. Joka tapauksessa viimeisen musiikkinumeron tulisi summata koko teos ja sen erityinen kokemus.²⁶⁴ ”Finale” sisältää muistumia musikaalin aloittaneesta ”In the Heights”-sta sekä useista muista kappaleista, joskin hieman muunneltuina. Se on temmoltaan alkuun rauhallisempi ja sävyltään hieman melankolinen, mutta Usnavin jäämispäätöksen myötä kappale muuttuu juhlallisemmaksi ja toiveikkaammaksi. Repriisit ja muut muistutukset musikaalin aiemmista vaiheista luovat kuitenkin kuvan ikään kuin syklistä: on jälleen vain tavallinen päivä Washington Heightsissa, vaikka hahmoille on

²⁶¹ Hudes & Miranda 2013, 31

²⁶² Hudes & Miranda 2013, 106

²⁶³ Hudes & Miranda 2013, 107

²⁶⁴ Viertel 2016, 239-260; Kislán 2005, 190

tapahtunut viimeisten päivien aikana paljon ja he ovat muuttuneet. ”Finale”:ⁿ keskiössä on musikaalin avausnumeron tapaan Usnavi, mutta loppua kohti koko yhteisö liittyy lauluun mukaan. Myös ”Finale” on Kislanin laulutyypeistä me olemme -laulu.

Kappaleen introna soi jo eräässä aiemmassa kohtauksessa soinut espanjankielinen bolero-laulu, jonka lyriikat käännettynä olisivat: ”Älä mene, jos jätät minut, jos menet pois luotani, pysyt muistoissani aina”.²⁶⁵ Kappaleen alussa Usnavi muistelee menneitä ja juuri kun hän oli ajatellut, että on kyllästynyt asumaan Washington Heightsissa kaikki siellä koetut muistot palaavat hänen mieleensä. Hän sanoo jäävänsä kaipaamaan Washington Heightsia ja sen arkisia tapahtumia. Hän pohtii eksistentiaalisia kysymyksiä, kuten että tulee kukaan huomaamaan heidän lähteneen ja mitä kukakin oikeastaan jättää itsestään jälkeensä pitkässä juoksussa. Usnavi saapuu bodegansa luo, jossa Sonny ja Graffiti Pete odottavat häntä. Usnavilla on muutoin ollut hyvin vihamieliset välit Graffiti Peten kanssa, mutta kun tämä ja Sonny paljastavat Usnaville Graffiti Peten bodegan seinään maalaman Abuela Claudian, Usnavi kokee oivalluksen ja päättääkin jäädä.

USNAVI

Yeah, I’m a streetlight

Chillin’ in the heat!

I illuminate the stories of the people in the street.

Some have happy endings.

Some are bittersweet.

But I know them all and that’s what makes my life complete.²⁶⁶

Musikaalin avausnumerossa, ”In the Heights”:^{ssa} Usnavi koki olevansa katuvalon lailla jumiutunut paikalleen, mutta kaiken tapahtuneen myötä hän oivaltaa, että hänen osansa on sittenkin katuvalon lailla valaista Washington Heightsin ja sen asukkaiden tarinoita. Usnavi oivaltaa olevansa juuri siellä missä hänen kuuluukiin: *“I found my island / I’ve been on it this whole time / I’m home!”*.²⁶⁷ Usnavi tietää, että arki ei ole juurikaan muuttumassa tai helpottumassa, mutta hän kokee kohtalokseen jäädä Washington Heightsiin ja kertoa sen tarinoita. Tunnekuohussa Usnavi näkee kotipaikkansa ympäristön romantisoidusti, nähden vesipostissa rannan ja palotikkaissa

²⁶⁵ Hudes & Miranda 2013, 147

²⁶⁶ Hudes & Miranda 2013, 151-152

²⁶⁷ Hudes & Miranda 2013, 152

palmun lehdet. Usnavi on kuitenkin löytänyt kotinsa, ja sekä kappale että koko musikaali päättyy julistukseen, jonka Usnavi laulaa yhdessä koko ensemblen eli koko yhteisön kanssa: “(I’m) home!”.²⁶⁸

Vaikka molemmissa on erityisesti Usnavin sooloja, ”In the Heights” ja ”Finale” ovat molemmat myös ensemblenumeroita. Ensemblenumerot tarjoavat musikaaleissa yleisesti vaihtelua soolo- ja muunlaisiin pienimuotoisempiin numeroihin. Tämä erilaisuus myös edesauttaa niiden vaikuttavuutta.²⁶⁹ Ensemblenumerot esittelevät musikaalin tarinan yhteisöä ja tarjoavat tilaisuuden tuoda esille yhteisön kollektiivisia tunteita tai reaktioita johonkin tapahtumaan.²⁷⁰ *In the Heights*in ensemblenumeroissa surraan, juhlietaan ja erityisesti avausnumerossa ja loppukohtauksessa tuodaan esille yhteisöä, yhteistä identiteettiä ja paikkaa.

7.2.2. *In the Heights*in Washington Heights

*In the Heights*issa paikka on irrottamaton osa sitä miten hahmot tarkastelevat maailmaa. He näkevät itsensä suhteutettuna paikkaan. Washington Heights näyttäytyy hahmojen todellisuuden kiintopisteenä ja muu maailma asettuu järjestykseen tämän paikan näkökulmasta. Hahmojen yksilöllisemmät suhtautumiset Washington Heightsiin ovat riippuvaisia heidän omista elämäkokemuksistaan, kuten paikoille ylipäänsä on ominaista, ja eroavat siksi toisistaan.²⁷¹ Hahmoilla on kuitenkin myös yhteneväisiä ja jaettuja tunteita paikkasta, joista he laulavat musikaalin ensemblenumeroissa.²⁷²

Ihmisen suhde senhetkiseen asuinpaikkaansa on usein arjessa huomaamattomassa osassa ja paikka on pikemminkin arkisen elämän näkymätön kehys, jota tullaan harvemmin pohtineeksi tai kyseenalaistaneeksi.²⁷³ *In the Heights*issa tämä pohdinta ja kyseenalaistaminen on kuitenkin jatkuvasti läsnä. Se missä ihminen on, missä hän on käynyt ja minne hän menee ovat keskeisiä kysymyksiä ihmisen maailmankuvan ja identiteetin muotoutumiselle. Vaikka juuri yksilöllinen identiteetti ja kokemukset tekevät paikan sellaiseksi kuin se yksilölle on, paikka myös vaikuttaa

²⁶⁸ Hudes & Miranda 2013, 153

²⁶⁹ Wolf 2011, 96

²⁷⁰ Wolf 2011, 95; Kislán 2005, 224; McMillin 2006, 78-79

²⁷¹ Karjalainen 2006, 83

²⁷² Stedman 2003, 673

²⁷³ Siim 2006, 94

näihin yksilön henkilökohtaisiin kokemuksiin. Henkilökohtaiset paikkakokemukset ovat erottamaton osa ihmisyyttä ja ihmisen identiteettiä, mikä näkyy *In the Heights*issa vahvasti.²⁷⁴ *In the Heights*issa paikka on niin sisäänrakennettu hahmoihin, että se heijastuu kaikkeen heidän toimintaansa ja sanomiseensa, ja siksi niin monet musikaalin lauluista voisi luokitella paikkaa käsitteleviksi tai jopa paikkalauluiksi.

Merkityksellinen paikka voi olla kokoluokaltaan mitä tahansa huoneen nurkan ja maapallon väliltä. Humanistimaantieteilijä Yi-Fu Tuanin mukaan ihminen kiintyy eri tasoihin paikkoihin eri voimakkuuksin.²⁷⁵ Yleensä ihminen tuntee voimakkaammin kaupunkiaan kuin kaupunginsaansa kohtaan.²⁷⁶ Vaikka New York mainitaankin *In the Heights*issa, Washington Heights on musikaalin perusteella kuin oma erillinen maailmansa suhteessa muuhun New Yorkiin. Washington Heights on pääosin latinojen asuttama kaupunginosa New Yorkissa. Washington Heightsissa on jopa oletusarvoista, että jokaisen tausta on monikulttuurinen. Aukkaita yhdistää latinokulttuuri, espanjan kieli, juuret jossain muualla ja sen aikaansaama identiteetin ja oman paikan tutkailu, sekä samankaltaiset sosioekonomiset haasteet. Nekin hahmot, jotka haluavat lähteä Washington Heightsista saavat ymmärrystä ja tukea haasteisiinsa, sillä muutkin yhteisön jäsenet käyvät läpi samanlaisia pohdintoja ja ongelmia. Nämä kaikki välittyvät jo musikaalin avausnumerosta. Vahva yhteenkuuluvuuden tunne etniseen yhteisöön voi johtaa myös vahvaan kiintymyksen tunteeseen yhteisön fyysistä paikkaa kohtaan. Tämä sidos paikkaan vuorostaan muodostuu merkitykselliseksi osaksi yksilön identiteettiä.²⁷⁷ Washington Heightsin kaltaiset vähemmistöjen alueelliset keskittymät voivat Tim Cresswellin mukaan tukea kyseisen vähemmistön edustajia identiteettinsä positiivisessa rakentamisessa. Keskittymät tarjoavat heille paikan olla kaltaistensa kanssa ja olla omia itsejään, ilman tarvetta anteeksipyydellä valtaväestöltä.²⁷⁸ *In the Heights*issa yhteisen kaltaisten kanssa jaetun asuinalueen voi todella nähdä vaikuttavan hahmoihin positiivisesti. Setha Low ja Irwin Almanin mukaan paikkaan kiinnittyminen voi edistää joko yksilön, ryhmän tai jonkin kulttuurin itsetuntoa, itsensä arvostusta sekä ylpeyttä omasta yhteisöstä.²⁷⁹ *In the Heights*in hahmot muodostavat tiiviin yhteisön. Vaikka elämä Washington Heightsissa ei ole yhteisölle

²⁷⁴ Rubinstein & Parmelee 1992, 147; Af Forselles-Riska 2006, 218; Cresswell 2004, 23-31

²⁷⁵ Cresswell 2004, 11

²⁷⁶ Tuan 1977, 17

²⁷⁷ Hummon 1992, 259

²⁷⁸ Cresswell 2004, 28-29

²⁷⁹ Low & Alman 1992, 10

ruusuilla tanssimista, ongelmat ovat yhteisiä ja jaettuja, ja paikka on heille tärkeä sillä se on heidän omansa, ainakin toistaiseksi, vaikka gentrifikaatio uhkaakin tätä omistajuutta. Kuitenkin myös vuokrien kohoaminen on yhteinen haaste, jonka kanssa kaikki yhteisön jäsenet elävät.²⁸⁰

Myös sosiaaliset suhteet ja toiset ihmiset ovat merkittävässä roolissa paikkakokemuksissa. Yksilön paikkakokemuksiin linkittyvät olennaisesti myös tiettyyn paikkaan liittyvä perhe, ystävät, yhteisö ja kulttuuri.²⁸¹ Washington Heights edustaa musikaalin hahmoille myös juuri näitä tärkeitä sosiaalisia suhteita. Perhe, ystävät, yhteisö ja kulttuuri myös lomittuvat hahmojen käsityksissä. Koko naapurusto tuntuu kuin yhdeltä perheeltä, vaikka he eivät oikeasti olekaan sukua toisilleen. Musikaalin yhteisö kokee asioita yhdessä: niin päivittäiset haasteensa, yllätyksen Ninan opintojen luopumisesta, kuin surun Abuela Claudian kuolemasta. Yhteisö kantaa murheita ja toisaalta onnistumisia yhdessä. Nina laulaa ”Breathe”-ssa kuinka koko naapurusto oli toivottamassa hänelle onnea matkaan hänen lähtiessään opiskelemaan Kaliforniaan, Kevin kuuluttaa taksikuskeilleen kertomaan kaikille, että Abuela Claudia on kuollut ja Usnavi kääntää Sonnyta kertomaan koko naapurustolle, että hän aikookin jäädä Washington Heightsiin.

