



LAULUYRIIKAT ELOKUVAMUSIKAALISSA

Tutkimus ponnahduslautana oman
musikaalin sanoittamiselle

Aino Putaala

Opinnäytetyö
Joulukuu 2014
Elokuvan ja television ko.
Käsikirjoittaminen

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Käsikirjoittaminen

AINO PUTAALA:

Laululyriikat elokuvamusikaalissa
Tutkimus ponnahtuslautana oman musikaalin sanoittamiselle

Opinnäytetyö 64 sivua
Joulukuu 2014

Opinnäytetyön tarkoituksena on perehtyä toimivan musikaalilaululyriikan ominaisuuksiin, jäsenellä musikaalilaulun kerronnan keinoja sekä oppia ymmärtämään musikaalilaulun ja -kohtauksen tarkoituksia. Työn tavoitteena on luoda teoriapohjaa, jota voi tulevaisuudessa soveltaa oman musikaalilaulun sanoittamisessa. Tutkimuksen lähdemateriaalina on käytetty paljon elokuvan käsikirjoitusoppaita ja esimerkkeinä runsaasti musikaalikohtauksia ja -lauluja eri musikaalielokuvista.

Teoriaosuudessa musikaalin laulukohtaus puretaan osiin – lauluun, kohtaukseen ja dialogiin. Näiden osien lainalaisuuksiin ja merkityksiin syventymällä tavoitellaan laajempaa ymmärrystä toimivien musikaalilaululyriikoiden vaatimuksista. Teoriaosuuden jälkeen opittuja asioita sovelletaan musikaalilaulun ja -kohtauksen tarkastelussa perehtyen erityisesti musikaalikohtausten merkityksiin.

Työn lopussa saatuja oppeja sovelletaan ja peilataan tekeillä olevan *Naiset vs. Zombiet!* –musikaaliprojektin tarkastelussa ja edistämisessä.

Asiasanat: elokuva, musikaali, laulu, laululyriikka

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Film and Television
Screenwriting

PUTAALA, AINO:
Lyrics in a Musical Film
A Study in Support of Writing Lyrics for a Musical

Bachelor's thesis 64 pages
December 2014

The objective of this thesis was to collect information about the qualities of efficient musical lyrics, analyze narrative tools of musical songs and to understand different functions of musical songs and scenes. The goal of the study was to create theory which can later be used in writing lyrics for musicals. The source material for this study contains a vast selection of screenwriting literature and many example scenes and songs from existing musical films.

First, a musical scene is broken down into three elements - song, scene and dialogue. The functions and principles of these three elements are presented in order to further understand the requirements of musical lyrics that work well. After this, the newfound theory is put to use by examining a musical song and musical scene, mainly focusing on the meanings of songs.

At the end of the study, the information found is used to analyze and further develop the writer's own musical project called *Naiset vs. Zombiet!* (Women vs. Zombies!).

Key words: film, musical, song, lyrics

SISÄLLYS

| | | |
|---|---|----|
| 1 | JOHDANTO | 6 |
| 2 | MUSIKAALI | 9 |
| | 2.1 Miksi musikaali? | 9 |
| | 2.2 Musikaaliteoksen tarkoitus | 10 |
| | 2.3 Musikaali elokuvan genrenä | 11 |
| 3 | LAULULYRIIKAN KIRJOITTAMISESTA | 12 |
| | 3.1 Lyriikka ja laululyriikka | 12 |
| | 3.2 Laulun tarkoitus | 13 |
| | 3.3 Laulun aihe, idea ja teema | 15 |
| | 3.4 Laulun koukut | 16 |
| | 3.4.1 Riimi | 16 |
| | 3.4.2 Kielikuva | 17 |
| 4 | ELOKUVAKOHTAUKSEN KIRJOITTAMISESTA | 20 |
| | 4.1 Elokvakohtauksen tarkoitus | 20 |
| | 4.2 Elokvakohtauksen perussääntöjä | 21 |
| | 4.2.1 Kohtauksen rakenne | 21 |
| | 4.2.2 Panos | 22 |
| | 4.2.3 Tilanne ja perustilanne | 23 |
| | 4.2.4 Kerrontatapaan liittyvät kohtaukset | 23 |
| 5 | DIALOGIN KIRJOITTAMISESTA | 25 |
| | 5.1 Dialogin tarkoitus | 26 |
| | 5.2 Dialogin tehokeinoja | 27 |
| | 5.2.1 Ensimmäinen repliikki | 27 |
| | 5.2.2 Hiljaisuus | 28 |
| | 5.2.3 Alateksti | 29 |
| | 5.3 Dialogin perussääntöjä | 30 |
| 6 | MUSIKAALILAULUN JA -KOHTAUKSEN KIRJOITTAMISESTA | 32 |
| | 6.1 Musikaalilaulun ja -kohtauksen kahdeksan tarkoitusta | 32 |
| | 6.1.1 Musikaalin tyylin esittelemine | 32 |
| | 6.1.2 Tarinan maailman esittelemine | 33 |
| | 6.1.3 Tarinan teemojen syventäminen | 34 |
| | 6.1.4 Hahmojen esittelemine | 35 |
| | 6.1.5 Hahmojen ajatusten esilletuominen | 36 |
| | 6.1.6 Hahmojen välisten suhteiden alleviivaaminen | 39 |
| | 6.1.7 Juonenkuljetus | 39 |
| | 6.1.8 Tunnelman luominen | 41 |
| | 6.2 Monia tarkoituksia musikaalikohtauksessa | 44 |
| | 6.3 Kuka, miksi ja kenelle lauletaan | 46 |
| | 6.4 Laulu ja kuva yhteistyössä | 47 |
| 7 | NAISET VS. ZOMBIET! –MUSIKAALI | 49 |
| | 7.1 Tarina | 49 |
| | 7.2 Hahmot | 50 |
| | 7.3 Omien musikaalilauluaihioiden tarkastelu opitun valossa | 51 |
| | 7.3.1 Alkumusikaalimontaasi | 52 |
| | 7.3.2 Big Macin kilot | 55 |
| | 7.3.3 Lulun sukkahousut | 57 |

| | | |
|-------|-------------------------------|----|
| 7.3.4 | Saharan viimeinen laulu | 58 |
| 7.3.5 | Edenin ripittäytyminen..... | 59 |
| 8 | YHTEENVETO | 60 |
| 9 | LÄHTEET | 63 |

1 JOHDANTO

Opinnäytetyössäni tutkin toimivien laululyriikoiden lainalaisuuksia musikaalielokuvasa. Tavoitteenani on soveltaa tutkimuksessani oppimaani oman *Naiset vs. Zombiet!* –musikaalinäytelmän laululyriikoiden luomisessa. Musikaali on elokuva tai näytelmä, joka hyödyntää kerronnassaan tanssi- ja laulukohtauksia. Nämä kohtaukset toimivat tarinankuljettajana perinteisten kerronnankeinojen rinnalla. Tässä työssä pureudun erityisesti musikaalielokuvan laululyriikoihin.

Tutkimuksen teoriaosuudessa puran elokuvamusikaalin laululyriikan osiin: lauluun, elokuvakohtaukseen ja elokuvadialogiin. Näiden osien perussääntöjä ja tehokeinoja jäsentelemällä pyrin luomaan karttaa toimivan musikaalilaulun luomiseen. Lähteinä käytän muun muassa elokuvankäsikirjoitusoppaita sekä laululyriikankirjoitusoppaita. Tulen myös käsittelemään paljon tarkoituksia – niin kokonaisten teosten, kuin teosten osienkin tarkoituksia. Kun teoksen tarkoitukset sekä jokaisen osasen olemassaolon syyt ja tavoitteet ovat selvillä, tekeminen on helpompaa ja johdonmukaisempaa. Oman tekemiseni lähtökohtana on aina ollut jokin suurempi merkitys, kuin pelkkä tekeminen vuoksi tekeminen. Jos en löydä merkitystä, keksin sellaisen. Jos en onnistu keksimään, en todennäköisesti tee. Tarkoitukset tuntuvat minulle henkilökohtaisesti erityisen tärkeältä puida läpi mahdollisimman tyhjentävästi.

Teoriaosuuden jälkeen tuon yhteen kaikki käsitellyt osa-alueet – laulun, kohtauksen ja dialogin - ja sovellan oppimaani *Musikaalilaulun ja –kohtauksen kirjoittamisesta* –osiossa. Olen jäsennellyt musikaalilaulun ja –kohtauksen tarkoitukset kahdeksaan kategoriaan, joita avaan olemassa olevien musikaalielokuvakohtausten valossa. Pohdin myös laulun merkitystä musikaalin hahmon näkökulmasta sekä laululyriikan ja kuvan suhdetta.

Työn lopussa sovellan ja peilaan teoriaosuudessa saatuja oppeja tekeillä olevaan projektiin, *Naiset vs. Zombiet!* –näytelmämusikaaliin, jota työstän yhdessä käsikirjoitusparini Kirsti Riekkolan kanssa. Näytelmämme on hyvin elokuvamainen. Tämä on täysin tietoinen valinta, jonka teimme jo ennen kuin ryhdyimme ideoimaan näytelmän tarinaa. Me olemme molemmat suuntautuneet elokuva- ja televisiokäsikirjoittajiksi, joten elo-

kuvamainen tyyli syntyy luontevasti. Siksi koen sopivaksi tässä työssä tarkastella ja edistää näytelmäämme nimenomaan elokuvan lainalaisuuksiin tukeutuen. Sekä opin näytetyössäni että näytelmässäni olen halunnut kerrata, syventää ja soveltaa jo opittua - en niinkään tässä vaiheessa hypätä aivan uudenaikaiseen maailmaan, mitä täysin perinteisen teatterin periaatteiden sisäistäminen epäilemättä vaatisi.

Toinen syy sille, miksi tutkin *näytelmä*musikaalin edistämiseen tähtäävää aihetta nimenomaan musikaalielokuvien ja elokuvankäsikirjoitusoppaiden avulla, kumpuaa siitä, että olen rajannut tutkimuskohteekseni elokuvamusikaalilaululyriikan. Toimivan elokuvadialogin ja -kohtauksen ominaisuuksia käsitellessäni tarkoitukseni ei ole hyödyntää oppejani perinteisen näytelmädialogin tai -kohtauksen kirjoittamiseen – sehän on aivan oma lajinsa elokuvaan verrattuna. Sen sijaan pyrin soveltamaan dialogin ja kohtauksen perussääntöjä, merkityksiä ja tehokeinoja ainoastaan näytelmän musikaalilaululyriikan ja -kohtauksen luomiseen, joissa uskon olevan hyvin paljon yhteneviä lainalaisuuksia elokuvaan verrattuna.

Näytelmää sovitettaessa elokuvaksi - tai elokuvaa näytelmäksi - dialogi, kohtaukset ja koko tarina adaptoidaan formaatille tyypilliseen ja toimivaan muotoon. Näytelmässä tapahtumien kulun on nojattava enemmän dialogiin, jota elokuvien puolella voidaan korvata sujuvasti kuvalla sekä monipuolisemmilla kohtauksilla ja toiminnoilla. Huomionarvoista on, että tällaisessa adaptaatioprosessissa musikaalikohtausten laululyriikoihin ei yleensä kajota – sille ei ole tarvetta. Musikaalien laululyriikat on luotu palvelemaan tarinan juonta, joka ei sekään koe merkittäviä muutoksia elokuvan ja näytelmän välillä adaptoidessa. Laulujen määrä sen sijaan voi vaihdella: Näytelmäversioissa musikaalinumeroita on usein enemmän kuin niistä adaptoiduissa elokuvaversioissa. Useat tähän työhön esimerkeiksi valitsemistani musikaalielokuvista on adaptoitu näytelmämusikaaleiksi tai ovat alun perin olleetkin näytelmämusikaaleja. Huomionarvoista on myös se, että pelkkiä näytelmämusikaaleja tutkiessa en olisi onnistunut saamaan esimerkkikohtauksia varten käsiini kovin montaa eri musikaaliteosta: Näytelmäaltiointeja on huonosti saatavilla eikä pelkkä käsikirjoitus riitä musikaalilaululyriikan tutkimiseen, musikaalilaulun kokonaisvaltainen ymmärtäminen kun on aina suhteessa musiikkiin ja tapahtumiin. Uskon voivani tulevaisuudessa sujuvasti soveltaa tästä työstä saamiani oppeja sekä elokuvan että näytelmän musikaalilaululyriikoita luodessani.

Tässä opinnäytetyössä yhdistyvät itselleni kaikista rakkaimmat mielenkiinnonkohteeni eli elokuva, teatteri, musiikki ja laulu: Olen juuri valmistumassa elokuva-alalle, teatteria – erityisesti musiikkiteatteria - olen harrastanut yli kymmenen vuotta ja musiikki ja laulaminen ovat olleet merkittävä osa elämäni syntymästäni lähtien, tällä hetkellä *Joku puhuu* –yhtyeen muodossa. Yhtyeessä olen porukan lauluntekijöistä toinen. Huomaan jatkuvasti olevani selvästi ylpeämpi sävellyksistäni verrattuna laulujeni lyriikoihin. Sävellykset tuntuvat kypsytävän ajan myötä asettuen luontevasti uomiinsa, mutta lyriikoide- ni takana en koe voivani seistä suorin selin. Tämän opinnäytetyön myötä olen ilokseni päässyt syventymään myös perinteisten laululyriikoiden luomiseen. Toivonkin saavani nostettua laulujeni sanoituksia lähemmäs sävellysteni tasoa. En kuitenkaan aio tässä työssäni ottaa kaikkea perinteiseen lauluun liittyviä oivalluksiani esiin, vaan avaan lau- lun kirjoittamista ennen kaikkea musikaalilaululyriikan tarinankerronnallisesta näkö- kulmasta.

Esimerkkikohtaukset eri musikaaleista kulkevat mukana koko työn ajan. Olen valinnut itselleni jollain tavalla tärkeitä, sykähdyttäviä tai mieleen painuneita musikaalielokuvia, joista olen poiminut mukaan eri aihepiireihin sopivia esimerkkikohtauksia. Käytän esi- merkkeinä myös Disneyn animaatioelokuvien laulukohtauksia, sillä – vaikka sitä har- voin tulee ajatelleeksikaan – nehan ovat käytännössä lähes kaikki musikaaleja.

2 MUSIKAALI

*Musikaali*elokuva tai –näytelmä on teos, jossa tanssi- ja laulukohtaukset ovat erottamaton osa kokonaisuutta kuljettaen sekä syventäen tarinaa perinteisten kerronnankeinojen rinnalla. *Musiikki*elokuva tai -näytelmä puolestaan viittaa teokseen, jossa musiikkinumerot ovat tarinasta irrallaan, mutta ne rytmittävät teosta sekä viihdyttävät katsojaa. Termejä käytetään ristiin eikä niistä tunnu olevan kovin selkeitä sääntöjä. Usein musiikkielokuvassa tai –näytelmässä on havaittavissa musikaalin piirteitä ja päinvastoin. Tässä työssäni keskityn pureutumaan musikaalielokuvien laululyriikoihin.

2.1 Miksi musikaali?

Olen päättänyt tehdä tekeillä olevasta näytelmästäni musikaalin. Tuntuu heti alkuun tärkeältä selvittää, mitä ovat ne syyt, miksi minun – tai ylipäätään kenenkään – kannattaisi lähteä tekemään nimenomaan musikaalia perinteisen näytelmän tai elokuvan sijaan. Sitä perustellessani pureudun aavistuksen verran ihmismieleen.

On ehdotettu että musiikilla ei olisi mitään erityistä merkitystä tai käyttöä. Se vain on. Itseisarvoisesti. Olemassaolomme kannalta musiikki tuntuu täysin tarpeettomalta ilmiöltä. (Kurkela 1994, 28.) Musiikilla on kuitenkin suuri minää rakentava merkitys. Se on yhteydessä persoonallisuuteemme ja puhuttelee samanaikaisesti sekä tietoisia että tiedostamattomia minuuden puolia. (Lehtonen 1996, 15, 20) Musiikki on osa ihmisenä olemista. Ei ole yhtään ihmiskulttuuria, jossa musiikki ei olisi pitkälle kehittynyt ja arvostettu osa elämää. (Sacks 2009, 401.)