*In the Heights*in hahmot ovat hyvin aluetietoisia. Aluetietoisuudella viitataan tuntemukseen siitä, miten asukkaat tuntevat kuuluvansa jollekin alueelle ja hahmottavat sen kokonaisuutena, tiedostavat sen erityisluonteen ja ominaisuudet sekä tuntevat yhteenkuuluvutta muiden alueen asukkaiden kanssa.²⁸² Koska Washington Heights on niin omanlaisensa suhteessa muihin kaupunginosiin New Yorkissa, sillä on kaupungin sisällä oma alueellinen identiteettinsä. Washington Heightsin asukkaat, musikaalin yhteisö, identifioituvat ennemminkin kaupunginosansa kuin New Yorkin asukkaiksi. Washington Heights on kuin heidän erillinen kotikylänsä osana laajempaa kaupunkia, jossa he ovat enemmän ulkopuolisia. Alueellinen identiteetti on kollektiivinen kertomus siitä millaisia ”me” ja asuinalueemme olemme.²⁸³ Juuri tästä musikaalin yhteisö laulaa ensemblenumeroissaan. Alueellisen identiteetin muodostumiseen vaikuttavat subjektiivisten kokemusten ohella siis myös jaetut, yhteiset kokemukset ja näkemykset paikan olemuksesta ja erityispiirteistä.²⁸⁴ Kun ihminen tuntee kuuluvansa tiettyyn paikkaan, paikasta tulee

²⁸⁰ *“In the Heights / It gets more expensive every day”* (Hudes & Miranda 2013, 13)

²⁸¹ Low & Alman 1992, 6-7; Riley 1992, 19; Cresswell 2004, 7

²⁸² Riikonen 1997, 180

²⁸³ Riikonen 1997, 179

²⁸⁴ Haarni et al. 1997, 18

osa häntä itseään, hänen itsensä jatke.²⁸⁵ Musikaalin hahmot laulavat ”In the Heights”- ja ”Finale”-kappaleissa yhdessä jaetusta yhteisestä paikastaan ja alueellisesta identiteetistään. Washington Heights on osa heitä ja erilaisuuksistaan ja yksilöllisyyksistään huolimatta se on heidän kotinsa, kuten he yhdessä ”Finale”-ssa laulavat.

Kaikki hahmot tai heidän vanhempansa²⁸⁶ ovat saapuneet Washington Heightsiin maahanmuuttajina jostakin. Hahmoja yhdistää siitä juontuva pohdinta paikkoihin ja niihin kuulumiseen liittyen. Sekä Washington Heights että jokin toinen paikka ovat lähes kaikilla läsnä ajatuksissa ja tarinoissa. Abuela Claudia muistaa Kuuban köyhyyden ja levottomuuden, mutta silti kyseenalaistaa, että hänen elämänsä olisi tällä hetkellä parempaa New Yorkissa. Usnavi haikailee vanhempiensa kotimaahan Dominikaaniseen tasavaltaan, kasvettuaan siihen liittyvien tarinoiden ja muistojen parissa. Hahmoista erityisesti Nina jossittelee paikkoihin liittyen. Kappaleessa ”When You’re Home” hän kertoo Bennyille:

When I was younger, I’d imagine what would happen
If my parents had stayed in Puerto Rico.
Who would I be if I had never seen Manhattan,
If I lived in Puerto Rico with my people.
My people?
I feel like all my life I’ve tried to find the answer.
Working harder, learning Spanish, learning all I can.
I thought I might find the answers out at Stanford.
But I’d stare out at the sea
Thinking, where’m I supposed to be?²⁸⁷

Musikaali on täynnä tällaisia hiljaisia tai äänekkäitä kysymyksiä ja pohdintoja. Hahmot käsittelevät paikkakokemuksiaan aktiivisesti ja päätyvät lopulta kaikki jonkinlaisiin ratkaisuihinkin.

Keskeisenä pohdinnan kohteena musikaalissa on koti ja sen eri merkitykset. Koti voi konkreettisenä ympäristönä viitata talon tai asunnon lisäksi laajemmin naapurustoon, kylään,

²⁸⁵ Haarni et al. 1997, 17; Belk 1992, 38

²⁸⁶ Benny on ainoa poikkeus tästä. Hän ei myöskään ole latino vaan afrikanamerikkalainen.

²⁸⁷ Hudes & Miranda 2013, 70

kaupunkiin, seutuun tai maahan.²⁸⁸ Koti ei kuitenkaan ole pelkästään fyysinen paikka, vaan myöskin mielentila.²⁸⁹ Musikaali päättyy koko yhteisön laulaamaan sanaan "home", mutta tämäkään koti tai käsitys siitä ei ole pelkästään fyysinen paikka, vaan se saa myös muunlaisia merkityksiä. Yi-Fu Tuan näki kodin malliesimerkkinä paikasta, sillä hänen mukaansa kotia kohtaan tunnetaan erityistä kiintymystä ja juurtuneisuutta.²⁹⁰ Kuitenkin kuten *In the Heights*ssakin on nähtävissä, suhtautuminen kotiin ei ole aina topofilinen. Una Chaudhurin mukaan kodilla on status niin turvapaikkana kuin vankilana.²⁹¹ Monet *In the Heights*sin hahmoista ovat lähteneet kodeistaan, osa haluaa lähteä nykyisestä kodistaan ja osa haluaa mennä sinne missä uskoo kotinsa olevan:

USNAVI

I'm runnin' to make it home and home's what Vanessa's runnin'
Away from!²⁹²

Usnavi näkee kodin, tässä tapauksessa Dominikaanisen tasavallan, tavoittelemisen arvoisena. Vanessan tahto "paeta kotoa" liittyy vähintään osittain kurjiin oloihin kotona, jossa äidin alkoholiongelman takia heillä ei ole varaa maksaa laskuja ja he joutuvat välillä elämään ilman sähköä. Abuela Claudia taas lähti äitinsä kanssa kotoa Kuubasta pakoon köyhyyttä ja levottomuutta, ja hän kaippaa takaisin lapsuuden kotiinsa. Ninan äidin Camilan laulamassa "Enough" -kappaleessa kodilla viitataan taas ennemminkin perheeseen kuin fyysiseen kotiin. Kodilla viitataan musikaalissa myös juuriin, paikkaan josta suku on kotoisin, vaikkei hahmo itse olisi koskaan asunut siellä. Esimerkiksi Usnavi viittaa Dominikaaniseen tasavaltaan kotina, vaikka on syntynyt ja asunut koko elämänsä Yhdysvalloissa. Vaikka Usnavi lopulta päättääkin jäädä Washington Heightsiin ja laulaa tuon fyysisen paikan olevan hänen kotinsa, hänen oivalluksensa ei ole niin yksiulotteinen.

Usnavi toimii enemmän tai vähemmän Washington Heightsin esittelijänä "n the Heights" -kappaleessa. Hän ilmaisee siinä myös, että hänen pitäisi tehdä jotain sen eteen, että voisi lähteä Dominikaaniseen tasavaltaan, vanhempiensa kotimaahan. Usnavin kokemus Dominikaanisesta

²⁸⁸ Knuuttila 2006, 8

²⁸⁹ Latvala 2006, 180

²⁹⁰ Cresswell 2004, 24

²⁹¹ Chaudhuri 1997, 8

²⁹² Hudes & Miranda 2013, 31

tasavallasta, perustuu hänen vanhempiansa sekä Abuela Claudian tarinoihin. Myös Abuela Claudian tahto palata kotisaarille vaikuttaa Usnaviin. He suunnittelevat matkaa yhdessä ja vielä Abuelan kuoltuakin Usnavi pohtii kuinka Abuela halusi Usnavin lähtevän Dominikaaniseen tasavaltoon ja kokee syyllisyyttä omasta tahdottomuudestaan. Osana ”Finale”:a hän jopa pyytää anteeksi: *“Abuela, I’m sorry, / But I ain’t goin’ back because I’m telling your story!”*.²⁹³ Musikaalin alussa Usnavi antaa muiden määrittää hänen paikkakokemustaan. Toisaalta tuntuu, ettei hän ole koskaan tosissaan pohtinut paikkaa, tai mikä on hänelle koti, tai ainakaan päätynyt mihinkään lopputulokseen. Usnavi on musikaalin alussa melkein kuin sivustakatsoja. Hän tarkkailee ympärillään tapahtuvaa, mutta ei koe olevansa siitä erityisen osallinen. Muut liikkuvat, mutta hän pysyy paikallaan. Musikaalin alussa Usnavi vielä etsii omaa paikkaansa. Hän on hieman ujo, eikä erityisen aloitekykyinen: hän tuntuu kuin odottavan jotakin tapahtuvan, ottamatta itse ensimmäistä askelta.

Yeah, I’m a streetlight,
Choking on the heat.
The world spins around
While I’m frozen to my seat.²⁹⁴

Usnavi on elänyt päiviä samanlaisina päivästä toiseen ja läpikäy samoja haasteita kuin muutkin naapuruston asukkaat. Hän kohtaa muut asukkaat päivittäin kun he asioivat bodegassa. Kun Abuela Claudia voittaa lotossa, yhtäkkiä kauan puhuttuun lähtöön tarjoutuukin todellinen mahdollisuus. Abuela ja Usnavi ehtivät jo sopia lähdöstä ja ostaa lentoliputkin ennen kuin Abuela kuolee. Täten lopullinen päätös lähtemisestä sekä sen toteutus jää Usnavin harteille. Usnavi ei ole valinnut tulla New Yorkiin. Hänen vanhempansa muuttivat sinne Usnavin ollessa äitinsä vatsassa. Myöskään bodegan pyörittäminen ei ole varsinaisesti ollut Usnavin oma valinta vaan hän sai sen perintönä vanhemmiltaan näiden kuoltua. Kuten mainitsin aiemmin, myös unelmat Dominikaanisesta tasavallasta ovat vanhemmilta ja Abuelalta perittyjä. Loppukohtauksen aikana Usnavi muuttaa kuitenkin mieltään lähtemisestä, ja myös nykyisestä elämästään, ja päättää jäädä.