Musiikki voi konkretisoida abstraktia psyykkistä todellisuutta. Se tuo kohdattavan asian ihmisen lähelle, mutta tarpeen tullen verhoillen ja keventäen sitä. Yksi musiikkikappale voi lohduttaa toista ja samalla iloita jonkun toisen kanssa. (Kurkela 1994, 27-28, 436.) Elokuvamusiikin merkitys liittyy usein kohtausten luonteen alleviivaamiseen. Tämä korostuu erityisesti kohtauksissa, jotka voivat olla tulkittavissa moniselitteisesti. Musiikin avulla elokuvantekijä johdattelee yleisön tunteita ja ajatuksia. (Levitin 2010, 15.) *Dancer in the Dark* –musikaalin tarina kuolemantuomion saavasta lähes sokeasta naisesta, nuoren pojan äidistä, olisi hirvittävän raskas käydä läpi ilman tunnelmaa keventä-

viä musikaalilukumeroita. Myös *Chicago* –musikaali saattaisi yllättäen paljastua melko rankaksi, mikäli se ei olisi niminomaan musikaali: *Chicagon* maailmassa murhaajia ihannoitetaan tähtinä ja koko naisvankilan ainoa syytön vanki hirtetään. Kerronta on kuitenkin kevyttä ja lennokasta. Rivien välissä *Chicago* pureutuu tarmokkaasti yhteiskunnan epäkohtiin, mutta tekee sen musiikin ja laulun voimin. Hahmojen sisäisten maailmojen peilinä musiikki on usein täysin vertaansa vailla. Parhaimmassa tapauksessa musikaaligenre madaltaa potentiaalisen katsojan kynnystä lähestyä teosta ja sen aiheita.

Musiikin avulla on saatu yhteys puhumattomiin autisteihin ja Alzheimerin myötä täysin muistinsa menettäneisiin. Sen on todettu jopa lieventävän psykoosin vääristymää ja pysyvän tunkeutumaan hulluuden syvimpiin tiloihin – joskus silloinkin, kun mikään muu ei siihen pysty. (Sacks 2009, 332-337, 350.)

Musiikilla on siis suunnaton voima – vielä paljon suurempi kuin mitä yleisessä tiedossa on. Siksi haluan suuntautua musikaalien pariin, haluan päästä hyödyntämään tuota voimaa.

2.2 Musikaaliteoksen tarkoitus

Aaltonen on *Käsikirjoittajan työkalut* -kirjassaan listannut teosten tavoitteita, joita hänen mukaansa voi olla kolmenlaisia: tiedollisia, asenteisiin liittyviä sekä ihmisten käyttäytymistä koskevia. ”Tietojen välittäminen on helpointa, asenteiden muuttaminen paljon vaikeampaa ja kaikkein kovimman työn takana on ihmisten käyttäytymiseen vaikuttaminen”, Aaltonen pohtii. Tavoitteita on tarpeen rajata ja terävöittää etukäteen jo ennen kirjoitusprosessin alkamista, ettei lopputulos päädy olemaan hajanainen ja kohderyhmänsä saavuttamattomissa. Jos tavoitteita on liian monta, vaarana on, ettei mitään niistä onnistuta saavuttamaan. (Aaltonen 2003, 17.)

Naiset vs. Zombiet! -musikaalin tarkoituksena on saada katsoja kiinnittämään huomiota yhteiskunnassamme vallitseviin vaikeisiin ja seksistisiin normeihin. Musikaalilla pyritään siis vaikuttamaan yleisön asenteisiin.

2.3 Musikaali elokuvan genrenä

Pelkkä *musikaali*-sana ei usein onnistu kuvaamaan musikaalia kovin saumattomasti. Omassa opinnäytetyössään Mikko Dahlström jakaa perinteisistä musikaaleista versoille erilaiset alagenret seuraavasti: Rock-musikaalit ja rock-oopperat, jotka ovat rock-henkisiä läpisävellettyjä elokuvia; konseptimusikaalit, jotka eivät sisällä varsinaista juonta, vaan ovat kokoelma näyttäviä laulu- ja tanssinumeroita; jukebox-musikaalit, jossa jo olemassa olevalla musiikilla luodaan kehystä elokuvalle, joskin tarina sitoutuu usein vain hatarasti lähdemusiikkiin. (Dahlström 2012, 4-5.)

Chicago -musikaalin toteaa helposti olevan melko perinteinen musikaali: Musiikki on sävelletty ja sanoitettu nimenomaan *Chicagon* tarinaa varten. Suomalainen *Jos rakastat* -elokuva sen sijaan edustaa jukebox-musikaalia: Laulut ovat suomalaisia hittejä vuosien varrelta, eikä niitä ole sanoitusten puolesta juuri edes yritetty istuttaa tarinan puitteisiin. Muita jukebox-musikaaleja ovat esimerkiksi hyvin menestyneet *Mamma Mia* -elokuva, jonka musiikkiraidalla kuulemme pelkkiä ABBA:n kappaleita, sekä *Moulin Rouge*, joka myös käytti olemassa olevia kappaleita, joskin laajempaa musiikkitarjontaa hyödyntäen ja valittuja lauluja lennokkaammin varioiden ja yhdistellen kuin *Mamma Mia*.

Dahlströmin listaamien alagenrejen lisäksi olisi tarpeen käyttää enemmän ihan perinteistä elokuvan genresanastoa kuvaamaan musikaalin tyyliä: kauhu, komedia, draama, jne. Esimerkiksi *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* -elokuva luokitellaan Dahlströmin määritelmien mukaan perinteiseksi musikaalielokuvaksi, mutta lisäksi se edustaa selvästi kauhugenreä, kun taas esimerkiksi *Singin' in the Rain* on täysin päinvastoin hyvin kepeä ja komediallinen musikaali. Pelkän *musikaali*-sanan käyttö musiikaaliteosta kuvailtaessa – musikaaliteoksen suunnittelusta tai käsikirjoittamisesta puhumattakaan - tuntuukin täysin riittämättömältä.

3 LAULULYRIIKAN KIRJOITTAMISESTA

Musikaalilaululyriikan kirjoittamisessa huomio kiinnittyy eri asioihin, kuin tavallisen itsenäisen laulun sanoittamisessa. Musikaalissa laulua ei tule ajatella täysin itsenäisenä teoksena, vaan se on osa suurempaa kokonaisuutta. Musikaalilaululyriikan tehtävänä on tukea tarinan kaarta ja lyriikoiden tulisi kummuta syvältä hahmojen juurista dialogin tavoin.

Perinteisen laulutekstin ominaisuuksien ymmärtämisestä on kuitenkin suuri hyöty myös musikaalien parissa. Aion tässä luvussa käsitellä laulun kirjoittamista erityisesti laulutekstin ja laulun tarinan näkökulmasta, mutta sivuan myös rakenteellisia seikkoja – nekin kun ovat kytköksissä tarinan luomiseen ja draaman kaareen.

3.1 Lyriikka ja laululyriikka

”Laulu on sanan ja sävelen avioliitto, jossa kieli ja musiikki sulautuvat yhteen ilmaisemaan tiettyä pääajatusta.” Näin sanailee sanoittamisen ammattilainen Heikki Salo laulun määritelmää teoksessaan *Kahlekuningaslaji* (2006, 42). Lauluteksti ei Salon mukaan ole itsenäinen teos - sitä ei ole tarkoitettu paperilta luettavaksi. Laulutekstiä ei siis tule missään nimessä ajatella runona, sillä sellaisena se voi tuntua hyvin värittömältä ja löysältä. Lauluteksti on tarkoitettu kuunneltavaksi. Se on osa suurempaa kokonaisuutta ja vaatii tuekseen musiikin, vasta silloin se syttyy eloon. Runo sen sijaan on itsenäinen teos ja toimii yleisölleen sellaisenaan. Salon mielestä laululyriikan voisikin ajatella olevan suorastaan täysin oma kirjallisuuden lajinsa. Laululyriikan rakenne ja laajuus on aina suhteessa sävellykseen ja sanoitusten ymmärtäminen on suhteessa esityksen selkeyteen. Laululyriikassa on tehtävä enemmän kompromisseja kuin runoudessa, jossa rakenne ja laajuus ovat vapaampia. (Salo 2006, 35-46.)

Salo löytää lyriikan ja laululyriikan väliltä myös yhtäläisyyksiä. Molemmat ovat pienen tilan taidetta eli jokainen yksityiskohta on merkityksellinen sekä lyriikassa että laululyriikassa. Molemmat ovat kuvallista kieltä, tiheitä ja monimerkityksisiä – niin sanottua ladattua tekstiä. (Salo 2006, 37).

3.2 Laulun tarkoitus

Ennen laulun kirjoittamista kirjoittajan on syytä tietää, ketä tai mitä varten laulu on ai-keissa syntyä. Hyvä laulu voi edustaa kuulijansa puheenvuoroa – laulua ei siis välttämättä pelkästään lauleta yleisölle, vaan ikään kuin yleisön puolesta. Kaikkien kappaleiden ei toki tarvitse tarjota elämää mullistavaa kokemusta kuulijalleen. Kuten sanottu, oleellista laulun sanoittajalle on ymmärtää laulun tarkoitus. Esimerkiksi ensisijaisesti tanssittavaksi tarkoitettua teosta voi olla turha ladata täyteen monimerkityksisiä ja syvällisiä sanomia - tanssikappaleen tarkoitus kun on ennen kaikkea saada kuulijansa tanssimaan. (Salo 2006, 55-58.)

”Voidaan tietenkin kysyä, miksi lauluissa pitäisi olla jotakin asiaa. Eihän soitinmusiikisakaan ole”, pohtii puolestaan Pekka Gronow ja kieltämättä hänellä on pointtia sanois- saan: onhan kokonaisia kansoja, joiden tärkeimmät laulutekstit perustuvat merkitykset- tömille tavuille. Musiikillaan ja lauluillaan nämä kulttuurit saattavat ilmaista aivan mui- ta asioita, kuin esimerkiksi kirjallisuudellaan. Gronow toteaa, että musiikki sisältää jo valmiiksi aina jonkinlaisen sanoman, jota ei välttämättä tarvitse alleviivata sanoin. Mu- siikki itsessään luo tunteita, mielikuvia, yhteenkuuluvuuden tunnetta ja paljon muuta. (Gronow 1978, 40-42.) Matti Huhta tukee Gronowin ajatusta: ”Toisille tulkinta ja sävel ovat paljon sanoitusta tärkeämpiä – tuskin suomalaiset ovat ostaneet Juanesin, Eros Ramazzottin tai Laura Pausinin levyjä puhuttelevien sanoitusten takia” (Huhta 2008, 11). Gronow kuitenkin myöntää, että laulu on niin tehokas viestintäväline, että olisi suo- rastaan tuhlausta, jos laulujen tarinoissa ei olisi pienintäkään sanomaa. Esimerkiksi suurten kansanliikkeiden lauluissa ja luterilaisen kirkon virsissä sanojen sisällöllä on ollut aina keskeinen merkitys. (Gronow 1978, 40.)

Virsissä korostuu eettismoraalinen merkitys. Vallankumous- ja poliittiset merkitykset lauluissa olivat edustettuina Suomen musiikkitarjottimella erityisesti 1970-luvulla, jos- kin Gronowin mielestä laululiike ei aivan onnistunut tavoitteissaan: Hän koki ettei po- liittisten laulujen tehtävänä ollut vahvistaa jo muutenkin asiasta vakuuttuneiden käsityk- siä, niiden olisi pitänyt levittää sanomaansa sinne, missä sitä ei vielä tunnettu. Tässä kuitenkin epäonnistuttiin, sillä esimerkiksi suuri osa nuorisoa ei halunnut kuulla poliitti- sia lauluja, koska niiden musiikillinen muoto koettiin turhan vieraaksi. (Gronow, 1978,

41.) Tänä päivänä yleisö on entistä pirstaleisempaa 1970-lukuun verrattuna ja alakulttuureja on edustettuna paljon laajemmin. Laulun tekijän on siis syytä miettiä omaa yleisöään ja pureutua siihen, mikä sen mielestä tuntuu tärkeältä ja elämykselliseltä. (Salo 2006, 53.)

Tuutulauluilla on käytännöllinen merkitys. Opetuslaulujen ja esimerkiksi kesäkumi-
biisien tarkoitus on jakaa informaatiota. Mainostajat käyttävät lauluja ja musiikkia saadakseen omat tuotteensa tuntumaan muodikkaammilta kuin kilpailijoiden. Tällöin laulun merkitys on puhtaasti kaupallinen. Kun musiikki on osa kulttuuriperintöä ja se välittää perinteitä sukupolvelta toiselle, puhutaan kulttuurin jatkumisen tarkoituksesta. Monien laulujen avulla koetaan esteettisiä elämyksiä – kyseessä on siis esteettinen tarkoitus. Häämarssissa toteutuu yhteiskunnallisen instituution merkitys. Sen sijaan esimerkiksi vuonna 1995 kilpaa huudatettu *Den glider in* -laulun merkitys on ennen kaikkea sosiaalinen. (Salo 2006, 51-55; Lilja-Viherlampi 2007, 96-97; Levitin 2010, 15.)

Monilla lauluilla – kuten musiikilla ylipäänsä - voi kuulijalleen, kirjoittajalleen tai esittäjälleen olla lisäksi myös hyvin terapeutin merkitys. Musiikki – ja toki myös sanoitetut musiikkitekokset eli laulut – voivat antaa vastaanottajalle mahdollisuuden kuulla sitä, mikä juuri hänelle on tärkeää. (Salo 2006, 55; Lilja-Viherlampi 2007, 82.) Matti Huhdan mukaan laulun tehtävä on saada niin solistin kuin lauluun heittäytyvän kuulijankin elämä tuntumaan siltä, että siinä koetaan palavia tunteita ja tehdään suuria ratkaisuja. (Huhta 2008, 13.) Liki jokainen laulu on tarkoitettu mahdollisten muiden merkitystensä ohella tietysti myös viihdyttämään kuulijaansa (Salo 2006, 53).

Musikaalilaulun olisi hyvä olla jollain tavalla informatiivinen ja tarinan eteenpäin viemisen tai syventämisen kannalta merkityksellinen. Se voi liittyä esimerkiksi hahmojen tai käsillä olevan fiktiivisen maailman esittelemiseen, tarinan teemojen syventämiseen tai hahmojen ajatusten esilletuomiseen. Musikaalilaulullakin merkityksiä voi olla vaikka millä mitalla, mutta ehjän ja terävän lopputuloksen takaamiseksi laulua sanoitettaessa merkityksen on syytä olla tekijälleen kirkas. Käsittelen musikaalilaulujen ja -kohtausten merkityksiä syväluotaavammin *Musikaalikohtauksen kirjoittamisesta* -luvussa.

3.3 Laulun aihe, idea ja teema

Aihetta, ideaa ja teemaa ei pidä sekoittaa keskenään. Laulun aihe voi olla esimerkiksi kaipaava tyttö. Idea puolestaan voisi olla se, että tyttö juoksee joka päivä toiveikkaana postilaatikon ja joka päivä hän joutuu pettymään. Teema kumpuaa ytimeä, siinä kiteytyy laulun syvin ajatus. Teema voi olla esimerkiksi rakkauden kärsivällisyys. Aiheen voi määritellä usein yhdellä sanalla, mutta teemaan vaaditaan yleensä kokonainen virke, päälause. (Salo 2006, 60.) Tätä laulun päälausea voi verrata elokuvamaailman loglineen, joka muotoutuu usein samalla tavalla jos-niin -rakenteen avulla: ”Jos rakkaudelta odottaa liikoja, voi joutua pettymään.”

Lauluntekijät voivat ammentaa laulunaiheita mistä vain, vaikka sanomalehdistä. Kellojen siirtäminen, tv-ohjelma, sienestys, ensilumi, tasa-arvoinen avioliittolaki, jne. Ajankohtaisia aiheita sisältävät laulut kiinnostavat helposti kuulijaa, mutta voivat toisaalta myös unohtua nopeasti. Omakohtaisuus laulutekstien luomisessa tarjoaa kuulijalleenkin paremmat mahdollisuudet liikuttua laulun tarinasta. Teoksella, josta tekijänsä ei itse ole vaikuttanut, on vaikea saada yleisöäänkään vaikuttuneeksi. (Salo 2006, 55-58.)

Rakkaus on laulunaiheena ikivanha. Salon mukaan se on myös ikivaarallinen. Rakkausaiheinen laulu ladataan helposti huomaamatta täyteen kliseitä ja se saattaa siten päätyä kuulostamaan jo moneen kertaan kuullulta. Musikaaliteoksissa – kuten tarinoissa yleensäkin - on usein mukana rakkaustarina, joten rakkausaiheiselta laululta voi olla vaikea välttyä kokonaan. Salo ei kehoita jättämään rakkausaihetta rauhaan, vaan painottaa, että hyvän aiheen tueksi lauluun tarvitaan hyvä idea. (Salo 2006, 58.)

Toimivaa ideaa ei tarvitse selittää ennen tai jälkeen laulun esittämistä. ”Hyvä idea laulussa viehättää kuulijaa ja saa parhaimmillaan kokonaisen kansakunnan hokemaan toisilleen samoja laulun säkeitä”, Salo toteaa. (2006, 59-60.) Musikaalilaulussa idea kumpuaa helposti käsillä olevan kohtauksen tapahtumista. Teema ja aihe määräytyvät suoraan tarinan ja kohtauksen mukaan, mutta idean kanssa voi revitellä vapaammin.

Rent –musikaalin *Tango: Maureen* - kohtauksessa Maureenin entinen ja nykyinen puoliso kohtaavat toisensa ja päätyvät vertailemaan Maureenin kanssa koettuja huonoja kokemuksiaan. Laulun idea kumpuaa yhdessä tehdystä johtopäätöksestä: elämä Mau-

reenin kanssa on kuin tangoa – tulista, mutta täynnä draamaa. Laulun idea korostuu, kun hahmot myös tanssivat laulun aikana tangoa. Tämän kohtauksen aiheena voisi ajatella olevan rakkauden epäileminen. Teema levittäytyy koko musikaalin laajuudelle ja tässä tapauksessa se näkyy symbolisesti jo musikaalin nimessäkin: *Rent* (vuokra) – kaikki on vain vuokralla: rakkaus, terveys, koko elämä.

3.4 Laulun koukut

Koukulla pyritään viettelemään yleisöä, nimensä mukaan koukuttamaan. Sen avulla kerrotaan laulun ideasta, myydään laulua ja jätetään laulusta mahdollisimman kirkas muistikuva kuulijaan. (Salo 2006, 109-111.)

Koukkujen kirjo on laaja. Ne voivat liittyä esimerkiksi soundiin, rytmiin, huudahduksiin, stemmoihin, melodisiin oivalluksiin tai lyriikan yllätyksiin. Tässä keskityn tekstilisiin koukkuihin, joita riimi ja kielikuva edustavat. Myös laulun erikoinen nimi voi toimia koukkuna. Esimerkiksi provosoinnista, huomionhakuisuudesta ja liioittelusta voi ammentua tehokas ja kuulijaansa haastava nimikoukku. Tästä hyvinä esimerkkeinä laulut ”Jeesus oli mutakuono” ja ”Rakkaus on ruma sana”. (Salo 2006, 109-111, 118.) Musikaaleissa *Hair*, *Jesus Christ Superstar* ja *Kevät koittaa Hitlerille* on todennäköisesti yritetty hyödyntää musikaalin nimeä katsojan koukuttamiskeinona.

3.4.1 Riimi

Heikki Salo kiteyttää riimi-käsitteen seuraavasti: ”Riimi on ilmiö, jossa samankaltaiset äänteet toistuvat hallitusti. Se on siis kahden tai useamman sanan välistä äännesointuisuutta. Riimi ei ole aina täydellinen, ja se voi sijaita sanojen ja säkeiden eri osissa.” Esimerkiksi sanat hiljaisen ja kiljaisen muodostaa täydellisen riimiparin: äänteet ovat identtiset aloituskonsonantteja lukuun ottamatta. Myös sanapari jatkoilla ja raskaana muodostaa riimin, tosin huomattavasti heikomman. (Salo 2006, 168-175.)

Riimi luo rytmiä ja muotoa. Riimi leikkii kielellä, nostaa esiin ideoita. Suomen kieli on loistava riimittelykieli loputtomien taivutusmuotojensa ja päätteidensä ansiosta. Nyt kun viime vuosina on hiljalleen alettu päästä eroon iskelmämusiikkikenttää piinanneesta niin

sanotusta puhtaiden riimien epidemiasta, riimittely on muuttunut entistä vapaammaksi. Sallittua on myös kirjoittaa lauluja, joissa ei ole riimin riimiä. (Salo 2006, 163-195.)

Riimi on yksi toimivimmista välineistä ja koukuista laulun sanoittamisessa. Se voi ärsyttää tai miellyttää yleisöään, mutta joka tapauksessa se pomppaa tekstimassasta esiin herättäen kuulijansa. Riimi auttaa muistamaan laulun vielä jälkeempäinkin. (Salo 2006, 116.)

Moulin Rouge! –jukebox-musikaalissa yksi mukaan valituista kappaleista on *Lady Marmalade*. Siinä lauletaan englanninkielen lisäksi myös ranskaksi:

Voulez vous coucher avec moi ce soir

(ce soir, what what what)

Voulez vous coucher avec moi

Kovin moni laulun kuulleista ei osaa ranskaa eikä todennäköisesti tiedä, mitä tässä kyseisessä kohdassa lauletaan. Tästä huolimatta se on kuitenkin piirtynyt kirkkaasti monen mieleen, eikä varmasti aivan vähiten toimivien riimiensä ja rytmensä vuoksi.

3.4.2 Kielikuva

”Laulutekstin tulisi olla kauttaaltaan napakkaa ja kuvallista. Jos siis voit kertoa asiiasi yhdellä sanalla, älä tuhlaa siihen kahta”, kehottaa Salo. Hän vertaa laulua pakattuun zip-tiedostoon, jossa pieneen tilaan puristuu paljon tietoa. Tässä kohtaa avuksi astuvat kielikuvat, jotka voi myös luokitella koukuiksi. Kielikuvia voi olla vertaukset, metaforat, symbolit, myytit, jne. (Salo 2006, 127-128, 136.)

Vertauksen avulla haetaan yleensä jollekin abstraktille asialle konkreettista muotoa. Vertaus ilmenee usein kuin-muodossa ja sen tavoitteena on ennen kaikkea täsmentää käsillä olevaa asiaa. Sitä ei kannata käyttää pelkkänä tyylikeinona. (Salo 2006, 128.) Kappaleessaan ”*Satavuotias*” *Zen Café* laulaa ”*olet kuin satavuotias, kuollut ja kuopattu*” tiivistäen vertaukseen ajatuksen siitä, kuinka toinen on jämähtänyt omaan kotiinsa ja rutiineihinsa kyynistyen koko elämään.

Metafora uppoaa syvemmälle kuin-vertaukseen verrattuna. Se assosioi laajemmin, haastaa kuulijaa tulkitsemaan tekstiä useammalla tasolla. Yksinkertaisimmillaan kuin-vertaus muutetaan metaforaksi jättämällä kuin-sana pois. (Salo 2006, 129.) *Zen Café* käyttää lyriikoissaan vertausten lisäksi myös paljon metaforia. Se ei laula yksinäisestä miehestä, vaan kylmästä ja kivisestä kaivosta, puusta jota salama nuolee, palaneesta ja revitystä maasta - pihasta ilman sadettajaa.

Natalie Goldberg opastaa, että omaelämäkerrassakin voi ja kannattaa välttää nojaamista tiukkoihin faktoihin: ”Mieluummin kannattaa kertoa, kuka todella on: 'Olen huurrettu ikkunassa, nuoren suden huuto, ruohon ohut korsi.’” (2004, 115). Edesmennyt espanjalainen kirjailija Cervantes on aikoinaan kuvaillut sananlaskujen ja mietelmien olevan pitkän kokemuksen lyhyitä kiteytyksiä. (Hattula, Seppälä 2006, 68.) Ajatukseen on helppo yhtyä. Huolella laaditut sananlaskut ja kielikuvatkin kätkevät taakseen niin terävää havainnointia todellisuudesta, että se onnistuu usein hämmästyttämään.

Kirjoittajan on kuitenkin syytä olla tarkkana *kuin porkkana* kielikuvien käytön kanssa – maailma on pullollaan kliseisiä fraaseja ja sukkeluuksia, joita kukaan ei enää ihan välttämättä välittäisi kuulla. ”Huonoille kirjoittajalle kuu on juustoa ja ajan hammasratas raksuttaa ikuisesti”, Salo toteaa (2006, 129). Matti Huhta ei kuitenkaan kannusta välttämään kliseisimpienkään fraasien käyttöä ihan kokonaan, mutta kehottaa sanoittajia toki tunnistamaan ne. Tällöin kliseet voi halutessaan kiertää kaukaa tai toisaalta käyttää harkiten ja tiedostaen. Nokkelassa sanoittamisessa tuttuihin fraaseihin liittyviä odotuksia voidaan rikkoa kuulian yllättämiseksi – fraasien merkityksiin voi kajota ihan pienilläkin muutoksilla. (Huhta 2008, 11.) *Haloo Helsinki* -yhtye oivalsi tämän ja yllätti yleisönsä varioimalla kappaleessaan ”*Vapaus käteen jää*” tuttuakin tutumpaa sananlaskua: ”jos ei se tapa, niin se todellakin *hajottaa*.”

Pocahontas –animaatiomusikaalin *Just Around the Riverbend* –laulussa verrataan elämään heittäytymistä jokeen: Joki liikkuu, vesi on aina eri, eikä koskaan voi tietää, mitä joenmutkan takana odottaa.

*What I love most about rivers is:
You can't step in the same river twice*

The water's always changing, always flowing

But people, I guess, can't live like that

We all must pay a price

To be safe, we lose our chance of ever knowing

What's around the riverbend

Waiting just around the riverbend

Vertaukset ja metaforat voivat musikaalissa olla tulkittavissa laajemmin verrattuna itseenäiseen lauluun. Myös niiden muodostaminen ja katsojalle välittäminen voi olla helpompaa, sillä tarinan jo nähdyt sekä tulevat tilanteet voivat antaa tukea jonkun tietyn mielikuvan rakentamisessa.

4 ELOKUVAKOHTAUKSEN KIRJOITTAMISESTA

Elokuvan ja teatterin maailmassa kohtauksella tarkoitetaan draaman yksikköä. Kohtauksessa tapahtuu jotain, jokin liikahtaa, jokin muuttuu. Kun aika tai paikka vaihtuu, kohtaus vaihtuu. (Vacklin 2007, 103.)

Musikaalikohtauksen määritelmä sen sijaan ei ole aivan niin yksioikoinen. Oman määritelmäni mukaan musikaalikohtaus alkaa musiikkinumeron musiikin alkaessa ja se päättyy musiikin loppuessa. Tätä määritelmää käytän myös tässä työssä puhuessani musikaalikohtauksesta. Määritelmä on joissain tilanteissa varmasti täysin epäkelpo, mutta se antaa suuntaa.

4.1 Elokvakohtauksen tarkoitus

Kirjoittajan on lopputuloksen toimivuuden kannalta tärkeää pysyä kärryillä yksittäisten elokuvakohtausten tarkoituksista. Tomi Leino jakaa teoksessaan kohtaukset neljään eri kategoriaan: Esittelykohtaus, avainkohtaus, kuljetuskohtaus sekä suvantokohtaus. Avainkohtauksia ovat alkukohtaus, loppukohtaus, juonenkäännekohtaus sekä kliimaksi-kohtaus. (Leino 2003, 45-49.)

Aaltonen painottaa, että jokaisella kohtauksella tulee olla pääajatus eli se, mitä kohtauksella halutaan sanoa. Hän myös huomauttaa, ettei yleisön tarvitse tiedostaa kohtauksen pääajatusta – kohtauksen todellinen tarkoitus voi paljastua katsojalle myöhemmin joksikin aivan muuksi kuin mitä se katsomishetkellä vaikuttaisi olevan. Hyvän kohtauksen alku herättää katsojansa mielenkiinnon. Se myös istuttaa asioita alustaen tulevia kohtauksia. (Aaltonen 2003, 118-119.)

Kohtauksen aikana pyritään luomaan jonkinlainen silta hahmon ja katsojan välille, tai valaisemaan katsojalle hahmojen välisiä suhteita. Kohtaus antaa merkittävää uutta informaatiota ja kirkastaa henkilöiden motivaatioita. Kohtaus kuljettaa juonta eteenpäin, sysää asioita liikkeelle, muuttaa jotain. Kohtaus luo tunnelmaa – nostaa tai laskee jännitystä. Parhaimmillaan kohtaus tarjoaa käänteen tarinan kulussa. (Vacklin 2007, 103, 118)

Käsittelen kohtausten merkityksiä musikaalikohtauksen näkökulmasta luvussa *Musikaalilaulun ja -kohtauksen kirjoittamisesta*.

4.2 Elokuvakohtauksen perussääntöjä

4.2.1 Kohtauksen rakenne

Kohtauksessa tulee aina olla jännite tai konflikti sekä esittely-, kehittely- ja ratkaisuvaihe. Kohtauksen alun tulisi herättää katsojan kiinnostuksen. Hyvän kohtauksen alussa tapahtuu sysäys, joka voi olla fyysinen, emotionaalinen tai psykologinen. Kohtauksen alusta käy ilmi tapahtumien puitteet – kuka, mitä, missä ja milloin. Alussa on myös syytä käydä ilmi kohtauksen konflikti. Kaikkien kohtausten konflikteja ei kuitenkaan tarvitse ammentaa elokuvan syvimmästä ydinkonfliktista, vaan välikonfliktit voivat olla tarinan ja teemankin kannalta merkityksettömämpiä. (Aaltonen 2003, 118; Vacklin 2007, 106-107.)

Peruskonflikteja on kolmenlaisia. Ensimmäinen on kahden ihmisen keskinäinen konflikti. Toisessa konfliktissa hahmo kamppailee itsensä kanssa esimerkiksi hankalassa valintatilanteessa. Kolmantena on hahmon konflikti jonkin ulkopuolisen voiman - esimerkiksi jumalan tai yhteiskunnan – kanssa. Peruskonflikteihin voi lukea myös kahden ryhmän välisen konfliktin. (Hattula, Seppälä: *Sanasi sun*, s.99)

Kohtauksen puolivälin tienoilla olisi hyvä tapahtua käänne. Mikäli käänne sijoitetaan alkuun, ei kyse olisi käännteestä lainkaan, vaan virityksestä. Loppuun sijoitettuna käänne muuttuisi puolestaan kohtauksen ratkaisuksi. Käänteen tulisi luoda toimintaa. Sen myötä henkilöhahmo saattaa oivaltaa jotain, kehittyä ja päätyä johonkin ratkaisuun. Käänteen myötä koko kohtauksen dynamiikka ja tunnelma voi muuttua, asenteet ja henkilöhahmojen statukset voivat kääntyä pääläelleen. Käännteessä tapahtuva tai siitä seuraava muutos antaa usein vihjeen elokuvan temasta. Käännettä suunnitellessa onkin hyvä hetki miettiä, mitä kohtauksella pohjimmiltaan halutaan saavuttaa. On syytä huomioida, että käänne ei välttämättä tarkoita juonenkäännettä, sillä se ei automaattisesti muuta juonen kulkua. (Vacklin 2007, 107-109.)

Kohtauksen lopussa tilanteen tulisi saavuttaa jonkinlainen ratkaisu. Lopussa voi odottaa lunastus, hahmon tekemä päätös tai vaikka katastrofi. Kohtaus voi päättyä myös cliffhangeriin tai twistiin. Cliffhangerilla tarkoitetaan äkillistä loppua, jossa henkilö jää tukalaan tilanteeseen fyysisesti, emotionaalisesti tai psykologisesti. Joku voi esimerkiksi osoittaa päähenkilöä aseella tai päähenkilö voi roikkua vaarallisesti jyrkänten reunalla jättäen katsojan jännittyneisiin tunnelmiin. Twistillä puolestaan tarkoitetaan täysin odottamatonta lopputulosta, joka voi kääntää koko tilanteen pääläelleen. (Vacklin 2007, 109-110.)

Hyvänä nyrkkisääntönä pidetään yleisesti, että kohtaukseen tulisi mennä mahdollisimman myöhään sisään ja samoin sieltä tulisi tulla mahdollisimman aikaisin ulos. Näin informaatiota ei tule jakaneeksi katsojalle liikaa. Lisäksi kirjoittaja säilyttää etumatkan katsojaan, mikä on elintärkeää jännitteen säilymisen kannalta. Tätä ei kannata noudattaa kuitenkaan jokaisessa kohtauksessa, jottei elokuvasta tulisi turhan jankkaava. Rytmin hahmottaminen on tärkeää teoksen toimivuuden kannalta. Kohtausta edeltävä ja seuraava kohtaus määrittävät käsillä olevan kohtauksen pituutta. Pitkää kohtausta seuraa usein lyhyt kohtaus ja päinvastoin. (Vacklin 2007, 107, 110, 128.)