²⁹³ Hudes & Miranda 2013, 152

²⁹⁴ Hudes & Miranda 2013, 12

Musikaalin loppupuolella Vanessa saa Usnavin avustuksella laadittua vuokrasopimuksen omasta asunnostaan. Vanessa vie Usnavin treffeille kävelyllä läpi Washington Heightsin ja yrittää saada tämän jäämään:

You oughta stay

You can use that money to fix this place.

And it's not like Sonny's got role models

Stepping up to the plate.

I'm just saying, I think your vacation can wait!

I'm going down to West Fourth Street, you can take the A-(train)

You're leaving the country, and we're never gonna see you again

You get everyone addicted to your coffee and off you go.²⁹⁵

Vanessalla on roolinsa siinä, että Usnavi päättää lopulta jäädä nähtyään Sonnyn ja Graffiti Peten tekemän Abuela Claudia -maalauksen. Vanessa auttaa Usnavia näkemään kuinka osallinen hän oikeastaan on Washington Heightsissa ja kuinka oleellinen hän on sen ihmisille. Paikkaan kiinnittymisessä ja paikkakokemuksessa on tärkeää ihmisen oma kokemus ja toiminta sekä paikan ja tilan haltuunotto.²⁹⁶ Osalliselle ympäristö on paikka, osa itseä, sivullinen taas tarkastelee samaa ympäristöä etäisyyden päästä.²⁹⁷ Usnavi ei ole missään vaiheessa oikeasti lainkaan ulkopuolinen, mutta juurikaan mikään hänen elämästään ei ole ollut hänen itsensä päättämää tai valitsemaa. Juuri ennen "In the Heights" -kappaleen alkua Usnavi häätää Graffiti Peten sotkemasta seinäänsä. Osana "Finale" -kappaletta juuri Graffiti Peten maalaus saa Usnavin tekemään päätöksen jäämisestä. Usnavi on aiemmissa kappaleissa ilmaissut, että ehkä heillä ei oikeastaan ole valtaa siihen millainen Washington Heights tulevaisuudessa on ja siksikin paikka on syytä hyvästellä. Tilan tai sijainnin voi muuttaa paikaksi ottamalla sen haltuun. Haltuunottamisen tapoja on useita, mutta Graffiti Peten maalaukset ovat yksi niistä. Niillä hän merkitsee tuon paikan omakseen, tässä tapauksessa yhteisön omaksi, sillä Abuela Claudia oli koko yhteisön matriarkkahahmo. Maalauksen näkemisen myötä Usnavi oivaltaa, että myös hän voi ottaa korttelinsa haltuun, päättämällä niin. Usnavin elämä Washington Heightsissa ei ole juurikaan muuttumassa, eikä Washington Heights

²⁹⁵ Hudes & Miranda 2013, 141-142

²⁹⁶ Siim 2006, 93

²⁹⁷ Haarni et al. 1997, 17-18

ole yhtäkkiä fyysisenä ympäristönä maagisesti muuttunut, mutta Usnavi on muuttunut ja siksi hän näkee ympäristönsä ja paikkansa siinä uudella tavalla.

Yeah, I'm a streetlight
Chillin' in the heat!
I illuminate the stories of the people in the street.
Some have happy endings.
Some are bittersweet.
But I know them all and that's what makes my life complete. ²⁹⁸

Hän jatkaa käytännössä toistaen kaikki ne syyt jäädä, mitkä Vanessa esitti hänelle. Usnavi vain tuskin oli aiemmin nähnyt näitä arkisia tekemisiään niinkään merkittävänä.

And if not me, who keeps our legacies?
Who's gonna keep the coffee sweet with secret recipes?
Abuela, rest in peace, you live in my memories
But Sonny's gotta eat, and this corner is my destiny. ²⁹⁹

Usnavi jatkaa, että koti, nyt Washington Heights, tuo hänestä hänen parhaat puolensa esiin ja saa hänet jatkamaan eteenpäin. Koti on hänelle enemmän kuin pelkkä paikka, se on myös osa hänen identiteettiään ja persoonaansa. Hän julistaa myös viimein löytäneensä saarensa; hän on ollut sillä koko ajan. Hänen kotisaarensa ei ollutkaan Karibialla, vaan se oli Manhattan, eikä hän aio koskaan lähteä siltä. Usnavi näkee siihenastinen elämänsä uudessa valossa, ja kokee elämästään ja paikastaan ensi kertaa todellista omistajuutta. Vaikka elämä tai paikka eivät ole varsinaisesti muuttuneet, nyt hän on aktiivisesti valinnut olla siellä ja valinnut elää elämäänsä sellaisena kuin se on aiemminkin ollut. Hänellä oli mahdollisuus lähteä, mutta hän muutti mieltään ja teki tietoisien valinnan jäädä. Näin Washington Heightsista tulee musikaalin lopussa myös Usnavin henkinen koti.

In the Heights -musikaalin paikka on musikaalissa paljon enemmän kuin pelkkä tapahtumapaikka: *In the Heights* on musikaali paikasta. Musikaali päättyy koko ensemblen yhdessä laulamaan

²⁹⁸ Hudes & Miranda 2013, 151-152

²⁹⁹ Hudes & Miranda 2013, 152

huipennukseen: "home!"³⁰⁰. Washington Heights todella on kaikkien musikaalin hahmojen koti. Kuitenkin kuten olen tässä luvussa pyrkinyt selventämään, koti ei saa mitään yksiselitteistä määritelmää. Koti tarkoittaa *In the Heights*in hahmoille niin fyysistä kotipaikkaa, yhteisöä, perhettä, kulttuuria, identiteettiä kuin henkistä kotia. Eniten Washington Heights on kotina kiintopiste, jonka siellä asuvan yhteisön jäsenet, yhdessä ja erikseen, määrittävät osaksi kokemustaan maailmasta.

³⁰⁰ Hudes & Miranda 2013, 153

8. Johtopäätöksiä musikaalien paikoista ja paikkalauluista

Olen edellisissä luvuissa analysoinut neljän musikaalin paikkalauluja ja paikan merkitystä ja roolia kussakin musikaalissa. Analyysien pohjana ja tukena olen käyttänyt erityisesti Richard Kisanin määrittelemiä ja Kaisa Paavolaisen täydentämiä musikaalien laulutyyppejä, Jack Viertel in hahmottelemaa musikaalien konventionaalisen rakenteen mallia sekä monitieteistä paikan käsitettä. Oletuksenani oli, että se mihin rakenteelliseen kohtaan ja mitä laulutyyppiä musikaaleissa esiintyvät paikkalaulut edustavat vaikuttaa siihen millainen rooli paikalla musikaalissa on. Tässä luvussa kertaan millaisia merkityksiä ja rooleja paikat saivat aineistoissani toimineissa *Hairspray*-, *The Book of Mormon*-, *Memphis*- ja *In the Heights* -musikaaleissa ja vertailen näitä keskenään muun muassa Kisanin ja Viertel in teorioiden pohjalta ja pyrin vastaamaan tutkimukseni alkukipinänäkin toimineeseen kysymykseen siitä miksi musikaaleissa lauletaan paikoista ja toisaalta millaisia merkityksiä paikat näitä paikkalauluja sisältävissä musikaaleissa saavat.

*Hairspray*n tapahtumapaikkana toimii Baltimore. Musikaalin päähenkilö Tracy laulaa siitä ja sille musikaalin paikkalaulussa "Good Morning Baltimore" sekä sen repriisissä. Baltimore näyttäytyy musikaalissa erityisesti Tracyn näkökulmasta ja se muuttuu Tracyn muuttuessa. Baltimore tarjoaa sopivan yhteiskunnallisen tilanteen musikaalin tapahtumille, mutta muutoin sillä on varsin passiivinen rooli. Paikka näyttäytyy musikaalissa vain suhteessa Tracyn unelmiin ja tavoitteisiin. Baltimoren rooli *Hairspray*ssä on siis toimia erityisesti Tracyn unelmien estradina ja hänen toimintansa uskottuna yleisönä.

*The Book of Mormon*in paikat ovat Salt Lake City ja Orlando, joista kumpikaan ei kuitenkaan ole musikaalin ensisijainen tapahtumapaikka. Nabalungi toivoo pääsevänsä ugandalaisen kylänsä vaikeista oloista onnelliseen Salt Lake Cityyn ja Elder Price unelmoi ikuisesti elämästä Orlandossa, joka on hänen lempipaikkansa maailmassa. Nabalungi laulaa haavestaan päästä Salt Lake Cityyn musikaalin selkeimmässä paikkalaulussa "Sal Tlay Ka Siti". Elder Pricen Orlandoon kohdistuvat lauluosuudet jakautuvat useampiin kappaleisiin. Kumpikaan hahmoista ei lopulta pääse haluamaansa paikkaan, mutta he ymmärtävät paikkojen toimineen vain symbolisina. Paikoista unelmointi kuitenkin ajaa hahmot toimimaan ja toimillaan vaikuttamaan suuresti musikaalin

tapahtumiin. Vaikka paikkalauluissa esiintyvät paikat eivät siis ole missä musikaali suurimmilta osin tapahtuu, paikoilla on merkittävä rooli hahmojen unelmoinnin kohteena *The Book of Mormonissa*.

Memphis sijoittuu nimensä mukaisesti Memphisiin. Memphis, sekä toinen musikaalissa esiintyvä paikka New York mainitaan dialogissa sekä muutamissa kappaleissa, mutta selkein paikkalaulu musikaalissa on "Memphis Lives in Me". Kappaleen esittää musikaalin päähenkilö Huey päätettyään jäädä Memphisiin kääntäen samalla selkensä rakastamalleen naiselle ja unelmalleen rakastamansa musiikin levittämisestä maailmalle. Musikaali sijoittuu 1950-luvun segregoituun Memphisiin. Paikkaan liittyvät mahdollisuudet, rajoitukset ja uhat ovat jatkuvasti läsnä musikaalissa ja lopulta paikka ajaa musikaalin rakastavaiset erilleen, sillä yhtä paljon kuin Huey koee, että hänen täytyy jäädä Memphisiin, Felicia, Hueyn rakastama musta nainen koee että hänen on lähdettävä. Felicialle Memphis on uhkaava, rajoituksia täynnä oleva. Hueylle taas Memphis on turvallinen ystävä ja kumppani, jonka hän lopulta valitsee kaiken muun yli.