Jokaisen kohtauksen ei toki tarvitse sisältää henkilöhahmojen välisiä konflikteja, käännteitä, suurenmoista dialogia tai syvällistä sanomaa ollakseen hyvä draamallinen kohtaus. Suurempi kuva voi rakentua katsojan mielessä useamman kohtauksen aikana ja merkitykset voivat muuttua tapahtumien rinnastuessa ympäröiviin kohtauksiin. (Vacklin 2007, 111.) *Hours* -elokuvan kohtaus, jossa äiti tervehtii hoidossa ollutta lastaan rakastavasti halaten, saa aivan uudenlaisen merkityksen kun sitä edeltävässä kohtauksessa äiti on ollut lähellä tappaa itsensä.

4.2.2 Panos

Kohtauksessa henkilöhahmolla on oltava panos, jotain menetettävää. Panos antaa hahmolle motivaation ja tekee kohtauksesta katsomisen arvoisen. Panosten tulisi olla selkeitä ja yksinkertaisia ja niiden tulisi vedota sekä hahmon että katsojan perustunteisiin. Yksittäisen kohtauksen panoksen ei tarvitse liittyä elokuvan pääpanokseen. Katsojan mielenkiinnon ylläpitämiseksi panosten on tärkeää kasvaa tarinan edetessä. (Vacklin 2007, 110-111.)

Dancer in the Dark –musikaalissa pääpanoksena on näkökyky: Päähenkilö Selman on onnistuttava rahansäästämisessä, jotta hän voi kustantaa pojalleen sokeutumisen ehkäisevän silmäleikkauksen. Eräässä näytelmänharjoittelukohtauksessa välipanoksena on rooli näytelmässä: Mikäli Selma ei onnistu näyttämään kohtauksessa jatkuvasti heikkenevästä näkökyvystään huolimatta, hänen roolin tulee tekemään joku toinen. Välipanos tarjoaa Selmasta arvokasta tietoa katsojalle: Hän uskoo pystyvänsä lähes sokeanakin suoriutumaan mistä vain. Välipanos kertoo myös Selman syvästä rakkaudesta teatteriin ja musiikkiin - silloinkin kun Selma on jo miltei sokea, hän haluaisi vain laulaa ja tanssia.

4.2.3 Tilanne ja perustilanne

Tilanne tarkoittaa asioiden olotilaa jollakin tietyllä hetkellä ja tietyssä paikassa. Tilanne syntyy tarinassa kohdassa, jossa hahmo kohtaa esteen – uhan, vaatimuksen, valinnan hetken, kiellon, jne. Tilanne voi olla tavallinen tai epätavallinen. Tarinan konfliktien kannalta hedelmällisintä on asettaa epätavallinen henkilö tavalliseen tilanteeseen tai päinvastoin tavallinen henkilö epätavalliseen tilanteeseen. (Vacklin 2007, 112-118.)

Tilanteet kumpuavat tavalla tai toisella perustilanteesta, joka on yläkäsite tilanteelle. Vacklin on käsitellyt teoksessaan George Poltin kuuluisia draamallisia perustilanteita, joita Poltin mukaan on 36 kappaletta. Draamallisia perustilanteita ovat esimerkiksi avunpyyntö, kapina, sukulaisten vihamielisyys, rakkauden esteet, kohtalokas typeryys tai virheellinen tuomio. (Vacklin 2007, 112-118.) *Dancer in the Dark* –musikaalissa perustilanne on virheellinen tuomio: Päähenkilö Selma saa väärin perustein kuolemantuomion yritettyään pelastaa poikansa sokeutumiselta. *Les Misérables* –musikaalissa perustilanteita tuntuu olevan ainakin kaksi: kapina ja rakkauden esteet.

4.2.4 Kerrontatapaan liittyvät kohtaukset

Yksi tapa pitää katsojan mielenkiintoa yllä on vaihdella kohtausten kerrontatapaa. Kerrontatapaa vaihtamalla myös elokuvan rytmiin saadaan toivottua vaihtelua. *Kävely- ja puhelukohdauksissa* ympäristö ja puhe parhaimmillaan vaikuttavat toisiinsa. *Kuljetuskohtaukset* auttavat siirtymään paikasta ja ajasta toiseen. *Montaasijaksot*

sisältävät sarjan lyhyitä kohtauksia, ikään kuin tapahtumaketjun, jotka kuvaavat ajan kulumista tai muutoksen tapahtumista. (Vacklin 2007, 125-126.)

Takaumakohtauksessa esitellään mennyttä tapahtumaa usein päähenkilön näkökulmasta. *Vertaava toisto* –kohtaussarjassa nähdään kaksi samantyyppistä kohtausta, toinen alussa ja toinen lopussa, joista jälkimmäisessä jotain on opittu ensimmäiseen verrattuna. *Istutuskohtauksessa* voidaan kylvää katsojan mieleen jokin myöhemmin *lunastuskohtauksessa* paljastuva asia. Esimerkiksi sairauden oire voi olla istutus ja myöhemmin sairauden diagnoosi lunastus. Näiden kahden lisäksi välissä on hyvä olla *muistutuskohtaus*, jolla vahvistetaan istutusta. *Upotuskohtauksessa* saatetaan elokuvan alkupuolella käydä ovelasti elokuvan tarina läpi upottamalla juonen pääpiirteet esimerkiksi lapselle kerrottavaan iltasatuun. *Kehyskohtauksessa* esimerkiksi kertoja tai päähenkilön ajatusääni kertoo tarinaa. Kehyksellä pyritään usein luomaan suuren elokuvan tuntua. (Vacklin 2007, 125-126.)

Kehyksestä ja upotuksesta esimerkin tarjoaa *American Beauty* –elokuva, jonka alussa päähenkilö toimii kertojana ja tulee jo elokuvan ensimmäisissä virkkeissä paljastaneeksi täysin, kuinka tarina lopulta kulminoituu. Tässä upotus tosin ei ole mitenkään hillittömän ovela, mutta mukaansatempaava kylläkin antaen loistavan esimerkin myös *Dialogin kirjoittamisesta* -luvussa käsiteltävästä ensimmäisen repliikin merkityksestä:

*” My name is Lester Burnham. This is my neighborhood;
this is my street; this is my life. I am 42 years old; in less than a year
I will be dead. Of course I don't know that yet,
and in a way, I am dead already.”*

Kerrontatapaan liittyvät kohtaukset on hyvä tiedostaa, jotta niiden tarjoamia mahdollisuuksia osaa halutessaan hyödyntää. Jokainen edellä mainituista kerrontatapaan liittyvistä kohtauksista on suoraan sovellettavissa myös sekä musikaalilauluun että näyttämölle.

5 DIALOGIN KIRJOITTAMISESTA

En aio tässä työssä käsitellä dialogia dialogin vuoksi. Käsitelen dialogia, sillä näen dialogin ja musikaalilaululyriikan välillä merkittävän yhteyden: Musikaalikohtausta varten kirjoitettu laululyriikka toimii monin tavoin samantyyllisenä viestikapulana kuin dialogi. Musikaalilaulu on dialogin tavoin osa suurempaa kokonaisuutta kertoen tarinaa, joka on alkanut jo ennen laulun alkua ja jatkuu laulun loppumisen jälkeen – kaiken oleellisen tiedon ei siis tarvitse käydä ilmi parissa minuutissa, toisin kuin perinteisessä laulussa. Siksi ei riitä, että pureutuisin pelkästään lauluun ja kohtaukseen.

Sekä dialogi että musikaalilaulu avaavat hahmon mielenmaisemaa ja voivat oikeina hetkinä ja oikein käytettynä kertoa hahmoista paremmin kuin mitkään muut kerronnan keinot. Sekä dialogin että musikaalilaululyriikan kirjoittamisessa onnistuakseen kirjoittajan on oltava ehdottoman kärryillä hahmojensa haluista, tarpeista ja päämääristä.

Musikaaliteoksen laululyriikka voi olla kirjoitettu soololauluksi, jossa nimensä mukaan on vain yksi laulaja; duetoksi, jossa kaksi laulajaa laulaa samanaikaisesti tai vuoronperään; tai ensembleksi, jossa useita laulajia laulaa samanaikaisesti tai vuorotellen. (Duetto; Ensemble, Operafestival 2014.) Tavallisen elokuvan puolella soololaulun vastineen voi ajatella olevan monologi, dueton vastineen dialogi ja ensemblen vastineen polylogi eli useamman henkilön vuoropuhelu. (Polylogi, Oppimateriaali 2011.) Toisinaan laululyriikat ja dialogi kulkevat niin rintarinnan, että katsojan voi olla mahdotonta havaita, onko teksti kirjoitettu lauluksi vai dialogiksi. Dialogi voi muuttua lauluksi - ja päinvastoin - jopa kesken sanan. Tämänkaltaisissa hetkissä korostuu laulun ja dialogin sisaruus musikaaliteoksessa.

Mitä vähemmän dialogia, sen toimivampi elokuva, kuulee usein puhuttavan. Esimerkiksi Jouko Aaltonen toteaa yksiselitteisesti, että dialogiin turvaudutaan silloin, kun muita keinoja ei voida käyttää (Aaltonen 2003, 120). Tämä niin sanottu dialogivastaisuus ei Kjell Sundstedtin mukaan kuitenkaan aina ole perusteltua, sillä hän kokee dialogin toimivan myös tehokeinona. Näitä tehokeinoja tulen käymään läpi myöhemmin. Sundstedt ottaa väitteensä tueksi esimerkeiksi kaksi hyvin erilaista elokuvaa: Lisa Ohlinin *Veranda för en tenorin* ja Lukas Moodysonin *Fucking Åmål*. Molemmissa puhutaan paljon

ja arvostelujen perusteella erittäin menestyksekkäästi. (Sundstedt 2003, 234.) Myös Anders Vacklin mukailee Sundstedtin näkemystä ja perustelee sitä Quentin Tarantinon *Pulp Fiction* –elokuvalla, jossa pelataan ovelasti dialogin ja toiminnan kontrastilla: ”Julesin ja Vincentin höpöttäessä niitä näitä, kun he valmistuvat murhaamaan joukon ihmisiä, katsoja hämmentyy, koska hän ei tiedä pitäisikö hänen huvittua vai järkyttyä.” (Vacklin 2007, 131.)

Dialogi voi siis oikein ja mielikuvituksekskaasti käytettynä olla hyvinkin toimiva kerroksen väline. Mutta olipa dialogia kuinka vähän tai paljon hyvänsä, yksinkertaistaen voidaan kiteyttää, että dialogilla ja myös yksittäisellä repliikillä täytyy aina olla jokin merkitys olemassaololleen. (Aaltonen 2003, 121.) Myös jokaisen musikaalilaulun – ja jopa jokaisen laulun jokaisen säkeen - olemassaololle on oleellista löytää tarkoitus.

5.1 Dialogin tarkoitus

Jotta dialogi toimisi, on sen täytettävä yksi tai useampi tehtävä. Se voi päästää katsojan lähemmäs hahmoa tai toimia hahmon peilinä kertoen tämän sisäisestä elämästä. Dialogi vie kertomusta eteenpäin ja sysää erilaisia toimintoja liikkeelle. (Sundstedt 2009, 235.) Tämä kaikki on vaivattomasti rinnastettavissa myös musikaalilaululyriikkaan.

Auttaako se juonta eteenpäin? Onko sillä mitään tekemistä juonen kanssa? Näiden kysymysten valossa Aaltonen kehottaa pohtimaan dialogia, mikäli käsikirjoittaja ei ole varma sen tarpeellisuudesta. (Aaltonen 2003, 120-122.) Leino listaa dialogin tarkoituksiksi seuraavat: tarinan kuljetus, informaation välittäminen, henkilöiden luonteen paljastaminen, hahmojen välisten suhteiden paljastaminen sekä kohtausiirtymissä avustaminen. (Leino 2003, 48.)

Hyvä dialogi luo kohtaukseen halutunlaisen ilmapiirin. Se kulkee käsi kädessä teoksen tyylilajin kanssa tukien sitä - komedian dialogi ei voi olla samanlaista kuin tragedian. Dialogin tarkoitus ja tavoitteet, tai ainakin osa niistä, on syytä jättää rivien väliin, ettei dialogista tulisi turhan keinotekoista. Aaltonen huomauttaa, että se mitä sanotaan ei merkitse kaikkea; se *miten* sanotaan voi joskus olla paljon tärkeämpää. Eri henkilöt puhuvat eri tavoin ja puhetapa voi paljastaa puhujastaan paljon. Dialogin tarkoitus voi siis

piillä myös siinä, miten dialogia käydään. Sanomisen tyyli ja merkitysten rivien väliin jättäminen liittyvät alatekstiin, johon tulen pureutumaan myöhemmin. ”Hyvä dialogi ei ole myöskään liian nokkelaa – dialogin tarkoituksena ei ole osoittaa kirjoittajansa älykkyyttä”, Aaltonen muistuttaa. Aaltosen mukaan kaikella dialogilla pitäisi olla suunta, kaari ja käännekohta. (Aaltonen 2003, 120-122.)

5.2 Dialogin tehokeinoja

5.2.1 Ensimmäinen repliikki

Sundstedt painottaa henkilöhahmojen ensimmäisen repliikin merkitystä, mikäli hahmojen ilmaisun erityisyyttä halutaan korostaa. Ensimmäinen repliikki voi paljastaa esimerkiksi hahmon olemuksen ja taustan, siihen voidaan vangita jokaisen henkilön omintakeinen kieliasu. (Sundstedt 2009, 235.)

Facebookista kertovan *The Social Network* –elokuvan ensimmäisen repliikin lausuu tarinan päähenkilö Mark:

*”Did you know that there are more people
with genius IQ’s living in China than there are people of any kind
living in the United States?”*

Mark paljastaa heti ensi töikseen olevansa todennäköisesti aikamoinen nörtti, joka painaa mieleensä kohtalaisen turhaa tietoa voidakseen sitten jakaa sitä kavereilleen. Mark ei selvästi kuitenkaan ole ihan stereotyyppisin nörtti, kun ottaa huomioon, kenelle hän tässä juttelee - nimittäin tyttöystävälleen. Tällainen stereotyypin rikkominen luo hahmoon heti mielenkiintoa.

Black Swan –elokuvan ensimmäisen repliikin lausuu tarinan päähenkilö Nina:

”I had the craziest dream last night. I was dancing the white swan.”

Jo nämä pari lausetta sisältävät paljon asiaa. Repliiikissä sekä pohjustetaan tarinan juonta että istutetaan Ninan tulevia mielenterveydellisiä ongelmia. Lisäksi vihjataan vahvasti siihen suuntaan, että Nina olisi balettitanssija.

Musikaalien puolelta tähän aiheeseen linkittyy hahmon ensimmäinen laulu tai hahmon ensiesiintyminen. Hahmon esittelyn yhteydessä saattaa musiikkiraidalla alkaa soida hahmon tunnusmelodia, joka voi toistua pitkin elokuvaa hahmon tullessa kuviin tai hänestä puhuttaessa. Tämä on toki yleistä muissakin elokuvissa – ei pelkästään musikaaleissa.

5.2.2 Hiljaisuus

Sundstedt kirjoittaa hiljaisuuden estetiikasta Maurice Maeterlinckia siteeraten: ”Ei saa uskoa, että sanat olisivat ne todelliset välittäjät sielujen välillä. Heti kun meillä olisi jotakin tärkeää sanottavaa toisillemme, meidän on pakko vaieta.” Hiljaisuuden eri muodot voi lukea dialogin mahdollisuuksiin. Sundstedtin mukaan hiljaisuutta on kolmenlaista: Ei-verbaalinen hiljaisuus, sanojen virta eli niin sanottu näkkileipäpuhe sekä kuunteleva hiljaisuus. (2009, 251-259.)

Ei-verbaalinen hiljaisuus voi olla vaikka vain pienen pieni ele, joka korvaa sanat. Se voi olla spontaania reagoimista ja ruumiinkieltä, joka on kielimuureja ja kulttuurirajoja ylittäen jokaisen ymmärrettävissä. Ei-verbaalisen hiljaisuuden tehtävä voi olla jo sanottujen asioiden alleviivaaminen tai merkitysten laajentaminen. Ei-verbaalinen hiljaisuus tarjoaa tilaa mielikuvitukselle. (Sundstedt 2009, 251-253.) Musikaalissa ei-verbaalinen hiljaisuus voi ilmetä tanssina ja usein etenkin useamman hahmon tanssikohtauksissa on havaittavissa sekä dialogiin verrattavissa oleva vuoropuhelu että suunta, kaari ja käännekohta – aivan kuten laulussa tai dialogissakin.

Sanojen virta eli näkkileipäpuhe on näennäistä hölynpölyä, mutta pohjimmiltaan sen merkitys voi paljastua hyvinkin syväksi. Näkkileipäpuhe voi olla ajatusvirtaa, repaleista replikointia, hypähtelyä aiheesta toiseen, hokemia, jne. Näkkileipäpuheessa saatamme katsojana kuulla vihjeen siitä, mitä emme kuule. Voi olla, että näkkileipäpuhe peittää hahmon pelkoa tai toimii kiertoilmausten voimin suoran puheen sijaisena esimerkiksi

sellaisissa tilanteissa tai lokaatioissa, joissa hahmot eivät voi vapaasti puhua toisilleen. Kirjoittajan on myös hyvä muistaa, että tuo näkkileipäpuheen hölynpöly voi luoda dialogiin kaivattua uskottavuutta: oikeassakin elämässä puhumme jatkuvasti ihan mitä satuu. (Sundstedt 2009, 253-256.)

Kuuntelevalla hiljaisuudella tarkoitetaan sitä, miten toisen hahmon puhe otetaan vastaan, kuinka asioihin reagoidaan. Kuuntelemaan hiljaisuuteen voi liittyä hyvin tärkeitä merkityksiä katsojalle tarinan ymmärtämiseen liittyen, mutta niitä voi olla vaikea kirjoittaa käsikirjoitukseen astumatta ohjaajan tai näyttelijän varpaille. Vaarana on myös kirjoittaa liikaa hiljaisia reaktioita, jolloin tekstistä voi tulla raskaslukuista ja mahdotonta noudattaa. (Sundstedt 2009, 256-258.)

Jos hahmo ei syystä tai toisesta voi puhua auki ajatuksiaan ja tunteuksiaan, hänelle jää pari vaihtoehtoa tuntojensa verbaaliseen esilletuomiseen: Hän voi olla hiljaa verbaalisesti eli höpöttää näkkileipäpuhetta tai ei-verbaalisesti ajatellen ”ääneen”, jolloin katsoja kuulee hahmon ajatusmonologin. Musikaalin keinot tarjoavat hahmolle vielä yhden vaihtoehdon: Hän voi paeta musikaalin mielikuvitusmaailmaan ja laulaa ajatuksensa kuuluviin.

5.2.3 Alateksti

Dialogi on harvoin suoraa. Käsikirjoittajat pelaavat mieluusti alatekstin kanssa. Alateksti voi tarkoittaa monia asioita, esimerkiksi rivien välistä tulkittavia vihjeitä, aikomuksia ja tunteita tai vaikka useita sisällön tasoja repliikkien takana. Alateksti on sitä, mitä hahmo todella tarkoittaa. Se voi myös kieltää repliikin sisällön. Myös hiljaisuudet voivat sisältää roppakaupalla alatekstejä. Jotkut kirjoittajat laativat ennen varsinaisen käsikirjoituksen kirjoittamista niin sanotun alatekstikäsikirjoituksen, joka voi helpottaa henkilöhahmojen ajatusratojen ymmärtämistä. (Weston 199, 154; Sundstedt 2009, 259-260.)

Kirjoittajan on oltava tauotta ehdottoman kärryillä siitä, mikä merkitys kunkin repliikin takana piilee, vaikka se ei katsojalle paljastuisikaan yhtä kirkkaana. Kirjoittamisesta tulee mahdotonta, mikäli kirjoittaja ei ole luomiensa merkitysten tasalla. ”Jos ’minä

rakastan sinua’ tarkoittaa esimerkiksi ’painu helvettiin’, niin tämä repliikki tietysti vaikuttaa tulevaan, varsinkin jos sitä vertaa siihen, että ’minä rakastan sinua’ merkitsisi ’anna suukko’”, Sundstedt toteaa. (Sundstedt 2009, 260.)

Laululyriikoiden metaforat voivat olla verrattavissa alatekstiin. Alatekstin tavoin metafora haastaa kuulijansa tulkitsemaan tekstin merkitystä monella eri tasolla. Huomionarvoista on, että siinä missä elokuvan liian nokkela dialogi saattaa katsojasta helposti tuntua luotaantyöntävältä ja ärsyttävältä, laululyriikoissa sanoilla leikittely usein palkitaan.

5.3 Dialogin perussääntöjä

Sundstedt (2009, 262-263) tarjoaa neljä apukysymystä dialoginsa kanssa jumiin joutuneelle kirjoittajalle: *Kuka sanoo mitä ja kenelle? Miten hän sanoo sen? Miksi hän sanoo sen? Mitä siitä seuraa?* Hän painottaa elokuvan olevan nimenomaan kuvaa, eli myös lokaatiot ja hahmoja ympäröivät tapahtumat voivat luoda dialogia.

Hahmon puheen – ja tietysti myös musikaalihahmon laulun - olisi syytä jollain tavalla heijastella tämän yhteiskuntaluokkaa, kotiseutua, ikää, sukupuolta, maailmankatsomusta, jne. Pieleen menee, jos siirrytään heijastelusta suoranaiseen informaatiotulvaan: Monet käsikirjoitukset on lastattu sellaisellakin taustatiedolla, joka ei edes tuo väriä tai liity käsillä olevaan tarinaan. ”Epäselvyys voi olla kirous, mutta yliselkeys on melkein vielä pahempaa”, Sundstedt painottaa. (Sundstedt 2009, 237-238.) Jokainen repliikki tulisi ladata lisäksi hahmon menneisyydellä, nykyisyydellä ja tulevalla. Menneisyys näkyy nykyisyydessä: monet asiat ovat vaikuttaneet siihen, miten hahmosta on tullut se, mitä hän on nyt. Tulevaisuuteen liittyen on syytä muistaa, ettei hahmojen tarina pääty elokuvan loppuessa. (Sundstedt 2009, 241-244.)

Mikäli hahmojen repliikkejä voi vaihtaa sujuvasti keskenään, sekä dialogissa että henkilöahmoissa kytee Sundstedtin mukaan ongelmia (2009, 235). Samoin musikaalia tehtäessä voi kokeilla vaihtaa lauluja hahmolta toiselle. Jos se onnistuu luontevasti, hahmot ovat todennäköisesti liian samankaltaisia ja lisäksi persoonattomia. Elokuvadialogi toki on ja saa olla arkipäiväistä juttelua, irrationaalistakin ja elävöittäväillä pirueteilla väritynyttä. Se vaan kannattaa pitää napakampana kuin todellisen maailman dialogi. (Sund-

stedt 2009, 264.) Elokuvan maailmassa on hyvä myös muistaa, että jos keskusteluun ei sisälly konfliktia, se on turhaa. Dialogin tulisi liittyä aina henkilöhahmon sisäiseen tai ulkoiseen ristiriitaan. Vacklinin mukaan konflikti on dialogin tärkein ominaisuus. (Vacklin 2007, 131.)

6 MUSIKAALILAULUN JA -KOHTAUKSEN KIRJOITTAMISESTA

Tähän mennessä olen koonnut teoriapohjaa ja jäsennellyt, minkälaisia lainalaisuuksia tavallisen laululyriikan ja tavallisen puhutun elokuvan puolella on. Tässä luvussa tuon kaikki käsitellyt osa-alueet – laulun, kohtauksen ja dialogin - yhteen ja sovellan oppejani eri musikaalielokuvista valitsemieni kohtausesimerkkien avulla.

6.1 Musikaalilaulun ja –kohtauksen kahdeksan tarkoitusta

Käsittelen tarkoituksia tässä työssä paljon, sillä koen niiden laatimisen ja tiedostamisen olevan yksi tärkeimmistä asioista kirjoittamisessa – ja elämässä ylipäätään. Musikaalilaulujen tarkoitukset voivat olla samoja kuin laulun, kohtauksen ja dialogin tarkoitukset, mutta tilanteesta riippuen hieman eri näkövinkkelistä. Musikaalilaulua ei ole tarkoitettu täysin itsenäiseksi teokseksi, vaan se on osa suurempaa kokonaisuutta. Viihdyttävyys ja kaupallinen merkitys korostuvat musikaalilauluissa, sillä musikaaleissa musiikin osuus on tietenkin hyvin oleellinen ja musiikilla ja lauluilla musikaaliteosta yleensä pyritään myymään. Tässä aion kuitenkin keskittyä käsittelemään musikaalilaulujen merkityksiä tarinan näkökulmasta. Nuo merkitykset olen jakanut kahdeksaan osa-alueeseen.

6.1.1 Musikaalin tyylin esitleminen

Elokuvan on hyvä olla ensimetreiltä lähtien valitun tyylin mukainen – niin myös musikaalin. *Once* –musikaalin ensimmäisessä kohtauksessa päähenkilö ”Guy” soittaa kadulla kitaraa ja laulaa. Kappale alkaa rauhallisesti.

Now if you don't mind leave, leave.

Kenties mies laulaa entiselle rakkaalleen tai ehkä laulussa kehystetään tarinan tulevia tapahtumia - katsoja ei voi vielä tietää. Loppua kohden laulu voimistuu suorastaan mahipontiseksi. Se paljastaa elokuvan sisältävän voimakkaita tunteita. Kohtaus on kuvattu yhdellä otolla – katsoja saa hyvin selkeän vihjeen kerronnan tyylistä: Tässä elokuvassa ei kikkailla teknisellä suorituksella, vaan keskiössä on voimakas ja tunnepitoinen tarina.

Tämän ensimmäisen kohtauksen perusteella tässä musikaalissa ei todennäköisesti myöskään heittäydytä musikaaleille tyypilliseen mielikuvitusmaailmaan, vaan hahmot pysyvät kiinni tarinan todellisuudessa.

6.1.2 Tarinan maailman esitteleminen

Dancer in the Dark –musikaalissa on kaksi erillistä maailmaa: tarinan todellinen maailma ja musikaalikohtauksissa paljastuva Selman mielikuvitusmaailma. Todellinen maailma näyttäytyy hyvin harmaana. Käsivarakuvaus tuntuu korostavan Selman sokeutta – todellisuus on epävakaa ja haurasta. Tehtaassa nähtävään ensimmäiseen musikaalikohtaukseen (*Cvalda*) on reilusti aikaa ja siihen mennessä katsoja on ehkä ehtinyt jo hivenen turhautua heiluvaan kuvaan ja holtittomaan leikkaukseen. Kontrasti tarinan todellisen ja musikaalin mielikuvitusmaailman välillä on valtava: Mielikuvituksissa kuva on vakaa ja kaikki liike on hallittua - Selmakin on yhtäkkiä täysin itsevarma ja laulaa tehtaan äänten rytmeistä yrittäen saada parasta ystäväänsä tanssimaan. Tanssijoiden koreografiat ja kuvakulmat ovat viimeisen päälle hiottuja ja väritkin hehkuvat kirkkaina. *Dancer in the Darkin* ensimmäisen musikaalikohtauksen tehtävänä on esitellä ennen kaikkea Selman mielikuvituksen musikaalimaailmaa, joka toistuu ensimmäisen laulun jälkeen vielä kuudessa musikaalikohtauksessa.

West Side Story –musikaalin alun prologi-montaasikohtauksessa maailmaa esitellään musiikin ja tanssin siivittämänä. Tässä miltei yhdeksän minuuttisessa kohtauksessa ei lauleta sanaakaan. Vaikka muuten elokuvan musikaalikohtaukset sisältävät runsaasti laulua, ratkaisu ei tunnu lainkaan huonolta. Tämän kohtauksen kerronnan tyyliä voi verrata *Dialogin kirjoittamisesta* –luvussa käsittelemääni ei-verbaaliseen hiljaisuuteen, jota voivat olla esimerkiksi spontaanit eleet ja ruumiinkieli – sitäkin tanssikin on.

Jo prologin ensimmäisissä kuvissa esitellään tanssiaan aloitteleva Jets-jengi, jota muut nuoret kadulla tuntuvat pelkäävän ja kunnioittavan: pelissä ollut koripallo luovutetaan suosiolla jengin käyttöön vain yhden katseen voimasta. Myös jengin johtaja käy ilmi: siinä missä kadun nuoriso kunnioittaa jengiä, jengiläiset kunnioittavat johtajaansa. Ensimmäisessä musikaalikohtauksessa esitellään myös toinen jengi, latinotaustaiset Sharksit, jotka eivät nöyristele Jetseille. Nämä kaksi jengiä eivät tunnu mahtuvan tähän sa-

maan kaupunginosaan, vaan jahtaavat ja nöyryyttävät toinen toisiaan. Jengien väliset yhteenotot näyttävät aluksi leikkimielisiltä, mutta kärjistyvät jo tämän yhden montaasimaisen musikaalikohtauksen aikana melko uhkaaviksi istuttaen vahvan vihjeen tulevista tapahtumista. *West Side Storyn* jengimaailma on ankara – vain vahvimmat ja ovelimmat selviävät.

6.1.3 Tarinan teemojen syventäminen

West Side Story –musikaalin *America*-kohtauksessa nuoret naiset ja Sharks-jengin nuoret miehet väittelevät laulun muodossa Amerikassa asumisen hyvistä ja huonoista puolia latinotaustaisen näkökulmasta. Sharks-jengin miitteet syvenevät katsojalle huomattavasti: Tämän kohtauksen myötä he eivät enää olekaan vain itseään hauskuuttaakseen tarkoituksella tappeluun ajautuvia jengiläisiä – heidän toiminnalle annetaan syy.

Laulun tyyli on todella kepeä. Huolella valikoidut sanat ja riimiparit saavat nauramaan, mutta lähemmin tarkasteltuna ne paljastavat kipeitä asioita Sharks-jengiläisten ja ehkä koko maahanmuuttajayhteisön kokemasta rasistisesta syrjinnästä:

(Tytöt:)

Buying on credit is so nice

(Pojat:)

One look at us and they charge twice

--

(Tytöt:)

Lots of new housing with more space

(Pojat:)

Lots of doors slamming in our face

(Tytöt:)

I'll get a terrace apartment

(Pojat:)

Better get rid of your accent

(Tytöt:)

Life can be bright in America

(Pojat:)

If you can fight in America

(Tytöt:)

Life is all right in America

(Pojat:)

If you're all white in America

6.1.4 Hahmojen esitteleminen

Elokuvan alkupuolella on syytä esitellä tarinan keskeisimmät hahmot. *Aladdin* – animaatioelokuvan *One Jump Ahead* –laulun aikana Aladdin varastaa leivän ja pakenee sen kanssa vartioita henkensä edestä. Kohtauksessa Aladdinia esitellään ovelasti monesta näkökulmasta. Yleinen mielipide varastelevasta Aladdinista on, että hän on roskasakia, katurotta ja konna. Naispuolisten hahmojen mielipiteet ovat hivenen verran pehmeämpiä: He tuntuvat säälivän poikaa ja haluaisivat syyttää tämän teoista Aladdinin sijaan hänen vanhempiaan, mikäli se vain olisi mahdollista. Aladdinin itsensä mielestä hän on vain poika, jolle varastaminen on ainoa vaihtoehto – täytyyhän hänenkin syödä. Aladdin esitellään ihailtavan ovelana vähän hölmöihin ja tunaroiviin vartioihin verrattuna. Jopa tällaisessa takaa-ajotilanteessa Aladdin tuntuu olevan hyvin miellyttävä ja hyväkäytöksinen nuorimies – tilanne ei selvästikään ole hänelle uusi.

(Aladdin:)

One jump ahead of the lawmen

That's all, and that's no joke

These guys don't appreciate I'm broke

(vartijat:)

Riffraff! Street rat!

Scoundrel! Take that!

(Aladdin:)

Just a little snack, guys

(tytöt:)

*Oh it's Aladdin's hit the bottom
He's become a one man rise in crime*

(vanhempi nainen:)

I'd blame parents except he hasn't got em'

(Aladdin:)

*Gotta eat to live, gotta steal to eat
Tell you all about it when I've got the time!*

Hahmojen ensiesittelyn yhteydessä on myös oiva sauma johtaa katsojaa harhaan, mikäli se tarinan kaaren kannalta on oleellista. Esimerkiksi Disneyn *Beauty and the Beast* – animaatiomusikaalissa Hirviö esitellään ensimmäisen kerran valtavana ja pelottavana petona, jota hänen palvelijatkin pelkäävät kuollakseen. Tarinan edetessä Hirviö paljastuu kuitenkin herkäksi ja pohjimmiltaan hyväsydämiseksi hahmoksi.