In the Heights -musikaali kertoo muutaman päivän tapahtumista New Yorkin Washington Heightsissa. Paikka ja sen pohdinta on musikaalissa läpileikkaava teema ja suurinosa musikaalin kappaleista käsittelee paikkaa. Kaikki laulut eivät käsittele yksinomaan Washington Heightsia vaan musikaalissa on vahvasti läsnä myös kaipuu toisiin paikkoihin. Muut paikat asettuvat maailmassa järjestykseen suhteessa Washington Heightsiin, jonka hahmot musikaalin loppukohtauksessa tunnustavat kodikseen. Tämä *koti* on kuitenkin monimerkityksinen ja tarkoittaa hahmoille fyysisen kotipaikan lisäksi myös perhettä, identiteettiä ja kultturia. Musikaalin tapahtumapaikka Washington Heights on läsnä kaikkien hahmojen arjessa ja valinnoissa ja sen voi nähdä hahmojen tapana tarkastella maailmaa, heidän olemassaolonsa kiintopisteenä.

Kaksi tarkastelemistani kappaleista "Good Morning Baltimore" sekä "In the Heights" ovat musikaaliensa avausnumeroita. Avausnumeron tehtävänä on ohjata vastaanottajien odotuksia, eli tarjota kurkistus siihen mitä musikaalilta on odotettavissa. Kumpikin tarkastelemistani kappaleista toteuttaa tämän hyvin ja kappaleet todella summaavat musikaalin. "Good Morning Baltimore" esittelee *Hairsprayn* vahvasti päähenkilönsä Tracyn näkökulmasta ja vaikka myös Usnavi toimii "In the Heightsissa" ikään kuin matkaoppaana, hän esittelee musikaalin muutkin hahmot ja antaa heille myös suunvuoron. Kappaleiden ero avausnumeroina onkin niiden tyyppi: "Good Morning Baltimore" on protagonistin alustus ja "In the Heights" taas ensembleavaus. "Good Morning Baltimore" on myös *Hairsprayn* päähenkilön Tracyn minä tahdon -laulu ja Tracyn laulussaan

kuvailemat unelmat jättävät paikan, Baltimoren, varjoonsa. Usnavi taas kirjaimellisesti räppää valojen osoittamisesta Washington Heightsiin. Vaikka paikan läsnäolon avausnumerossa voisi kuvitella viittavan siihen, että se saattaisi olla olennainen koko musikaalille, on tärkeää ottaa huomioon myös millainen kappale muutoin sisällöllisesti on.

“Memphis Lives in Me” on *Memphisin* kello yhdentoista -numero. Se on voimakas huippukohta musikaalissa ja nousee siksikin musikaalista esiin. Kappale on lisäksi musikaalin toiseksi-viimeinen kohtaus, joka Viertelin mukaan on rakenteellisesti se kohtaus, jossa musikaalin syvin olemus nousee esiin. Vaikka *Memphisissä* jo nimen perusteella voisi olettaa paikan olevan merkityksellinen, keskeisimmän paikkalaulun sijoittaminen juuri tähän kohtaan musikaalia on tälle selkeä sinetti.

In the Heightsin toinen lähemmin tarkastelemani kappale “Finale” on musikaalin loppukohtaus. Loppukohtaus perinteisesti summaa musikaalin kokonaisuuden ja vastaanottajan kokemuksen sen kanssa. Loppukohtaus on viimeiset sanat, jotka teos vastaanottajilleen sanoo ja se on siten helposti mikä katsojilla on päällimmäisenä mielessä, kun he poistuvat teatterista. *In the Heightsin* loppukohtaus viimeistään solidifioi paikan merkityksen musikaalissa. “Finale” on voimakas paikan merkityksen julistus ja musikaalin viimeinen sana, jonka koko ensemble laulaa on *koti*. “Finale” tuo muutoinkin esiin *In the Heightsin* paikan Washington Heightsin merkitystä. Merkitys on hahmoille moninainen, mutta he kiteyttävät sen yhteen sanaan; *koti*. Koska musikaalin loppukohtaus tosiaan on se, joka lähettää yleisön takaisin maailmaan, mikäli se on paikkalaulu, kuvittelisi paikan olevan aidosti merkityksellinen musikaalissa, näin se *In the Heightsin* tapauksessa onkin. Pelkkien rakenteellisten sijoittumisten pohjalta ei kuitenkaan ole mahdollista vastata kysymykseen siitä miksi musikaalissa lauletaan paikasta.

The Book of Mormonin paikkalaulu “Sal Tlay Ka Siti” sekä musikaalin toiseen paikkaan Orlandoon liittyvät laulut sijoittuvat musikaalin keskelle. “Sal Tlay Ka Siti” on rakenteellisesti musikaalin keskeisintä sivuhahmoa esittelevä kappale musikaalin ensimmäisen näytökset toisella puoliskolla. Elder Pricen laulammat Orlando-osuudet sijoittuvat useisiin kappaleisiin alkaen musikaalin toisesta kappaleesta. Koska musikaalien rakenteessa erityisesti alku, väliajan molemmin puolin olevat numerot sekä musikaalin toisen näytöksen loppupuolisko noudattavat tarkemmin kaavaa, näistä näiden ulkopuolelle sijoittuvista paikkalauluista ei voi oikeastaan vetää juurikaan johtopäätöksiä.

Pelkästään paikkalaulun rakenteellisen sijoittumisen havainnoin pohjalta voidaan siis päätellä hyvin vähän. Lähinnä on mahdollista luoda alustavia tulkintoja siitä tukeeko paikkalaulun sijoittuminen paikan yleistä merkityksellisyyttä musikaalissa vai ei. Tutkielmani pohjalta helpoiten merkityksellisyyttä voi odottaa, mikäli paikkalaulu sijoittuu toiseksi-viimeiseen-kohtaukseen tai finaalinumeroon. Tutkielmani pohjalta avausnumero voi indikoida paikan tärkeyttä, mutta todennäköisemmin mikäli kyseessä on ensembleavaus.

Lähempään tarkasteluun nostamistani paikkalauluista kolme on pääasiallisesti soolonumeroita, ainoastaan *In the Heights*ista esiin nostamani kappaleet ovat aidosti ensemblenumeroita. Vaikka analysoimistani musikaaleista juuri *In the Heights*issa paikka oli kaikkein voimakkaimmin läsnä ja aktiivisessa roolissa musikaalissa, yhden kappaleen perusteella on mahdotonta vetää vankkoja johtopäätöksiä. Ensemblenumeroilla kuitenkin yleisesti ilmaistaan kollektiivisia jaettuja tuntemuksia, joten mikäli paikkalaulu on esimerkiksi koko musikaalin yhteisön tai sen jonkin osan laulama, voi tämä antaa osviittaa siitä, että paikka on laajemminkin määrin merkityksellinen kyseiselle joukolle ja mahdollisesti osa heidän identiteettiään. Soolonumerot ovat pääasiallisesti yhden hahmon ilmaisemia tuntemuksia. Jos musikaali kuitenkin sisältää esimerkiksi useita soolomuotoisia paikkalauluja, paikalla voi hyvinkin olla laajempi merkitys musikaalissa ja paikka voi olla musikaalissa myös aktiivinen toimija. Tämä on nähtävissä esimerkiksi *Book of Mormon*issa, jossa paikkalaulut ovat sooloja, mutta koska ne jakautuvat kahdelle hahmolle ja ajavat näitä toimimaan, paikat vaikuttavat lopulta myös kaikkien hahmojen elämiin vaikuttamalla musikaalin loppuratkaisuun.

Mikäli musikaali sisältää vain yhden soolomuotoisen paikkalaulun, tai useamman laulun, mutta vain yhden hahmon laulamana, paikan merkitys ja rooli liittyy todennäköisesti erityisesti siitä laulavaan hahmoon kuten *Hairspray*ssä. Tai ainakaan tämän yhden paikkalaulun pohjalta ei voida päätellä mainitun spesifin paikan olevan erityisen merkityksellinen musikaalissa. Tutkielmani ei sisältänyt esimerkiksi yhtään duettomuotoista paikkalaulua, joten tällaisten paikkalaulujen osalta tämä tutkielma ei tarjoa vastauksia.

Aineistoni paikkalauluista "Sal Tlay Ka Siti" sekä "Good Morning Baltimore" ovat Kisanin määrittelemistä laulutyypeistä minä tahdon -lauluja. Balladiksi taas voidaan luokitella niin "Sal Tlay Ka Siti" kuin "Memphis Lives In Me". "Memphis Lives In Me" ja *In the Heights*in paikkalaulut "In

the Heights” ja “Finale” kuuluvat minä olen/me olemme -lauluihin. Näistä selkeiden jonkinlaista merkityksellisyyttä indikoi luokittelu minä olen/me olemme -lauluksi ja balladiksi. Tämä voi kuitenkin olla täysi sattuma, joka liittyy valitsemaani aineistoon. Analysoimatta paikkalaulujen sisältöä koko musikaalin kontekstissa voi siis olla mahdotonta saada selkeää käsitystä tai vetää mitään johtopäätöksiä siitä, miksi musikaalissa lauletaan paikasta. Tai ainakaan analysoimieni neljän musikaalin pohjalta tällaisia johtopäätöksiä olisi ongelmallista tehdä.

Loppujen lopuksi Kiskanin ja Viertelin teoriat toimivat siis ainoastaan työkaluina paikkalaulujen analysoimisessa. Kummatkin teoriat olivat hyödyllisiä musikaalien kappaleiden sekä kokonaisrakenteen ja niihin liittyvien konventioiden ja odotusten ymmärtämisessä, mutta tutkielmani pohjalta voidaan todeta, että ne eivät riitä muodostamaan nopeaa tapaa arvioida paikan merkitystä musikaalissa.

Miksi musikaaleissa sitten lauletaan paikoista? Alkuperäinen oletukseni oli, että paikoista lauletaan koska ne ovat musikaalissa merkityksellisiä, että niillä olisi jokin suurempi merkitys musikaalille kuin olla pelkkä tapahtumapaikka. Musikaalien paikat saavat tutkielmani pohjalta monia merkityksiä ja siten vastaus kysymykseen siitä, miksi niistä lauletaan on myös monenkirjava. Tutkielmani pohjalta musikaaleissa laulettavat paikat voivat saada merkityksen ja roolin esimerkiksi unelmana, monimerkityksellisenä kotina, identiteettinä tai kumppanina. Paikka voi olla konkreettinen tai symbolinen, realistinen tai lähinnä unelmaa. Spesifi paikka voi kuitenkin myös olla vain helppo tapa asettaa musikaalin yhteiskunnallinen konteksti tarinan tueksi, vaikka paikalle olisi ainakin kappaleen nimen perusteella oma laulunsakin.

Analysoimalla ainoastaan neljää musikaalia ei ole mahdollista luoda kattavaa luokittelua tai tyhjentävää syiden luetteloa. Tutkielmani johtopäätökset eivät siis välttämättä ole yleistettävissä koskemaan muita musikaalia, mutta ne toteutuvat aineistossani toimineissa musikaaleissa. Uskon, että syitä voi olla siis muitakin kuin ne, jotka tutkielmani musikaaleista nousivat esiin. Tutkielmani pohjalta syitä paikoista laulamiselle ovat tapahtumapaikan ja sen myötä mahdollisen tarpeellisen yhteiskunnallisen kontekstin esittely, kuten *Hairspray*ssä, hahmon eskapismien ja unelmoinnin tarve, kuten *The Book of Mormon*issa, hahmon elämää ja valintoja ohjaava rakkaus paikkaan kohtaan, kuten *Memphis*issä, tai hahmon oman itsen ja todellisuutensa ilmaiseminen, kuten *In the Heights*issa.