Merkittävän hahmon esittelyn yhteydessä soi usein hahmon oma teemamelodia, jota myöhemmin hahmon tullessa kuviin voidaan toistaa ja varioida tilanteen ja tunnelman mukaan. Etenkin tarinoiden antagonisteilla eli ”pahiksilla” on usein hyvin selkeät teemamelodiat, jotka jo hahmon esittelyhetkellä voivat antaa vahvoja viitteitä tämän epäedullisista aikeista päähenkilöä kohtaan.

6.1.5 Hahmojen ajatusten esilletuominen

Kahden hahmon laulu eli duetto voi toimia samalla tavalla hahmojen ajatusten välittäjänä ja keskusteluväylänä kuin tavallinen puhuttu dialogi. Sen sijaan hahmojen syvimät ajatukset kumpuavat musikaalissa perinteisesti esiin monologiin verrattavissa olevan soololaulun voimin. Soololaulut voivat avata katsojalle aivan uusia näköaloja tarinaan.

Mulan –animaatioelokuvassa nuori kiinalaisnainen Mulan on eksyksissä itsensä kanssa heti elokuvan alkumetreillä. Hänestä yritetään kouluttaa morsianta, mutta hän ei itse tunne taipuvansa kyseiseen rooliin. Mulan pelkää vanhempiensa olevan pettyneitä hä-

neen omana itsenään. *Reflection* –laulussa Mulan avaa henkilökohtaisia ajatuksiaan aiheesta:

(Mulan:)

*Look at me, I may never pass for a perfect bride
or a perfect daughter*

Can it be, I'm not meant to play this part?

Now I see, that if I were truly to be myself

I would break my family's heart

Who is that girl I see

Staring straight back at me?

Why is my reflection someone I don't know?

Kohtaaus on kuvitettu hyvin yhtenevästi laulun lyriikoiden kanssa: Alussa näemme Mulanin harmistuvan vanhempiensa huolestuneista katseista ja loppulaulun ajan Mulan liikkuu heijastavien pintojen äärellä ihmetellen omaa peilikuvaansa. Tämä yhteneväisyys kuvan ja laulun välillä on hyvin yleistä etenkin juuri Disneyn animaatiomusikaleissa.

Tyyllillisesti aivan toisella äärilaidalla *Dancer in the Dark* –musikaalissa päähenkilö Selma kohtaa ystävänsä Billin, joka on varastanut tämän kaikki säästöt. Rahat ovat olleet säästössä Selman pojan silmäleikkausta varten, jottei tämä äitinsä tavoin sokeutuisi. Bill ei suostu palauttamaan rahoja, sillä hän on taloudellisesti erittäin suuressa ahdingossa. Bill anelee Selmaa ennemmin tappamaan hänet. Epätoivoissaan Selma surmaa Billin. Tämän jälkeen kohtausta jatkaa musikaaliluvu *Smith & Wesson*. Musikaalin mielikuvitusmaailmassa hetkeä aikaisemmin surmattu Bill nousee lattialta elinvoimaisena ja laulaa yhdessä Selman kanssa. Selman poika Gene pyöräilee pihalla ja osallistuu myös lauluun.

(Selma Billille:)

Does it hurt?

(Bill:)

*I hurt you much more
So don't you worry*

(Selma:)

*I don't know what to do
Everything just feels so wrong*

(Bill:)

*Everything is fine
Just stay strong*

(Selma:)

Silly Selma, you're the one to blame

(Gene:)

*You just did what you had to do
You just did what you had to do*

Laulun voimalla Selma pyrkii kokoamaan itseään, perustelemaan tekoaan ja antamaan itselleen anteeksi. Hänen täytyy kyetä vielä jatkamaan eteenpäin ja pelastamaan Gene-poikansa sokeutumiselta.

Jotta hahmoa ja hänen ajatuksiaan voisi kunnolla esitellä laulun avulla, täytyy hahmo tuntea läpikotaisin – aivan samoin kuin dialogiakin luotaessa. Täytyy tuntea hahmon juuret, tapa jolla hahmo puhuu ja esimerkiksi murre, jota hahmo käyttää. *Grease* – musikaalin *Look at Me, I'm Sandra Dee* –kappaleessa tyttöporukan kovin jäsen Rizz pilkkaa pyjamabileissä päähenkilö Sandyä tämän selän takana ja tulee paljastaneeksi sekä katsojalle että ystävilleen, mitä todella ajattelee porukan uusimmasta tytöstä. Rizz käyttää ronskia kieltä ja hilpeyttä herättäviä ilmaisuja – aivan kuten normaalissa dialogissaankin.

(Rizz:)

*Look at me, I'm Sandra Dee
Lousy with virginity*

Won't go to bed 'til I'm legally wed

I can't; I'm Sandra Dee

--

Elvis, Elvis, let me be!

Keep that pelvis far from me!

Just keep your cool

Now your starting to drool

Hey Fongool, I'm Sandra Dee!

6.1.6 Hahmojen välisten suhteiden alleviivaaminen

Chicago -musikaalin *They Both Reached for the Gun* -kohtauksessa murhasta syytetty Roxie pitää asianajajansa Billyn kanssa lehdistötilaisuuden. Tässä kohtauksessa hahmojen välisiä suhteita korostetaan taidokkaasti ja tarinan maailmaan saumattomasti istuvalta tavalla. Billy on tilanteessa henkisesti kaikkien yläpuolella pitäen koko mediasirkkuseen langat käsissään ja saa karismansa voimin syötettyä niin toimittajille kuin Roxiellekin ihan minkälaisen tarinan vain haluaakaan. Musikaalin fantasiamaailmaan siirryttäessä Billy on fyysisesti kaikkien yläpuolella ja hänellä on kirjaimellisesti kaikki langat käsissään: Toimittajat ovat marionettinukkeja, joita Billy ohjailee ja Roxie on käsinukke, joka istuu Billyn polvella vastailleen toimittajien kysymyksiin vatsasta puhuvan Billyn äänellä. Roxiella ei ole valtaa oman tarinansa luomisessa, hän on kerta kaikkiaan Billyn tossun alla.

Edellisen luvun *Look at me, I'm Sandra Dee* -esimerkkikohtauksessa korostuu Rizzin asema tyttöporukassa. Hän kokee voivansa pilkata Sandyä jopa tämän ystävien edessä ja saa nämä itse asiassa helposti puolelleen nauramaan yhdessä Sandyn kiltteydelle. Kohtauksesta ei jää epäselväksi, että Rizz on porukan pomo ja vahva auktoriteetti.

6.1.7 Juonenkuljetus

Jokaisessa kohtauksessa on hyvä olla käänne. Se voi olla suuruudeltaan pienestä ajatuksellisesta oivalluksesta suureen elämänmullistukseen. *Chicagon* ensimmäisen musikaal-

likohtauksen *All that Jazz* voi tulkita lähtevän liikkeelle heti elokuvan ensisekunnilla, sillä silloin alkava musiikki on introa varsinaiselle musikaalinelälylle. Tuon määritelmän pohjalta tarkasteltuna juoni kulkee valtavan kokoisen harppauksen eteenpäin ensimmäisen kohtauksen aikana: Kabareetähti Velma saapuu esitykseensä myöhässä. Eri laisten vihjeiden ansiosta katsoja saa tietää Velman tappaneen siskonsa. Velma esiintyy kabareekapakassa, jossa tarinan päähenkilö Roxie ihailee Velmaa yleisön joukosta haaveillen itsekin pääsevänsä lavalle. Tarinat kulkevat limittäin: Velman esiintyessä lavalla, Roxie onkin jo seuralaisensa kanssa matkalla kotiin häiriköiden naapureitaan kotitalonsa rappukäytävässä. Kotonaan Roxie päättyy pettämään miestänsä, sillä uskoo reittä pitkän etenevänsä showmaailman huipulle. Laulun lopussa Velma vangitaan kahdesta taposta epäiltynä. Tässä kohtauksessa käänne tapahtuu siis Velmalle.

Juoni kulkee myös pienten ovelien istutusten voimalla, joita katsoja ei välttämättä istutushetkellä noteeraa lainkaan. *All that Jazz* –kohtauksessa katsoja ei todennäköisesti liioin kiinnitä huomiota tilanteeseen, jossa Roxie ja vieras mies törmäävät rappukäytävässä Roxien naapuriin. Tätä kohtaamista tullaan myöhemmin käyttämään todisteena Roxieta vastaan.

Moulin Rouge! –musikaalin *The Elephant Love Medley* –niminen kohtaus tarjoaa esimerkin hahmon mielessä tapahtuvasta käännteestä. Kohtauksen aikana esitetään laulupotpuri eli sävelmäkooste, jossa on mukana pieni pätkä useasta tunnetusta kappaleesta. Christian saapuu tapaamaan rakastamaansa naista, kurtisaani Satinea. Laulu alkaa, kun Christian yrittää vakuuttaa Satinea siitä, että heidän pitäisi olla rakastavaiset. Satine puolestaan on sitä mieltä, ettei hän kurtisaanina pysty rakastamaan ketään, eikä Christianilla ole riittävästi rahaakaan viettää aikaa hänen kanssaan.

(Christian:)

I was made for loving you baby

You were made for loving me

(Satine:)

The only way of loving me baby

Is to pay a lovely feel

(Christian:)

Just one night

Give me just one night

(Satine:)

There's no way

Cause you can't pay

Laulun edetessä Satinessa tapahtuu käänne, kun hän hiljalleen pehmenee ja antaa tunteilleen periksi. Väittely muuttuu yhteisymmärrykseksi. Laulun myötä Christianista ja Satinesta tulee rakastavaiset.

Potpurin alku on *Kiss* -yhtyeen ”*I Was Made for Lovin You*” –kappaleesta. Laulun lyriikat ovat monelle todella tutut ja kirkkaana mielessä. Voidaan siis todeta, että tässä kohdalla on hyödynnetty onnistuneesti kliseen rikkomista, jota käsittelin *Laulun koukut* -kappaleessa. Satine ei vastaakaan Christianille alkuperäisen laulun mukaisesti: ”*And I can't get enough of you baby, can you get enough of me*” vaan lyriikat on muutettu tarinaan ja tilanteeseen täysin sopiviksi mukavan yllättävällä tavalla.

6.1.8 Tunnelman luominen

Elokuvan genre osallaan määrittelee musikaalin tunnelmaa. Kuten totesimme dialogin kanssakin, komediassa ja tragediassa ei voi olla ihan samanlainen tyyli ja tunnelma - musikaalissakin tekijän on syytä olla kärryillä teoksensa tyyliä tarkemmin määrittelevästä alagenrestä. Valittu genre voi johdatella musikaalissa niin dialogin kuin musiikin ja laululyriikoidenkin tyyliä sekä kohtausten tunnelmaa.

Komediallisessa *Singin' in the Rain* –musikaalissa musiikkinumerot ovat kepeitä ja lennokkaita – sanalla sanoen viihdyttäviä. Juoni ei etene lainkaan usean elokuvan laulu-kohtauksen aikana, vaan tarina junnaa laulujen ajan lähinnä yhdessä ja samassa alkuajatuksessa. Laulut ja huikeat koreografiat kuitenkin luovat haluttua tunnelmaa ja epäilemättä viihdyttävät katsojaansa. Täten ne lunastavat paikkansa kokonaisuudessa. Juoni etenee kohtauksessa ennen ja jälkeen musiikkinumeron. Tämän tyylinen tarinankerronta

ei tunnu olevan kovin harvinaista muutenkaan musikaaligenressä – lauluun heittäytymiselle ei aina tarvita valtavia perusteita. Katsojan mielenkiinnon saa todennäköisesti pidettyä yllä parhaiten tyyliä ja rytmiä vaihtelemalla eli rakentamalla osan musikaalikohtauksista kuljettamaan teoksen tarinaa eteenpäin ja osan pääasiassa viihdyttämään katsojaa.

Singin' in the Rain -elokuvan *Good Morning* –laulu lähtee liikkeelle hyvin yksinkertaisesta sysäyksestä. Ystäväporukka yrittää pohtia ratkaisua pelastaakseen umpikujaan ajautuneen elokuvaprojektinsa ja keksivät, että elokuvan voisi muuttaa musikaaliksi. Loistavan idean kunniaksi kaverukset julistavat marraskuun 23. päivän onnenpäiväks, kunnes huomaavat, että yö onkin taittunut jo seuraavan päivän aamuksi. *Good Morning* –laulun lyriikat ovat syntyneet tästä pienestä ja tarinan kannalta oikeastaan täysin merkityksettömästä yksityiskohdasta. Laulamisen ja tanssimisen riemu kuitenkin kumpuaa juonta ajatellen paljon tärkeämmästä seikasta eli innostuksesta musikaali-idea kohtaan.

Good mornin', good mornin'
We've talked the whole night through
Good mornin', good mornin' to you

When the band began to play
The sun was shinin' bright
Now the milkman's on his way
It's too late to say goodnight

Good mornin', good mornin'
Sunbeams will soon smile through
Good mornin', good mornin' to you

Laulun loputtua kohtaus jatkuu ja tarina pääsee liikkumaan eteenpäin: Ystävykset tajua-
 vat, ettei musikaalin tekeminen ehkä olekaan mahdollista, sillä teon alla olevan eloku-
 van naispääosa ei osaa laulaa ja hänen puheensakin on liki sietämätöntä kuunnella. Lo-
 pulta he keksivät, että naispääosan puhe- ja lauluosuudet voidaan dubata. *Good Mor-*

ning -kohtauksessa esitellään kaksi konfliktia ja kaksi ratkaisua, mutta yllättävää on, ettei yksikään niistä tapahdu musiikkinumeron aikana.

Toisinaan oikeanlaisen tunnelman luonti seuraavia kohtauksia varten tuntuu olevan musiikkinumeron tärkein anti. *Les Misérables* –musikaalin *Do you hear the people sing* -kohtaus ei tarjoa katsojalle pienintäkään uutta informaatiota – vallankumoukseen yllyttäjien laulamien lyriikat toistavat yhtä ja samaa jo aiemmin kuultua viestiä: sorrosta halutaan eroon, vallankumoukseen ollaan valmiita:

*Do you hear the people sing
Singing the song of angry men?
It is the music of a people
who will not be slaves again*

*When the beating of your heart
Echoes the beating of the drums
There is a life about to start
when tomorrow comes!*

Vaikka kohtaus ei pääse tapahtumiensa puolesta yllättämään katsojaa, laulu luo vahvan ja vaikuttavan tunnelman ja petaa tulevien kohtausten tapahtumia. Laulu on myös hahmoille tärkeä hengenkohotuksessa ja kansalaisten vakuuttamisessa vallankumouksen tärkeydestä. Laulujen merkityksiä hahmoille käsittelen tarkemmin *Kuka, miksi ja kenelle lauletaan* –kappaleessa.

Do you hear the people sing –kohtauksen alussa äänimaailma tuntuu olevan täysin diegeettinen eli kaikki äänten lähteet ovat - tai ainakin voisivat olla - olemassa elokuvan maailmassa. Suuren orkesterin tullessa mukaan ääniraidalle musiikki paljastuu tai muuttuu ei-diegeettiseksi. Tällä tavalla musikaalikohtaus voi joskus liikehtiä sillä mielenkiintoisella kynnyksellä, tapahtuuko hahmojen lauluun ja musiikkiin heittäytyminen elokuvan maailmassa aivan oikeasti vai ei. Myös tuota joskus niin häilyvää rajaa koettelemalla tunnelmaa voidaan rakentaa tai rikkoa. Leikiteltiinpä katsojan hahmotuskyvyn kanssa miten hyvänsä, tekijän on kuitenkin jälleen hyvä olla askeleen edellä ja jatkuvasti kär-

ryillä siitä, tapahtuvatko tilanteet tarinan maailmassa aivan oikeasti vai ainoastaan hahmojen mielikuvissa.

*Dancer in the Dark*in kohdalla on mielenkiintoista huomata, että joskus myös näyttelijä itse päätyy määrittelemään vahvasti laulujen ja koko musikaaliteoksen tyyliä ja tunnelmaa: Islantilainen laulaja-lauluntekijä Björk ei pelkästään tähdittänyt musikaalia Selman roolissa, vaan musiikki on myös Björkin itsensä käsialaa. Björkin tyyli on varmasti jokaiselle häntä kuunnelleelle tuttu ja melkoisen helposti tunnistettavissa.