Koska kokemus paikasta on yksilöllinen, teoriassa paikkojen merkityksiä ja syitä laulaa niistä tai niille voisi olla yhtä paljon kuin paikkalauluja laulavia hahmoja musikaaleissa. Joitakin toistuvia merkityksiä ja yhtäläisyyksiä on varmasti löydettävissä, mutta yleistettävämpien johtopäätösten tekeminen vaatisi laajempaa tutkimusta.

9. Lopuksi

Tutkielman kirjoittaminen sai minut pohtimaan entistäkin enemmän paikkoja ja niiden merkityksiä. Omassa elämässäni on jo kahden vuosikymmenen ajan ollut vahvasti läsnä halu päästä erääseen spesifiin paikkaan. En ole koskaan käynyt siellä, mutta olen aina ajatellut sen olevan vain ajankysymys. Välillä tuo paikka on näyttäytynyt lähinnä sellaisena, jossa haluaisin käydä, mutta useasti myös paikkana, jonne haluaisin muuttaa. Välillä haluni lähteä on ollut voimakkaampaa, välillä vaimeampaa. Tuo paikka ei kuitenkaan ole koskaan menettänyt merkitystään. Voin samaistua Elder Pricen ja Nabulungin tuntemuksiin paikkojaan kohtaan; paikasta unelmointi on ollut unelmaa, eskapismia, mutta toisaalta myös motivaatiota. Kaipaani paikkaani kuin Usnavi Dominikaanista tasavaltaa; paikka on minulle tuttu vain välitteisesti, mutta olen pitkään kuvitellut sen olevan 'minun paikkani'. Kuitenkin huomaan pelkääväni, että lopulta olenkin kuin Huey, enkä osaisikaan lähteä vaikka mahdollisuus siihen tarjoutuisi. Toisaalta en ole varma olisiko lopulta haitallista, jos Salt Lake Cityn ja Orlandon tapaan minunkaan paikkani ei olisikaan konkreettinen paikka, vaan vain heijastus toiveistani. Tällä hetkellä lähteminen ja liikkuminen ei kuitenkaan COVID19-pandemian takia ole mahdollista, eikä ole tiedossa milloin minun olisi mahdollista edes käydä kaipaamassani paikassa. Samaan aikaan olen viimein elämäntilanteessa, jossa lähteminen olisi mahdollista, mutta minusta riippumattomista syistä mahdollisuutta ei tosiasiassa tällä hetkellä ole. Vielä on vaikea sanoa millaiseksi kaipaamani paikan rooli elämässäni lopulta muodostuu.

Olen halunnut tutkielmani myötä tuottaa suomenkielistä musikaalitutkimusta ja toivon, että musikaaleihin liittyvää suomen kielistä tutkimusta saadaan pian lisää, ja paljon, aiheita kyllä riittää. Tutkielmani jättää tilaa lisätutkimukselle myös paikkalauluihin ja musikaalien paikkoihin liittyen. Aineistoni ei esimerkiksi sisältänyt yhtäkään musikaalia, jonka paikkalaulussa unelmoituun, mutta olemassaolevaan paikkaan oikeasti lähdeittäisiin tai lauletusta inhotusta paikasta lähdeittäisiin pois. Tutkielmani ei ottanut hahmojen paikkasuhteita analysoidessa lainkaan huomioon ympäröivän yhteiskunnallisen todellisuuden mahdollisia vaikutuksia musikaalien hahmojen paikkakokemuksiin. Voisikin olla mielenkiintoista tutkia esimerkiksi sitä onko paikkalaulujen sisällöissä tapahtunut muutosta vuosikymmenien varrella, tai onko paikkalaulujen ylipäänsä, tai tietynlaisten paikkalaulujen määrässä tapahtunut merkittäviä muutoksia. Onko yleisempää kaivata jonnekin muualle vai laulaa siitä paikassa, jossa on? Mielenkiintoisia kysymyksiä on monia, eikä yhdellä pro

gradu -tutkielmalla voisi mitenkään tyhjentävästi vastata kaikkiin musikaalin paikkoihin ja paikkalauluihin liittyviin kysymyksiin. Toivon tutkielmani kuitenkin inspiroivan musikaaleja tutkivia tai tutkailevia pohtimaan paikkojen ja paikkalaulujen merkityksiä, ja kenties sitä kautta löytämään joko jonkin uudenlaisen ulottuvuuden musikaaleista, tai jonkinlaista uutta ymmärrystä oman elämän paikoista.

10. Lähteet

Tutkimusaineisto

DiPietro, Joe & Bryan, David. 2011. *Memphis – The Complete Book and Lyrics of the Broadway Musical*. USA: Applause Theatre & Cinema Books.

Miranda, Lin-Manuel & Hudes, Quiara Alegría. 2013. *In the Heights – The Complete Book and Lyrics of the Broadway Musical*. USA: Applause Theatre & Cinema Books.

O'Donnell, Mark & Meehan, Thomas & Wittman, Scott & Shaiman, Marc. 2002a. *Hairspray – The Complete Book and Lyrics of the Hit Broadway Musical*. USA: Applause Theatre & Cinema Books.

Parker, Trey & Lopez, Robert. & Stone, Matt. 2011a. *The Book of Mormon – The Complete Book and Lyrics of the Broadway Musical*. USA: HarperCollins.

Julkaistut lähteet

Belk, Russell W. 1992 *Attachment to Possessions*. Teoksessa *Place Attachment*. Toim. Altman, Irwin & Low, Setha M.. New York: Plenum Press, 37-62.

BWW News Desk 28.3.2010. Hairspray Closes In the West End Mar 28; U.K. National Tour to Launch Mar 30. *Broadway World*.

<https://www.broadwayworld.com/westend/article/HAIRSPRAY-Closes-in-the-West-End-Mar-28-UK-National-Tour-to-Launch-Mar-30-20100328>. Viitattu 5.3.2020.

Chaudhuri, Una 1997. *Staging Place: The Geography of Modern Drama*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press

Clement, Olivia 21.4.2020. In the Heights Movie Sets New Release Date for Summer 2021. *Playbill*.
<https://www.playbill.com/article/in-the-heights-movie-sets-new-release-date-for-summer-2021>.
Viitattu 25.4.2020

Cresswell, Tim 2004. *Place: A Short Introduction*. Massachusetts, USA: Blackwell Publishing.

DiPietro, Joe & Bryan, David 2009. *Memphis. A New Musical. Piano/Vocal Selections*. USA: Hal Leonard Corporation.

Forselles-Riska, Cecilia af 2006. Menneisyyden muuttuvat paikat. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 218-231.

Haarni, Tuukka & Karvinen, Marko & Koskela, Hille & Tani, Sirpa 1997. Johdatus nykymaantieteeseen. Teoksessa *Tila, paikka ja maisema*. Toim. Haarni, Karvinen, Koskela & Tani. Tampere: Vastapaino, 9-34.

Hairspray (Original Broadway Cast Recording) 2002b. Useita artisteja. Säv.: Shaiman, Marc. San.: Wittman, Scott & Shaiman, Marc. Sony BMG Music Entertainment.

Hummon, David M. 1992. Community Attachment: Local Sentiment and Sense of Place. Teoksessa *Place Attachment*. Toim. Altman, Irwin & Low, Setha M. New York: Plenum Press, 253-278.

Illman, Ruth 2006. Momo ja lähikaupan Mohammed. Ihmistenvälisyys symbolisena tilallisuutena. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 110-128.

Ilona-tietokanta. 5.3.2020: Hairspray.
http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx?lang=fi

In the Heights (Original Broadway Cast Recording) 2008. Useita artisteja. Säv. & san.: Miranda, Lin-Manuel. Sh-K-Boom Records.

Internet Broadway Database 1.4.2020: Shows: *Hairspray, Book of Mormon, Memphis, In the Heights*. <https://www.ibdb.com>.

Karjalainen, Pauli Tapani 1997. *Aika, paikka ja muistin maantiede*. Teoksessa *Tila, paikka ja maisema*. Toim. Haarni, Karvinen, Koskela & Tani. Tampere: Vastapaino, 227-241.

Karjalainen, Pauli Tapani 2006. Topobiografinen paikan tulkinta. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 83-92.

Keskitalo-Foley, Seija 2006. Kolme näkökulmaa Lapin paikkana kokemiseen. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 129-146.

Kislan, Richard 2005. *The Musical – A Look at the American Musical Theatre. Revised, Expanded Edition*. New York: Applause Books.

Knuuttila, Seppo 2006. Paikan moneus. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 7-14.

Kortelainen, Kaisu 2006. Tehdasyhteistyöstä kirjoitettu kartta. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 291-307.

Kymäläinen, Päivi 2006. Paikan ajattelun haasteita. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 201-217.

Latvala, Pauliina 2006. Suvun satumailta katkeruuden kentille. Paikka kokemuksena ja tunnetilana. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 171-186.

Lehtinen, Ari 2006. Osallisuuden ja kieltäytymisen paikat. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 44-63.

Lempinen-Vesa, Riitta-Leena. 14.4.2018. Kutrit kuntoon ja kohti 60-lukua - Rantasalmen Hairspray-musikaali tarjoaa tärkeitä aiheita iloisessa kurossa. *Itä-Savo*.

<https://ita-savo.fi/uutiset/kulttuuri-ja-viihde/2c815974-0606-4d21-9570-8dd9b523e54e>. Viitattu 5.3.2020.

Low, Setha M. 1992. *Symbolic Ties That Bind: Place Attachment in the Plaza* teoksessa *Place Attachment*. (toim. Altman, Irwin & Low, Setha M.. New York: Plenum Press, 165-185.

Low, Setha M. & Altman, Irwin 1992. *Place Attachment: A Conceptual Inquiry*. Teoksessa *Place Attachment*. Toim. Altman, Irwin & Low, Setha M. New York: Plenum Press, 1-12.

Masters, Tim 26.2.2013. Book of Mormon musical storms West End. *BBC News*.
<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-21585803>. Viitattu 25.4.2020.

McMillin, Scott 2006. *The Musical as Drama*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Memphis (Original London Cast Recording) 2015. Useita artisteja. Säv. Bryan, David, san. DiPietro, Joe & Bryan, David. Exallshow Ltd.

Miranda, Lin-Manuel 2008. *In the Heights. Vocal Selections*. USA: Williamson Music.

Naukkarinen, Ossi 2006. Paikallisuus, liikkuvuus ja esteettiset arvot. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 64-82.

Parker, Trey, & Lopez, Robert. & Stone, Matt. 2011b. *The Book of Mormon. Piano. Vocal. Sheet Music For The Hit Broadway Show*. USA: Alfred Music Publishing Co., Inc.

Playbill: Memphis.

<https://www.playbill.com/production/memphis-shubert-theatre-vault-0000010460>. Viitattu 25.4.2020.

Pohjola, Riitta 1992. *Näytelmäkirjallisuus – dramatiikka*. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Ponturo, Isa 4.10.2016. BWW News: Swedish Production of THE BOOK OF MORMON Announces Cast. *Broadway World*.
<https://www.broadwayworld.com/sweden/article/BWW-News-Swedish-Production-of-THE-BOOK-OF-MORMON-Announces-Cast-20161004>. Viitattu 25.4.2020.

Reitala, Heta & Heinonen, Timo 2001. Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Toim. Reitala & Timonen. Saarijärvi: Palmenia-kustannus, 9-74.

Riikonen, Heikki 1997. Aluetietoisuuden sisältö paikallisyhteisössä: sukupolvet ja muistinvaraiset alueet. Teoksessa *Tila, paikka ja maisema*. Toim. Haarni, Karvinen, Koskela & Tani. Tampere: Vastapaino, 179-189.

Riley, Robert B. 1992. Attachment to the Ordinary Landscape. Teoksessa *Place Attachment*. Toim. Altman, Irwin & Low, Setha M. New York: Plenum Press, 13-35.

Rubinstein, Robert L. & Parmelee, Patricia A. 1992. Attachment to Place and the Representation of the Life Course by the Elderly. Teoksessa *Place Attachment*. Toim. Altman, Irwin & Low, Setha M. New York: Plenum Press, 139-163.

Scannell, Leila & Gifford, Robert 2010. Defining place attachment: A tripartite organizing

framework. *Journal of Environmental Psychology* 30, 1-10.

<https://web.uvic.ca/~esplab/sites/default/files/2010%20Tripartite%20Scannell.pdf>. Viitattu 1.4.2020.

Shaiman, Marc. & Wittman, Scott 2002c. *Hairspray. Piano/Vocal Selections*. USA: Hal Leonard Corporation.

Siim, Pihla 2006. Paikkasuhteet maahanmuuttajien kertomuksissa. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 93-109.

Stedman, Richard C. 2003. Is it really just a social construction?: The contribution of the physical environment to sense of place. *Society and Natural Resources*, 16:8, 671-685.

https://www.researchgate.net/publication/233245425_Is_It_Really_Just_a_Social_Construction_The_Contribution_of_the_Physical_Environment_to_Sense_of_Place. Viitattu 1.4.2020.

Sepänmaa, Yrjö 2006. Sydämen maisema. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 31-43.

Taylor, Millie 2012. *The Musical Theatre, realism and entertainment*. New York: Routledge.

The Book of Mormon (Original Broadway Cast Recording) 2011c. Useita artisteja. Säv. & san.: Parker, Trey & Lopez, Robert & Stone, Matt. Ghostlight Records Inc.

Tuan, Yi-Fu 1977. *Space and Place*. Kuudes painos. Minneapolis: University of Minnesota Press

Tuan, Yi-Fu 2006. Paikan taju: aika, paikka ja minuus. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Suomalaisen kirjallisuudenseuran julkaisuja*. Toim. Knuuttila, Seppo & Laaksonen, Pekka & Piela, Ulla. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 15-30.

Viertel, Jack 2016. *The Secret life of the American Musical: how Broadway shows are built*. New York: Sarah Crichton Books.

Wolf, Stacy 2011. *Changed For Good: A Feminist History of the Broadway Musical*. New York: Oxford University Press.

Wood, Alex. 3.4.2020. Hairspray in the West End with Michael Ball to reschedule run to autumn 2020. *WhatsOnStage*

https://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/hairspray-west-end-michael-ball-reschedule_51322.html. Viitattu 28.4.2020

Julkaisemattomat lähteet

Paavolainen, Kaisa 2011. *Laulujen dramaturgiset tehtävät kolmen eri aikakauden musikaaleissa. West Side Story, Company ja The Phantom of the Opera*. Helsingin yliopisto. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, teatteritiede. Pro gradu -tutkielma. Tutkielma kirjoittajan hallussa.

Ponto, Heli 2017. *Young people's everyday lives in the city: living and experiencing daily places*. Helsingin yliopisto, Matemaattis-luonnontieteellinen tiedekunta, Geotieteiden ja maantieteen laitos, Maantieteen jaosto. Väitöskirja.

(<https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/199511/youngpeo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>)

Saari, Elli 2018. *Paikkaan kiintyminen osana aktiivista ikääntymistä kaupungissa*. Helsingin yliopisto, Matemaattis-luonnontieteellinen tiedekunta, Geotieteiden ja maantieteen laitos, Maantieteen jaosto. Pro gradu -tutkielma.

(https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/233604/progradu2018_SAARI.pdf?sequence=2&isAllowed=y)

Silvo, Kaisa 2020. *"Siellä meri vain nousee ja nousee" – Huomioita elämästä ja merkityksistä ekokatastrofin äärellä Pipsa Longan Lauluja harmaan meren laidalta -näytelmätekstissä*. Helsingin

yliopisto. Humanistinen tiedekunta, Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma. Pro gradu -tutkielma. Tutkielma kirjoittajan hallussa.

Vainikainen, Topi 2017. *Kohtaaminen maisemassa. Talon merkityksiä Laura Ruohosen näytelmässä Yksinen*. Helsingin yliopisto. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, teatteritiede. Pro gradu -tutkielma. <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/229271>

Vanhanen, Tiina 2015. *Taikaovi vasemmalla. Fiktiivisten paikkojen luominen ja käyttö diasporan kuvaamiseen välineinä Maria Irene Fornesin näytelmässä Letters from Cuba*. Helsingin yliopisto. Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, teatteritiede. Pro gradu -tutkielma. Tutkielma kirjoittajan hallussa.

Virtanen, Heli 2017. *Depictions of community in the musicals Rent and In the Heights*. Tampereen yliopisto. Viestintätieteiden tiedekunta. Master's Programme in English Language and Literature. Pro gradu -tutkielma. <https://trepo.tuni.fi/bitstream/handle/10024/101992/GRADU-1505303016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Liitteet

Liite 1 - Kappaleet

Tämä liite sisältää lähempään tarkasteluun nostamieni kappaleiden sanat kokonaisuudessaan. Sanat ovat muodossa, jossa ne ilmenevät painetuissa libretoissa.

Hairspray

”Good Morning Baltimore”³⁰¹

TRACY

Oh, oh, oh

Woke up today

Feeling the way I always do

Oh, oh, oh

Hungry for something, that I can't eat

Then I hear that beat

That rhythm of town

Starts calling me down

It's like a message from high above

Oh, oh, oh

Pulling me out

To the smiles and the streets

that I love

Good morning Baltimore

Every day's like an open door

Every night is a fantasy

Every sound's like a symphony

³⁰¹ Muotoilu mukailtu libreton tekstistä. Taustalaulajien sanat sisällytetty vain oleellisin osin.

Good morning Baltimore
And some day
When I take to the floor
The world's gonna wake up and see
Baltimore and me

Oh, oh, oh
Look at my hair
What 'do can compare
With mine today?

Oh, oh, oh,
I've got my hairspray and radio
I'm ready to go
The rats on the street
All dance 'round my feet
They seem to say
Tracy, it's up to you

So, oh, oh
Don't hold me back
'Cause today
All my dreams will come true

Good morning Baltimore
There's the flasher
Who lives next door
There's the bum
On his bar room stool
They wish me luck on my way
to school
Good morning Baltimore
And some day
When I take to the floor

The world's gonna wake up and see
Baltimore and me

I know every step
I know every song
I know there's a place
Where I belong

I see all those party lights
Shining ahead
So someone invite me
Before I drop dead!

So, oh, oh
Give me a chance
'Cause when I start to dance
I'm a movie star

Oh, oh, oh
Something inside of me
Makes me move
When I hear the groove

My Ma tells me no
But my feet tell me go!
It's like a drummer
Inside my heart

Oh, oh, oh
Don't make me wait
One more moment
For my life to start

I love you Baltimore
Every day's like an open door

Every night is a fantasy
Every sound's like a symphony

And I promise Baltimore
That some day
When I take to the floor
The world's gonna wake up and see
Gonna wake up and see
Baltimore and me
(**Backup:** Yes, more or less we all agree)
Baltimore and me...
(**Backup:** Someday the world
Is gonna see)
Baltimore and me... ³⁰²

“Good Morning Baltimore (Reprise)”

TRACY

Oh, oh, oh,
I'm all alone
My heart has grown but it's broken, too.

This morning life was a
Baltimore fairy tale
Now I can't make bail!

My mother's in shock
My father's in hock
I much prefer Link's arms
To jail house cells

³⁰² O'Donnell & Meehan & Wittman & Sheiman 2002a, 3-6

So Link, please
Rescue me now
'Cause I love you
And this prison smells.
Link, hear the bells!

And get ready Baltimore
There's a bright, brand-new day in store
Let me out so this dream's unfurled
I'll eat some breakfast,
Then change the world!

And I promise Baltimore
Once I cha-cha right out of that door
The world's gonna wake up and see
Link's in love, with me ³⁰³

Book of Mormon

"Sal Tlay Ka Siti"

NABULUNGI

My mama once told me
Of a place with waterfalls
And unicorns flying
Where there was no suffering,
No pain
Where there was laughter
instead of dying.

I always thought she'd made it up
To comfort me in times of pain.
Now I know that place is real.
Now I know it's name.

Sal Tlay Ka Siti,

³⁰³ O'Donnell & Meehan & Wittman & Sheiman 2002a, 87

Not just a story mama told
But a village in Ooh-Tah,
Where the roofs are thatched with gold.
If I could let myself believe,
I know just where I'd be
Right on the next bus to paradise.
Sal Tlay Ka Siti.

I can imagine what it must be like,
This perfect, happy place.
I'll bet the goat-meat there is plentiful
And they have vitamin
Injections by the case
The war-lords there are friendly.
They help you cross the street.
And there's a Red Cross on every corner
With all the flour you can eat.

Sal Tlay Ka Siti,
The most perfect place on Earth.
The flies don't bite your eyeballs
And human life has worth.
It isn't a place of fairytales.
It's as real as it can be.
A land where evil doesn't exist.
Sal Tlay Ka Siti.

And I'll bet the people are open minded,
And don't care who you've been
And all I hope is that when I find it
I'm able to fit in
Will I fit in?
Sal Tlay Ka Siti,
A land of hope and joy.
And if I want to get there,
I just have to follow that white boy.
You were right, Mama
You didn't lie.
This place is real and I'm
Gonna fly.