6.2 Monia tarkoituksia musikaalikohtauksessa

Kuten aikaisemmin totesimme, toimivalla kohtauksella on vain yksi merkittävä pääajatus. Musikaalikohtaus voi kuitenkin perinteiseen kohtaukseen verrattuna olla paljon laajempi ja sisältää useamman tavallisen kohtauksen, joten pääajatuksiakin ehtii musikaalikohtauksen aikana olla useita. Monia musikaalikohtauksia voi verrata monitasikohtauksiin, joissa myös usein musiikki siivittää kohtausten etenemistä.

Les Misérables -musikaalin alkupuolen viitisen minuuttia kestävän *At the End of the Day* -musikaalilaulun aikana ehtii tapahtua yhtä jos toista ja se sisältää valtavasti merkityksiä. Alussa ollaan kadulla esitellen tarinan miljöötä, ajankuvaa ja ihmisten oloja sekä kuvien että laulun voimalla: Sotilaiden partioima kaupunki on likainen, kansa köyhää ja lopen kyllästynyttä – aavistus tulevasta vallankumouksesta istutetaan. Laululyriikat kohtauksen osatekijänä tarjoavat katsojalle pelkkiin kuviin verrattuna tiiviissä paketissa laajemman otannan ihmisten mielenmaisemista:

*At the end of the day
you're another day older
And that's all you can say
for the life of the poor*

*It's a struggle! It's a war!
And there's nothing that anyone's giving
One more day standing about*

What is it for?

One day less to be living

Laulu jatkuu, kuva siirtyy tehtaaseen, jossa esitellään uusi keskeinen hahmo, Fantine. Fantinen elämässä tapahtuu käänne, kun hänen salassa pitämänsä tytär paljastuu muille työntekijöille. Tehtaassa syntyy tappelu ja lopulta Fantineen ihastunut työnjohtaja päätyy antamaan tälle potkut salailun vuoksi.

Keskellä tätä tapahtumasarjaa tehtaaseen saapuu jo elokuvan alusta tuttu hahmo, Jean Valjean. Hänen nykyinen tilanne esitellään. Tarinan maailmassa on siirrytty alkukohtauksesta kahdeksan vuotta eteenpäin ja alussa niin rähjäinen ja köyhä vanki Valjean on nyt menestynyt tehtaanjohtaja. Valjean saapuu tehdashalliin selvittämään tappelua, mutta hänen huomionsa varastaa hänen entinen vanginvartija Javert, menneisyyden haamu vuosien takaa, joka on saapunut tehtaaseen. Valjeanin nähdessä riivaajansa musiikki ja koko tunnelma hetkellisesti muuttuvat – Valjeanin jo elokuvan alussa vankeuteen liitetty tunnusmelodia soi synkkänä. Valjean antaa työnjohtajalle vapaat kädet tappelun ratkaisuun ja lähtee itse selvittämään, mitä Javert häneltä haluaa.

Kaikki tuo yhden laulun aikana. Siinä ehditään esitellä ajankuvaa ja yhteiskunnan tilannetta, istuttaa vallankumousta, saattaa tarinaan mukaan uusi keskeinen henkilö, päivittää toisen keskeisen henkilön uusi elämäntilanne sekä edistää juonta valtavasti kahdelle tärkeälle hahmolle tapahtuvien suurten käännteiden myötä. Tällaista kohtausta kirjoittaessa on oltava motiivien ja tapahtumien merkitysten tasalla jokaisella hetkellä, muuten kohtauksesta voi tulla vähän jokaiseen suuntaan – mutta ei oikeastaan mihinkään - kurotteleva merkityksetön sekametelisoppa.

Näin monimutkaisessa kohtauksessa ei olisi ollenkaan haitaksi laatia aivan ensimmäisenä *Dialogin kirjoittamisesta* –luvussa sivuamani alatekstikäsikirjoitus. Näin jokaisen rivin välit eli sanojen ja tapahtumien todelliset merkitykset kirkastuisivat käsikirjoittajalle.

6.3 Kuka, miksi ja kenelle lauletaan

Kappaleessa *Dialogin perussääntöjä* käsittelin Sundstedtin laatimia yksinkertaisia ja toimivia apukysymyksiä dialoginsa kanssa painivalle kirjoittajalle. Samat kysymykset ovat sovellettavissa myös musikaalilaulujen kirjoittamisessa: *Kuka tai ketkä laulavat? Miksi ja kenelle lauletaan?*

Ennen kuin laulukohtauksia alkaa sommitella tarinaan, kirjoittajan on oleellista miettiä, *kuka* tai *ketkä* laulut laulavat eli kenen ajatusten esilletuonti on tarinan kannalta relevanttia. Chicago-elokuvassa soololaulajina toimivat Velma, Roxie, Mama, Billy ja Amos eli samat hahmot, joiden voi helposti todeta olevan tarinan keskeisemmät henkilöt. Soolot on jaettu vain hahmoille, joiden sielunmaisemaan katsojan voi olettaa aidosti haluavankin pureutua. Chicagon laulut on kirjoitettu tismalleen tätä tarinaa varten ja sanoitukset avaavat juuri näiden henkilöiden sielujen syövereitä. Laulujen sanoittaja epäilemättä tuntee hahmonsä. Elokuvan kaikki 11 musikaalikohtausta ovat perusteltuja upoten kokonaisuuteen saumattomasti ja tuntumatta päälle liimatuilta.

Suomalaisessa *Jos rakastat* -jukebox-musikaalissa musikaalikohtauksia on peräti 18 kappaletta ja soololaulajia on yli kymmenen. Kuitenkin on helppo todeta, ettei tässä elokuvassa ole yli kymmentä tärkeää henkilöä. Merkittävän muutoksen elokuvan aikana kokevia hahmoja *Jos rakastat* -elokuvassa on itse asiassa vain muutama. Kuitenkin tarinan kannalta epäoleellisten hahmojen sielunmaisemiin on pureuduttu monen laulun verran. Ratkaisu aiheuttaa löysyyttä ja repaleisuutta koko elokuvaan, eikä se täten välttämättä onnistu koukuttamaan katsojaansa kovin napakasti.

Oleellista on myös tietää, *miksi* hahmo laulaa – mikä päämäärä hahmolla on rivien välissä - ja *kenelle* hän laulaa. Tähän ei voida vastata suoraan *Laulun tarkoitus* tai *Musikaalikohtauksen tarkoitus* -luvuilla, jossa kävin merkityksiä läpi lähinnä katsojan ja kuulijan näkökulmasta. Laulun tarkoitus voi olla – ja todennäköisesti onkin – musikaalilaulussa aivan eri musikaalin katsojalle kuin sen fiktiiviselle hahmolle.

Hahmon lauluun liitettävän päämäärän on oltava selkeä ja yksinkertainen. Jos hahmo haluaa monta asiaa yhtä aikaa, ne kumoavat ja heikentävät toisiaan. Kohtauksessa ja laulussa hahmolla voi olla esimerkiksi seuraavanlaisia päämääriä: Haluan, että säälit

minua; Haluan saada sinut itkemään; Haluan, että uskot minua; jne. (Weston, 134, 348.) Toimivasta musikaalikohtauksesta hahmojen päämääriä ei pitäisi olla vaikea pukea sanoiksi.

Chicago -musikaalin *I Can't Do It Alone* –laulun aikana Velman päämääränä on vakuuttaa Roxie siitä, että heidän kannattaisi alkaa tehdä yhteistä show'ta. Roxie ei vakuutu. *Singin in the Rain* -musikaalin tunnuslaulu raikaa silkasta riemusta keinona päästää pakahduttavan suuret tunteet vapauteen kohtauksessa, jossa päähenkilö Don on juuri keksinyt loistavan idean, eikä mikään voi hillitä iloa - ei edes rankkasade. *Dancer in the Dark* -musikaalin viimeisessä kohtauksessa kuolemaantuomittu Selma laulaa hirttoköysi kaulassa *Next To Last Song* -laulua. Hänen päämääränään on rauhoitella itseään, lohdutautua laulaen, melkein pä hypnotisoida itseään musiikin avulla.

6.4 Laulu ja kuva yhteistyössä

Musikaalissa laulun lyriikoiden ei tarvitse paljastaa koko totuutta. Kuva ja toiminta sekä elokuvan aikaisemmat tapahtumat voivat täydentää laulun merkitystä. *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* –musikaalin *God, That's Good!* –nimisen laulun aikana seurataan rouva Lovettin menestyksekkään lihapiirasravintolan kiireistä iltaa. Sweeney Toddin parturi on ravintolan yläkerrassa. Katsoja tietää edellisten kohtausten perusteella, että Todd tappaa osan asiakkaistaan ja uhrin päätyvät Lovettin piirakantäytteeksi. Lovett ja apupoika Toby laulavat piiraita ylistävää laulua samalla kun palvelevat asiakkaitaan. Piiraat loppuvat kesken kovan kysynnän vuoksi, mutta Toddille saapuva parturiasiakas mahdollistaa jälleen uusien piiraiden valmistamisen.

(Rouva Lovett ja Toby asiakkaille:)

Eat them slow and feel the crust how thin I rolled it,
Eat them slow 'cos everyone's a prize,
Eat them slow 'cos that's the lot and now we've sold it.
Come again tomorrow.

(Rouva Lovett huomaa parturi Toddille saapuvan asiakkaan.)

(Lovett:)

Hold it!

Bless my eyes,

Fresh supplies.

Tämän kohtauksen laululyriikoissa ei käy lainkaan ilmi, että kyseessä on tolkuttoman hämää bisnes – laulu on itse asiassa täysin harmiton, juuri sellainen, jota asiakkaiden edessä uskaltaakin laulaa - mutta kohtauksessa tapahtuva toiminta sekä sukkelat ja monimerkityksiset sanavalinnat muistuttavat ja tukevat jo aiemmin ilmikäynyttä kaavaa: Todd tappaa asiakkaan, Lovett leipoo uhrista piiraan.

7 NAISSET VS. ZOMBIET! –MUSIKAALI

Naiset vs. Zombiet! -musikaalinäytelmäprojekti on käynnistynyt syksyllä 2013 Tampereen Ylioppilasteatterilla, jossa suoritin työharjoitteluni yhdessä opiskelutoverini Kirsti Riekkolan kanssa. Oletuksenamme oli pitkään, että valmistuessaan näytelmä pääsisi Tampereen Ylioppilasteatterin ohjelmistoon, joten sitä sovitettiin alusta alkaen TaYT:n puitteisiin sopivaksi harrastajateatterin olemassa olevia resursseja silmälläpitäen. Tilanne on myöhemmin muuttunut: näytelmä ei tällä hetkellä ole sidottu mihinkään teatteriin tai aikatauluun. Minun ja Kirstin työ *Naiset vs. Zombiet!* -musikaalin parissa kuitenkin jatkuu.

Kirsti ehti kypsytellä tarinan ideaa mielessään jo usean vuoden ajan, ennen kuin siitä alettiin työstää musikaalinäytelmää. Pohjaidea on yksinkertainen: Zombie-epidemia piinaa maailmaa ja jäljellä olevien ihmisten viimeinen toivo on päästää vapauteen joukko kuolemaantuomittuja massamurhaajanaisia, joiden tehtävänä on pelastaa ihmiskunta zombien kynsistä. Pinnan alla näytelmän syvin teema on astetta vakavampi: Symbolisella tasolla zombiet edustavat massamurhaajanaisten omia henkilökohtaisia kipupisteitä, joista jokainen liittyy yhteiskunnan seksistisiin asenteisiin. Naisten tehtävänä on tuhota zombiet – päihittää omat pelkonsa, synkimmät muistonsa, henkiset mörkönsä.

Naiset vs. Zombiet! -näytelmä ei ole vielä valmis. Käsikirjoitusta olemme työstäneet jo usean version verran ja tarina sekä hahmot päämäärineen muotoutuvat kerta kerralta ehyemmiksi, mutta musikaalilaulujen sanoittamiseen asti emme ole vielä päässeet. Minulla on tavoitteena sanoittaa ainakin osa musikaalin lauluista. En ole halunnut ryhtyä tuumasta toimeen, ennen kuin tämä opinnäytetyö antaa minulle tästä aiheesta kaiken, mitä sillä on annettavanaan. Nyt aika alkaa olla kypsä *Naiset vs. Zombiet!* –musikaalin seuraavalle tasolle siirtämiseen.

7.1 Tarina

Naiset vs. Zombiet! – näytelmän tarina alkaa tilanteessa, jossa ihmiskunta on vaarassa tuhoutua zombie-epidemian vuoksi. Maailman Presidentti päättää ottaa käyttöön viimei-

sen oljenkortensa: Hän vapauttaa neljä kuolemaantuomittua massamurhaajanaista, The Cunt Crew'n eli Big Macin, Lulun, Edenin ja Saharan, ja antaa heille tehtäväksi pelastaa ihmiskunta zombien kynsistä. Mikäli ryhmä onnistuu tehtävässään, he saavat palkkioksi vapauden.

Naiset suorittavat tehtävänsä liikkuen zombikeskittymästä toiseen ja joutuvat kohtaamaan samalla myös omia henkilökohtaisia ongelmiaan, jotka ilmenevät zombien muodossa. Matkan varrelta naisten mukaan tarttuu komea, mutta avuton Pauli, ”prinssi pulassa”, joka lähtee hengenvaaralliselle retkelle mukaan oppaaksi.

Samaan aikaan tukikohdassaan, ilmalaivassa, Maailman Presidentti punoo mielipuolista juontaan: Hän aikoo luoda uuden, täydellisten ihmisten kansakunnan zombie-epidemian tyhjentämään maailmaan. Presidentti testaa The Cunt Crew'n jäseniä – suunnitelmansa toteuttaakseen Presidentti tarvitsee kohdun ja yksi ryhmän naisista tulee suunnitelman mukaan valituksi tätä tehtävää varten. Tarinan edetessä The Cunt Crew pääsee kärryille Presidentin sairaasta suunnitelmasta. Lopussa ryhmä onnistuu päihittämään sekä zombiet että Presidentin.

Näytelmän tyylijajiksi on valikoitunut kauhukomedia-musikaali. Ainakin tällä hetkellä se tuntuu olevan rinnastettavissa pähkähullun *The Rocky Horror Picture Show* –musikaalin tyyliin. Uskon, että musikaalilaulujen astuessa kuvaan, käsikirjoituksesta voi olla havaittavissa myös Disneyn animaatiomusikaaleille tyypillisiä piirteitä.

7.2 Hahmot

Tässä näytelmässä päähenkilöitä ei ole vain yksi, vaan kokonainen ryhmä, The Cunt Crew. Ryhmän jäsenenä on neljä vahvaa naishahmoa: Big Mac, Lulu, Eden ja Sahara. Heidän lisäksi tarinassa keskeisinä hahmoina ovat Pauli, Maailman Presidentti ja Ilmalaivan Kapteeni.

Hahmopaletti on suunniteltu stereotypioita rikkovaksi ja täten katsojien ennakkoluuloja haastavaksi. Musikaalin jokaisella keskeisellä naishahmolla on oma henkilökohtainen – ja useilla nimenomaan naiseuteen liittyvä – dilemmansa: Big Mac on ulkonäköihantei-

den vastaisesti ylipainoinen – ja yhteiskunnan kauhistelusta huolimatta kuitenkin ylpeä ja täysin tyytyväinen itseensä; Lulua pidetään pukeutumistyyhinsä vuoksi huorana ja on joutunut itse syntipukiksi kokemassaan raiskausyrityksessä: roisi Eden kamppailee uskonnonsa sanelemia rajoja vastaan; Sahara on syntynyt miehen fyysiseen sukupuoleen, vaikka on nainen siinä missä muutkin ja Maailman Presidentin oikea käsi, Ilmalaivan Kapteeni, kivenkova järkinainen, kokee vanhenemisen myötä tulleen täysin epähaluttavaksi. Yhteiskunnan vanhentuneista, seksistisistä ja suorastaan mädistä rakenteista kumpuava ihmisen elinvoimaa syövä turha paheksunta asetetaan musikaalissa suurenuslasin alle. Tämä paheksunta on puettu zombien muotoon. Siispä tässäkin tapauksessa jo musikaalin nimi *Naiset vs. Zombiet!* paljastaa rivien välissä koko teoksen syvimmän teeman ja toivon mukaan toimii lisäksi hyvänä potentiaalisten katsojien koukuttajana.