I'm on my way.
Soon life won't be so shitty.
Now salvation has a name

Memphis

"Memphis Lives In Me"

HUEY

There's a town that I call home,
Where all the streets are paved with soul.
Down on Beale, there's a honky-tonk bar.
Hear the wail of a blues guitar.
Have a beer and drop a dime
In the blind man's jar.
The blues sing softly in the air
Like a Sunday morning prayer.
Just one more drink
And you'll see God everywhere.
Like a sad, old melody
Tears you up but sets you free,
That's how Memphis lives in me.

There comes a time when
Muddy waters run rough
There comes a point when
A man has had enough.

Like a friend who always
Stands by me, yeah,
Memphis knows me. . .
Memphis shows me. . .
How this life just has to be. . .

I couldn't even try
To run away, say goodbye
Here I was born,
And here is where I'll die.

I'm just a man from Tennessee
Can't be what I can't be
All I know is Memphis lives in me.
Woah!

³⁰⁴ Parker & Lopez & Stone 2011a, 42-43

There comes a time when
Muddy waters run rough
There comes a point when
A man has had enough.

Like a friend who always
Stands by me, yeah,
Memphis knows me
Memphis shows me
How this life just has to be.

I couldn't even try
To run away, say goodbye
Here I was born,
And here is where I'll die.

HUEY and FOLKS

Just a man from Tennessee
Can't be what I can't be
All I know is Memphis lives
All I know is Memphis gives
All I know is Memphis lives

HUEY

In me! ³⁰⁵

In the Heights

*"In the Heights"*³⁰⁶

USNAVI

Lights up on Washington Heights, up at the break of day.
I wake up and I got this little punk I gotta chase away.
Pop the grate at the crack of dawn, sing
While I wipe down the awning, hey y'all, good morning.

I am Usnavi and you prob'ly never heard my name.
Reports of my fame are greatly exaggerated,
Exacerbated by the fact

³⁰⁵ DiPietro & Bryan 2011, 137-139

³⁰⁶ Tässä esitetty librettoon aletuksi merkityt kohdat kohtauksesta ja yksi puhuttu repliikki, joka on merkitty *-merkinnällä. Laulu- ja räppiosuuksien välissä on muutamia lyhyitä puhuttuja osuuksia, jotka eivät ole osa kappaletta myöskään musikaalin levytyksellä. Lyriikat eivät sisällä myöskään libretossa olevia näyttämöohjeita. Osa säkeistä on laulussa päällekkäin ja lomittain, tässä liitteessä ne on merkitty peräkkäin.

That my syntax
Is highly complicated 'cuz I immigrated from the single
Greatest little place in the Caribbean,
Dominican Republic,
I love it.
Jesus, I'm jealous of it.
And beyond that,
Ever since my folks passed on,
I haven't gone back
Goddamn, I gotta get on that.

The milk has gone bad, hold up just a second,
Why is everything in this fridge warm and tepid?
I better step it up to fight the heat.
'Cuz I'm not makin' any profit
If the coffee isn't light and sweet.

That was Abuela, she's not really my "abuela",
But she practically raised me, this corner is her escuela!
You're prob'ly thinkin': "I'm up shit's creek!
I never been north of ninety-sixth street."
Well, you must take the A train
Even farther than Harlem to Northern Manhattan and maintain.
Get off at one eighty-first, and take the escalator.
I hope you're writing this down, I'm gonna test ya later
I'm getting tested times are tough on this bodega.
Two months ago somebody bought Ortega's
Our neighbors started packin' up and pickin' up
And ever since the rents went up
It's gotten mad expensive
But we live with just enough –

ALL (except Nina)

In the Heights

PIRAGUA GUY/CARLA/DANIELA/OTHERS

I flip the lights and start my day

ALL

There are fights

CARLA/DANIELA/WOMEN

And endless debts

KEVIN/BENNY/PIRAGUA GUY/MEN

And bills to pay

ALL

In the Heights

KEVIN/BENNY/PIRAGUA GUY/OTHERS

I can't survive without café

USNAVI

I serve café

ALL

Cuz tonight seems like a million years away!

En Washington—

USNAVI

Next up to bat, the Rosarios.

They run the cab company, they struggle in the barrio.

See, their daughter Nina's off at college, tuition is mad steep.

So they can't sleep. Everything they get is mad cheap!

KEVIN

Good morning, Usnavi!

USNAVI

Pan caliente, café con leche!

KEVIN

Put twenty dollars on today's lottery.

CAMILA

One ticket, that's it!

KEVIN

Hey! A man's gotta dream.

CAMILA

Don't mind him. He's all excited

'Cuz Nina flew in at 3 A.M. last night!

KEVIN

Don't look at me. This one's been cooking all week!

CAMILA

Usnavi, come over for dinner.

KEVIN/CAMILA

There's plenty to eat!

DANIELA

So then Yesenia walks in the room –
She smells sex and cheap perfume!
It smells like one of those trees that you hang from the rear view!
It's true! She screams, "who's in there with you, Julio?"
Grabs a bat and kicks in the door!
He's in bed with José from the liquor store"

CARLA/USNAVI

No me diga!

USNAVI

Daniela and Carla, from the salon.

DANIELA/CARLA

Thanks Usnavi! *

USNAVI

Me and my cousin runnin' just another dime-a-dozen
Mom-and-pop stop and shop
And oh my god, it's gotten
Too darn hot like my man Cole Porter said,
People come through for a few cold waters and
A lottery ticket, just a part of the routine.
Everybody's got a job, everybody's got a dream.
They gossip, as I sip my coffee and smirk,
The first stop as people hop to work.
Bust it— I'm like—
One dollar, two dollars, one fifty, one sixty-nine
You got it. You want a box of condoms, what kind?
That's two quarters.
Two quarter waters. *The New York Times*-
You need a bag for that? The tax is added.
Once you get some practice at it
You do rapid mathematics automatically.
Sellin' maxipads and fuzzy dice for taxicabs and practically
Everybody's stressed, yes, but they press through the mess
Bounce checks and wonder "what's next?"

ALL

In the heights

GROUP 1 (USNAVI/CAMILA/CARLA/OTHERS)

I buy my coffee and I go

GROUP 2 (PIRAGUA GUY/FOUR WOMEN/FOUR MEN)

I buy my coffee and—

ALL

Set my sights

GROUP 1

On only what I need to know

GROUP 2

What I need to know—

ALL

In the Heights

Money is tight

GROUP 1

But even so—

GROUP 2

Even so—

ALL

When the lights go down I blast my radio!

BENNY

You ain't got no skills!

USNAVI

Benny!

BENNY

Lemme get a -

USNAVI

Milky Way.

BENNY

Yeah, lemme also get a-

USNAVI

Daily News-

BENNY

And a-

USNAVI

Post-

BENNY

And most important, my-

USNAVI

Boss's second coffee, one cream-

BOTH

Five sugars-

BENNY

I'm the number-one earner-

USNAVI

What!

BENNY

The fastest learner-

USNAVI/SONNY

What!

BENNY

My boss can't keep me on the damn back burner!

USNAVI

Yes he can.

BENNY

I'm makin' moves, I'm makin' deals, but guess what?

USNAVI

What?

BENNY/SONNY

You still ain't got no skills!

USNAVI

Hardee-har.

BENNY

Vanessa show up yet?

USNAVI

Shut up!

BENNY

Hey, little homie, don't get so upset.
Tell Vanessa how you feel, buy the girl a meal,
On the real, or you ain't got no skills.

VANESSA

Nooo!
No no nooo!
No no nooo, no no no no!
Nooo, no no no!
No no no no no no no no no no no no!
Mr. Johnson, I got the security deposit.
It's locked in a box in the bottom of my closet.
It's not reflected in my bank statement
But I've been savin' to make a down payment and pay rent.
No, no, I won't let you down.

BENNY

Here's your chanced, ask her out right now!

VANESSA

See you later, we can look at that lease!

BENNY

Do somethin', make your move, don't freeze-

USNAVI

Hey!

VANESSA

You owe me a bottle of cold champagne.

USNAVI

Are you moving?

VANESSA

Just a little credit check and I'm on that downtown train!

USNAVI

Well, you're coffee's on the house.

VANESSA

Okay!

BENNY

Usnavi, ask her out.

SONNY

No way!

VANESSA

I'll see you later, so . . .

BENNY

Smooth operator, aw damn, there she go!
Yo, bro, take five, take a walk outside!
You look exhausted, lost, don't let life slide!
The whole hood is struggling, times are tight,
And you're stuck to the corner like a streetlight!

USNAVI

Yeah, I'm a streetlight,
Choking on the heat.
The world spins around
While I'm frozen to my seat.
The people that I know
All keep on rolling down the street
But every day is different
So I'm switchin' up the beat
'Cuz my parents came with nothing.
They got a little more
And sure, we're poor, but yo,
At least we got the store.
And it's all about the legacy
They left with me, it's destiny
And one day I'll be on a beach
With Sonny writing checks to me.

ENSEMBLE (DANIELA/CARLA/PIRAGUA GUY/OTHERS)

In the heights I hang my flag up on display.

USNAVI

We came to work and to live and we got a lot in common.

ENSEMBLE + CAMILA/VANESSA/SONNY/KEVIN

It reminds me that I came from miles away.

USNAVI

D.R., P.R., we are not stoppin'

ALL

In the Heights, ooh, ooh, ooh.

ABUELA CLAUDIA

Every day, paciencia ye fe.

USNAVI

Until the day we go from
Poverty to stock options.

ALL

In the Heights
I've got today

USNAVI

And today's all we got, so we cannot stop
This is our block-

ALL

In the heights
I hang my flag up on display

PIRAGUA GUY

Lo le lo le lo lai lai lo le!

ALL

It reminds me that I came from miles away!

USNAVI/PIRAGUA GUY/MAN/WOMAN

My family came from miles away—

ENSEMBLE

In the heights
It gets more expensive every day

USNAVI/PIRAGUA GUY/MAN/WOMAN

Every day

ALL

And tonight is so far away—

USNAVI

But as for mañana, mi pana ya gotta just keep watchin',
You'll see the late nights
You'll taste beans and rice
The syrups and shaved ice
I ain't gonna Say it twice

BENNY/GRAFFITI PETE/THREE MEN

Late nights,
Beans and rice,
Shaved ice
Say it twice.

ALL OTHERS

In the Heights
In the Heights
In the Heights

USNAVI

So turn up the stage lights
We're takin' a flight To a couple
Of days In the life of what it's like-

ALL (but Usnavi)

Ah
Ah
Ah

ALL

En Washington Heights! ³⁰⁷

*"Finale"*³⁰⁸

BOLERO SINGER

No te vayas...
Si me dejas...
Si te alejas de mi...

³⁰⁷ Hudes & Miranda 2013, 1-14

³⁰⁸ Tässä esitetty librettoon lauletuksi merkityt kohdat kohtauksesta. Kappaleen keskellä on yksi lyhyt puhuttu dialogisuus. Lyriikat eivät sisällä myöskään libretossa olevia näyttämöohjeita. Osa säkeistä on laulussa päällekkäin ja lomittain, tässä liitteessä ne on merkitty peräkkäin. Viimeisen säkeen kohdalla tämä päällekkäisyys on ilmaistu sen olennaisuuden takia, muutoin eri stemmat merkitty peräkkäin.

Seguiras en mis recuerdos para siempre...

Para siempre...

Para siempre...

Para siempre...

Para siempre...

USNAVI

Lights out on Washington Heights, and now the crack of dawn.

The blackout goes on and on and on.

Sonny's out back, sortin' the trash

As I think about the past, with a sack full of cash

Abuela really wanted me up on a beach

With margaritas in my reach, and

Soon that's how it's gonna be.

Imagine me, leaving today

On a seven-forty-seven boardin' JFK...

CARLA

The hydrants are open

Cool breezes blow.

CARLA/DANIELA

The hydrants are open

Cool breezes blow.

DANIELA/CARLA

The hydrants are open.

Cool breezes blow.

KEVIN

Good morning.

PIRAGUA GUY

Piragua, piragua

New block of ice, piragua

So sweet and nice, piragua

Piragua, piragua

DANIELA/CARLA

The hydrants are open.

Cool breezes blow.

KEVIN

Good morning.

PIRAGUA GUY

Piragua, piragua
New block of ice, piragua
So sweet and nice, piragua
Piragua, piragua

CAMILA

Siempre...
Seguiras en mis recuerdos
Para siempre...

DANIELA/CARLA

The hydrants are open.
Cool breezes blow.

KEVIN

Good morning.

PIRAGUA GUY

Piragua, piragua
New block of ice, piragua
So sweet and nice, piragua
Piragua, piragua

CAMILA

Siempre...
Seguiras en mis recuerdos
Para siempre...

VANESSA

I'll be downtown
It won't be long now...

USNAVI

There's a breeze off the Hudson
And just when
You think you're sick of living here the memory floods in.
The morning light, off the fire escapes.
The nights in Bennett Park blasting big pun tapes
I'm a miss this place, to tell you the truth.
Kevin dispensin' wisdom from his dispatch booth.
And at dawn, Vanessa at the salon, we gotta move on
But who's gonna notice we're gone?
When our job's done. As the evening winds
Down to a crawl, son. Can I ease my mind

When we're all done? When we've resigned.
In the long run, what do we leave behind?
Most of all, I'll miss Abuela's whispers,
Doin' the lotto pick six every Christmas.
In five years, when this whole city's rich folks and hipsters,
Who's gonna miss this raggedy little business?

USNAVI

You did this last night?

GRAFFITI PETE

Yeah.

USNAVI

There goes my flight

SONNY

What?

USNAVI

Graffiti Pete, you're gonna need some new cans
Here's some money, finish up, there's been a slight change of plans!

GRAFFITI PETE

Nice!

USNAVI

Listen up guys, you got a job, I'm not playin'
You gotta go now, tell the whole block I'm stayin'!
Well, go ahead, tell everyone we know!

Sonny-
Alright, go!

Yeah, I'm a streetlight,
Chillin' in the heat!
I illuminate the stories of the people in the street
Some have happy endings.
Some are bittersweet.
But I know them all and that's what makes my life complete.

NINA

We're home-

USNAVI

And if not me, who keeps our legacies?
Who's gonna keep the coffee sweet with secret recipes?
Abuela, rest in peace, you live in my memories,
But Sonny's gotta eat, and this corner is my destiny.

SONNY/NINA/CARLA/DANIELA

We're home-

USNAVI

Brings out the best in me, we pass a test and we
Keep pressin' and yes indeed, you know I'll never leave.
If you close your eyes, that hydrant is a beach.
That siren is a breeze, that fire escape's a leaf on a palm tree.

SONNY/NINA/CARLA/DANIELA

We're home-

USNAVI

Abuela, I'm sorry,
But I ain't goin' back because I'm telling your story!
And I can say goodbye to you smilin', I found my island
I've been on it this whole time.
I'm home!

GROUP 1 (NINA/CAMILA/SONNY/OTHERS)

We're home-

GROUP 2 (VANESSA/GRAFFITI PETE/WOMEN/MEN)

The hydrants are open
Cool breezes blow-

USNAVI

It's a wonderful life that I've known
Merry Christmas you ole' building and loan!
I'm home!

GROUP 1

We're home-

GROUP 2

The hydrants are open
Cool breezes blow-

USNAVI

Abuela, that ain't a stoop, that's your throne-

Long after ya birds have all flown,
I'm home!

GROUP 1

We're home!

USNAVI

Where the coffee's non-stop
And I drop this hip-hop in my
Mom-and-pop shop. I'm home!

ALL

We're home!

USNAVI

Where people come,
People go,
Let me show all of these
People what I know, there's no
Place like home!

ALL

We're home!

USNAVI

And let me set the record straight!
I'm steppin' to Vanessa
I'm gettin' a second date!
I'm home!

ALL

We're home!

USNAVI

Where it's a hundred in the shade,
But with patience and faith,
We remain unafraid,
I'm home.

ALL

Home!

USNAVI

You hear that music in the air?
Take the train to the top of

ALL

The world, and I'm there,
I'm home!

Home!³⁰⁹

Liite 2 - Kappalelistaukset

Tästä liitteestä löytyy analysoimieni musikaalien kappalelistaukset sellaisina kuin ne on merkitty libretoissa.³¹⁰

Hairspray³¹¹

Act One

“Good Morning Baltimore” – Tracy & Company
“The Nicest Kids in Town” – Corny Collins & Company
“(Mama) I’m a Big Girl Now” – Edna, Tracy, Prudy, Penny, Velma, Amber & Company
“I Can Hear the Bells” – Tracy & Company
“(The Legend of) Miss Baltimore Crabs” – Velma
“Nicest Kids in Town (reprise)” – Corny Collins & Company
“It Takes Two” – Link, Tracy & Men
“Velma’s Revenge” – Velma
“Welcome to the 60’s” – Tracy, Edna & Company
“Run and Tell That” – Seaweed, Little Inez & Company
“Big, Blonde, & Beautiful” – Motormouth, Tracy, Edna, & Company

Act Two

“The Big Dollhouse” – Women
“Good Morning Baltimore (reprise)” – Tracy
“(You’re)Timeless to Me” – Edna & Wilbur
“Without Love” – Tracy, Link, Penny, Seaweed & Company
“I Know Where I’ve Been” – Motormouth & Company
“(It’s) Hairspray” – Corny & Company
“Cooties” – Amber & Council Members
“You Can’t Stop the Beat” (part 1) – Full Company
“You Can’t Stop the Beat” (part 2) – Full Company

Book of Mormon³¹²

Act One

“Hello!” – Elder Price, Elder Cunningham & Mormon Boys
“Two by Two” - Elder Price, Elder Cunningham & Mormon Boys

³⁰⁹ Hudes & Miranda 2013, 147-153

³¹⁰ Kappalelistaus löytyy kunkin libreton alusta erillisenä kohtanaan.

³¹¹ O’Donnell, Meehan, Shaiman & Wittman, xvii

³¹² Parker, Lopez & Stone, xxvi-xxvii

“You and Me (But Mostly Me)” – Elder Price & Elder Cunningham
“Hasa Diga Eebowai” – Mafala, Elder Price, Elder Cunningham & Ugandans
“Turn It Off” – Elder McKinley & Missionaries
“I Am Here For You” - Elder Cunningham & Elder Price
“All-American Prophet” – Elder Price, Elder Cunningham, Joseph Smith, Moroni & Company
“Sal Tlay Ka Siti” – Nabulungi
“Man Up” – Elder Cunningham, Nabulungi, Elder Price & Company

Act Two

“Making Things Up Again” – Elder Cunningham & Company
“Spooky Mormon Hell Dream” – Elder Price & Company
“I Believe” – Elder Price
“Baptize Me” – Elder Cunningham & Nabulungi
“I Am Africa” – Elder McKinley, Missionaries & Ugandans
“Joseph Smith American Moses” – Nabulungi & Ugandans
“Tomorrow Is A Latter Day” – Elder Price, Elder Cunningham, Nabulungi & Company
“Hello (reprise)” – Company
“Finale” – Company

Memphis³¹³

Act One

“Underground” – Delray, Felicia, and Clubgoers
“The Music of My Soul” – Huey, Felicia, and Clubgoers
“Scratch My Itch” – Wailin’ Joe and Customers
“Ain’t Nothin’ But a Kiss” – Felicia
“Hello, My Name Is Huey” – Huey
“Everybody Wants to Be Black on Saturday Night” – Trio
“That’s Not Possible” – Buck Wiley, Mr. Simmons, Bobby and Teenagers
“Everybody Wants to Be Black on Saturday Night 2” – Trio and Teenagers
“Make Me Stronger” – Felicia, Huey, Gladys, and Choir
“Colored Woman” – Felicia and Huey
“Someday” – Felicia and Backups
“She’s My Sister” – Delray and Huey
“Ain’t Nothin’ But a Kiss Reprise” – Felicia
“Radio” – Huey and Company
“Say a Prayer” – Gator and Company

Act Two

“Crazy Little Huey” – Huey and Dancers
“Big Love” – Bobby
“Love Will Stand When All Else Falls” – Felicia and Backups

³¹³ DiPietro & Bryan, 3-4

“Stand Up” – Felicia, Huey, Delray, Gator, and Company
“Change Don’t Come Easy” – Gladys, Delray, Gator, and Bobby
“Scratch My Itch Reprise” – Wailin’ Joe
“Tear Down the House” – Huey and Dancers
“Love Will Stand When All Else Falls Reprise” – Huey and Felicia
“Memphis Lives in Me” – Huey and Company
“Steal Your Rock’n’Roll” – Felicia, Huey, and Company

In the Heights³¹⁴

Act One

“In The Heights” – Usnavi and Company
“Breathe” – Nina and Company
“Benny’s Dispatch” – Benny and Nina
“It Won’t Be Long Now” – Vanessa, Usnavi, and Sonny
“Inútil” – Kevin
“No Me Diga” – Daniela, Carla, Vanessa, and Nina
“96,000” – Usnavi, Benny, Sonny, Vanessa, Daniela, Carla, and Company
“Paciencia y Fe” – Abuela Claudia and Company
“When You’re Home” – Nina, Benny, and Company
“Piragua” – Piragua Guy
“The Club” – Company
“Blackout” – Company

Act Two

“Sunrise” – Nina, Benny and Ensemble
“Hundreds of Stories” – Abuela Claudia and Usnavi
“Enough” – Camila
“Carnaval del Barrio” – Daniela and Company
“Atención” – Kevin
“Alabanza” – Usnavi, Nina, and Company
“Everything I Know” – Nina
“No Me Diga (Reprise)” – Daniela, Carla, and Vanessa
“Piragua (Reprise)” – Piragua Guy
“Champagne” – Vanessa and Usnavi
“When the Sun Goes Down” – Nina and Benny
“Finale” – Usnavi and Company

³¹⁴ Hudes & Miranda, xvii-xviii