Paulin hahmossa rikotaan ”neito pulassa” –stereotypiaa. Etenkin toimintaelokuvissa on usein vain yksi naishahmo ja hänen yksi tärkeimmistä tehtävistään on toimia seksiobjektina. Tässä tarinassa pulassa oleva ”neito” ja seksiobjekti onkin nuori ja komea Pauli. Tarinan romanssijuonessa rikotaan perinteistä miesten naisihannestereotypiaa: Pauli rakastuu hoikkien naisten sijaan lihavaan naiseen, Big Maciin.

Myös seksuaaliseen ahdisteluun ja raiskauksiin liittyviä stereotypioita rikotaan. Tässä näytelmässä ahdistelijana ei ole mies ja uhrina nainen, vaan päinvastoin: Ilmalaivan Kapteeni ahdistelee Paulia. Uskovaisiin liitettyjä stereotypioita rikotaan Edenin hahmossa, josta kiltteys ja säädyllisyys ovat valovuosien päässä.

7.3 Omien musikaalilauluaihioiden tarkastelu opitun valossa

Pohdin seuraavaksi, miten kaiken opitun perustella *Naiset vs. Zombiet!* –musikaalin laululyriikoita kannattaisi lähestyä ja lähteä edistämään. Olen valinnut tarkasteltavaksi viisi kohtausta, joista jokainen sisältää musikaalilaulun: Alkumusikaalimontaasi, Big Macin kilot, Lulun sukkahousut, Saharan viimeinen laulu sekä Edenin ripittäytyminen.

7.3.1 Alkumusikaalimontaasi

Alkumusikaalimontaasi alkaa näytelmän kertojahahmon, Reportterin, saapuessa esittelemään maailman tilannetta. Hän vuorottelee laulun ja monologin välillä. Maailman tilanteen valjettua katsojalle riittävästi Reportteri siirtää kohtauksen tiedotustilaisuuteen, jossa Maailman Presidentin pitää puhetta. Presidentti paljastaa toimittajille uuden suunnitelmansa: Hän aikoo valjastaa käyttöönsä vuosituhannen kylmäverisimmät tappajat yhteisen hyvän puolesta – The Cunt Crew aiotaan lähettää eliminoimaan zombiet.

TOIMITTAJA 1

Mutta hehän ovat –

TOIMITTAJA 2

Vaarallisia!

TOIMITTAJA 3

Rikollisia!

TOIMITTAJA 4

Tuhopolttajia!

TOIMITTAJA 5

Terroristeja!

TOIMITTAJA 6

Murhaajia!

TOIMITTAJA 1-6

NAISIA!

PRESIDENTTI

Tismalleen.

(Suosionosoituksia.)

PRESIDENTTI

Nämä neljä naista ovat meidän ainoa toivomme. Mutta älkää unohtako, keitä he ovat. Sulkekaa ovenne ja ikkunanne. Uskokaa minua: Te ette halua joutua tekemisiin heidän kanssaan. The Cunt Crew vapautetaan vuorokauden kuluttua. Pian saamme taas nukkua yömmе rauhassa.

REPORTTERI

Heikkohermoiset, sulkekaa silmänne, sillä tässä he tulevat: The Cunt Crew!

Musiikissa alkaa uusi osa ja huomio käännetään selliin, jossa Big Mac, Lulu, Sahara ja Eden viruvat. Seuraa The Cunt Crew'n ensimmäinen laulu, jonka aikana jokainen nainen tulee esitellyksi. Käy myös ilmi, että naisten luulevat telottamisensa olevan jo lähellä – he eivät vielä tiedä Presidentin uudesta suunnitelmasta. Musikaalimontaasi loppuu naisten laulun loppuessa.

Käsillä on esittely- ja kuljetusmontaasi. Haasteena tässä alun montaasimusikaalikohtauksessa on saada pidettyä homma kasassa ja tavoitteet kirkkaana. Kohtaus on syytä purkaa osiin: 1. Reportteri esittelee maailman tilanteen, 2. Presidentti pitää tiedotustilaisuuden ja 3. The Cunt Crew esittäytyy.

1. Ensimmäisen osan voi ajatella olevan *kehyskohtaus*, koska Reportteri toimii kertojan roolissa saattaen tarinan alkuun. Ensimmäisen osan tärkeimmät merkitykset ovat fiktiivisen maailman esitleminen katsojalle sekä perusongelman esitleminen. Tässä tapauksessa nämä linkittyvät sujuvasti toisiinsa, sillä molempien ytimessä pyörivät zombiet.

Haasteena on saada välitettyä katsojalle riittävästi informaatiota maailman tilasta kertomatta kuitenkaan liikaa tai liian pitkävetaisesti. Mielessä on syytä pitää, että jokaisella repliikillä ja jokaisella laulun sanalla tulisi olla jokin syy olemassaololleen. Jottei verbaalista selittämistä tulisi liikaa, apuna voisi käyttää laulun ja tapahtumien yhteisvaikutusta: Esimerkiksi zombiet – ulkonäkö, tapa liikkua, jne. - kannattaa esitellä näyttämällä esimerkiksi zombeja jahtaamassa ihmisiä.

Tarinan maailman esittelyn lomassa tulisi myös käydä ilmi näytelmän tyyli. Teokseen valittua tyyliä tulisi muistaa mukailla jo ensimmäisestä hetkestä lähtien ja tyylin mahdollinen rikkominen tulisi tapahtua vain tietoisien valintojen seurauksena.

2. Toisessa osassa esitellään Maailman Presidentti. Presidentin laulun merkitys hahmon näkökulmasta on vakuuttaa yleisöään. Ja miksei katsojaakin, sillä tavoitteena on johtaa katsojaa harhaan antamalla Presidentistä mahdollisimman mukava ja sankarillinen kuva. Presidenttiä ylistetään ja hänen harkintakykynsä luotetaan. Vielä ei paljasteta, että Presidentti on naisten suurin antagonisti. Pre-

sidentti kuljettaa puheellaan ja laulullaan juonta eteenpäin tarjoamalla ratkaisua Reportterin hetkeä aikaisemmin esittelemälle zombiekonfliktille. The Cunt Crew'ta esitellään alustavasti, heidän ”kamaluuttaan” pohjustetaan.

3. Viimeisen osan merkittävin tarkoitus on esitellä musikaalin päähenkilöt. Koska neljä naista esitellään saman kohtauksen aikana, myös hahmojen välisiin suhteisiin on syytä kiinnittää huomiota. Kohtauksessa tulisi korostua erityisesti Edenin ja Saharan ristiriidat – he eivät voi ymmärtää toistensa elämäntapoja.

Pienillä vihjeillä, kuten Reportterin ”*Heikkohermoiset, sulkekaa silmänne*” – repliikki The Cunt Crew'ta esitellessään, pohjustavat teoksen teemaa: Erilaisuus on kauhistus. Tämän tarinan maailmassa jo pelkkä naisten ulkonäkö aiheuttaa puistatuksia: Yksi näyttää huoralta, yksi on lihava, yksi on ”naiseksi pukeutunut mies” ja yksi näyttää aivan liian säädyttömältä ollakseen uskovainen.

Todennäköisesti koko näytelmän ensimmäiset repliikit esitetään laulaen. Niihin tulee kiinnittää erityistä huomiota ja ladata ne mahdollisimman tehokkaasti hahmoa kuvaavaksi heti ensisanasta lähtien. Tärkeää on myös muistaa istuttaa heti esittelylauluun vihjeet hahmojen henkilökohtaisista konflikteista. Toisilla tuo vihje voi olla pelkkä hauras aavistus, mutta esimerkiksi Lulun konflikti on syytä istuttaa ihan kunnolla jo tässä, sillä hän joutuu kohtaamaan mörkönsä jo melko pian. Big Macin sen sijaan ei välttämättä kannata paljastaa omaa mielipidettään lihavuudestaan tai muutenkaan alleviivata asiaa vielä lainkaan. Yleisö kyllä näkee Big Macin painon ja osaa tämän nimestäkin päätellä, että ruoka maistuu. Voi olla huomattavasti mielenkiintoisempaa, jos lihavuus otetaan verbaalisesti esille vasta myöhemmin Big Macin omassa kohtauksessa Paulin toimesta täysin vahingossa. Parhaimmassa tapauksessa yleisö tuntee myötähäpeää Paulin sanoista.

Haasteena on kehitellä toimiva idea esittelylaululle. Olisi todella tylsää, jos hahmojen piirteitä vain lueteltaisiin. Tarvitaan joku juju. *Täydelliset naiset* –tv-sarjan hahmojen esittelyosioon on löydetty toimiva idea: Pääosahahmojen ensiesittely tapahtuu edesmenneen naapurin hautajaisiin vietävän ruuan avulla. Lynette vie ravintolasta ostamaansa paistettua kanaa - hän ei neljän lapsensa vuoksi

ehdi itse tekemään ruokaa. Gabrielle vie tulista paellaa – hän on kehittänyt mal-liuransa aikana rikkaan maun niin ruokaan kuin miehiinkin. Bree vie omatekoi-sia muffineja – hän on kuuluisa lukuisista taidoistaan ja monet pitävätkin häntä täydellisenä vaimona ja äitinä – kaikki paitsi hänen oma perheensä. Susan vie paha juustomakaronia, ainoaa ruokaa, jota hän osaa tehdä ja senkin huonosti – makaroni on ollut mukana monissa elämän tilanteissa naapurustoon muuttami-sesta ex-miehen salasuhteen paljastumiseen ja eroon.

Täydellisten naisten päähenkilöiden esittelykohtauksen idea on siis hyvin yksin-kertainen, mutta toimiva: jokaisen naisen valitsema ruoka kuvastaa kyseistä hahmoa ja kertoo heistä tarinan. Vain muutaman, mutta erittäin harkitusti ladatun minuutin aikana katsoja saa tietää päähahmoista juuri sen verran, kuin heidän tässä kohtaa tarinaa on oleellistakin tietää. Tämän tyyppistä ideaa kaivataan ki-peästi myös *Naiset vs. Zombiet!* -musikaalin päähenkilöiden esittelykohtauk-seen.

7.3.2 Big Macin kilot

Big Macin henkilökohtaiset möröt löytyvät autoituneesta pikaruokaravintolasta, jonne The Cunt Crew on suunnannut syömään ja miettimään zombien mahdollisia olinpaikko-ja. Ravintolasta löytyy piileskelemästä myös paikassa taannoin työskennellyt Pauli, joka haluaa heti tehdä tuttavuutta harvinaisten ihmisasiakkaiden kanssa.

PAULI

Sitä mä vaan en ymmärrä, miks ihmeessä te haluisitte paikkoihin, jotka vi-lisee zombeja?

BIG MAC

Me ollaan Presidentin lähettämä tappaja-armeija.

PAULI

Ei kai?

EDEN

Ootko koskaan kuullut Cunt Crew'sta?

PAULI

Cunt -- ? Tietysti, kuka nyt ei –

EDEN

Tadaa.

PAULI

Ei hitto. Mä en tajunnu. Aika... siistiä.

BIG MAC

No joo. Päästävät meidät vapaiksi kunhan tapetaan nuo örisijät.

PAULI

Kaikki?

BIG MAC

Kaikki.

PAULI

Niitä kyllä riittää. Ei varmaan ihan ähkyyn kannata itteensä ahmia, aika liikunnallista varmaan se tappaminen... Siis ei sillä, että sä mitenkään lihava olisit. Et ole! Siis sähän olet tosi kaunis, et ollenkaan lihava!

BIG MAC

Kuules poju. Sä et taida tajuta kenen kanssa oot tekemisissä.

Tästä alkaa laulu, jonka aikana Big Mac teroittaa olevansa täysin tyytyväinen ulkonäkönsä, vaikka vallon hyvin tietääkin olevansa lihava. Kaikki muutkin voisivat sen myöntää, eikä uskotella tämän näyttävän hoikemmalta kuin onkaan. Big Macille ei ole voitto, jos joku luulee hänen laihtuneen pari kiloa – hän ei halua laihtua. Laulun tahdisa tanssivat zombiet korostavat yleistä ilmapiiriä huutelemalla: ”*Oisit kaunis, jos maha ei ois niin makkaralla!*” ”*Ootko koskaan koittanut atkinssia?*” Big Mac iskee zombiet tarjottimella hengiltä.

Big Macin laulun tärkein tavoite on niin Paulin kuin katsojankin asenteisiin vaikuttaminen. Kauneusihanteemme yrittää huijata meidät luulemaan, että ihminen voi olla lihava tai kaunis. Laulussaan Big Mac toteaa yksiselitteisesti olevansa lihava ja kaunis. Laulun aikana Pauli rakastuu Big Maciin.

Big Macin laulu vaatii selkeämmän rakenteen, kuin mitä siinä tämän hetkisten suunnitelmien mukaan on. Juoni ja väittely Paulin kanssa voisi edetä myös säkeiden väleihin luotavan perinteisen dialogin voimin. Lisäksi on syytä pohtia sitä, mikä panos Big Macilla lauluun ja koko kohtaukseen sisältyy. Vai voisiko ajatella, että laulun suurin panos

onkin Paulilla? Hän haluaisi näyttäytyä mahdollisimman positiivisessa valossa Big Macin edessä, mutta tuleekin tahdittomasti mölätelleeksi mitä sattuu.

7.3.3 Lulun sukkahousut

Lulun menneisyyden haamut tavoittavat hänet hylätyn koulun jumppasalissa, jonka joukko zombeja on vallannut. Osalla zombeista on amerikkalaisjalkapalloiluasut tai cheerleader-asut yllään ja yksi amerikkalaisjalkapalloilijazombie on jäänyt jumiin koripallokoriin. Lulu tunnistaa tämän entisen koulunsa suosituimmaksi pojaksi, Jakeksi. Laulu alkaa. Lulu kertoo laulussaan lempisukkahousuistaan: Jake rikkoi sukkahousut, mutta kaikkien mielestä se oli Lulun oma vika – mitäs käytti niin hienoja sukkahousuja kaikkien nähden. Cheerleaderzombiet kannustavat Jakea ja solvaavat Lulua : ”*H-U-O-R-A, huora hei! Ei pitäis sua liikuttaa ei!*” Lulu itkee, zombiet hurraavat. Laulun päätteeksi Lulu hakkaa pesäpallomailalla koripallokorissa roikkuvan Jake-zombien palasiksi kuin pinjatan.

Tavoitteena on, että aikuisyleisö tajuaisi Lulun laulavan tosiasiallisesti rikottujen sukkahousujen sijaan kokemastaan raiskaussyrityksestä. Kenties Lulu haluaisi ihan toden teolla kertoa traumastaan, mutta ei pysty puhumaan siitä ilman kiertoilmauksia. Aihe – raiskaussyritys ja niin sanottu ”slut shaming” - tuntui mielestämme liian raskaalta käsitellä musikaalilaulun muodossa ihan suoraan, joten päätimme kokeilla laulun todellisen merkityksen kätkemistä rivien väliin. Tässä opettelemme siis alatekstin käyttöä. Cheerleaderzombeissa hyväksikäytämme cheerleadereihin liitettyjä stereotyyppioita: Cheerleaderit ovat usein etenkin amerikkalaisissa high school –elokuviissa kuvattu suosittuina ja armottomina tyttöinä, jotka helposti päätyvät kiusaamaan heikompaansa.

Lulun kokemusta on tarpeen istuttaa useassa aikaisemmassa kohtauksessa, ettei se jää turhan irralliseksi tai tule liian suurena yllätyksenä katsojalle. Haasteena Lulun sukkahousulaulussa on käsitellä kipeää aihetta teoksen tyyliä mukaillen riittävän kepeästi, mutta kuitenkin vaikuttavasti.

7.3.4 Saharan viimeinen laulu

Väärään sukupuoleen syntyneen Saharan merkittävin kohtaaminen on koko tarinan kannalta tärkeä avainkohtaaminen. Siinä Sahara kohtaa metrossa zombieksi muuttuneen äitinsä. Seuraa Saharan viimeinen laulu. Suunnitelmissa on ollut, että tässä laulussa Sahara muisteli kaunista lapsuuttaan äitinsä kanssa. Äiti-zombieta ei laulu liikuta, hän ei tietenkään tunnista lastaan – eihän hän zombiena ole enää ajatteleva ja tunteva olento. Sahara ei tilanteessa pysty ymmärtämään tätä, vaan yrittää epätoivon vimalla saada äitinsä muistamaan itsensä: ”Äiti, minä se olen, etkö sinä tunnista minua?” Sahara pyyhkiä meikkiä kasvoiltaan ja heittää korkokengät menemään. ”Katso minua äiti, minä se olen!” Laulun lopussa äiti-zombie käy Saharaan kiinni, mutta Sahara ei kykene puolustautumaan tätä vastaan millään tavalla. Sahara kuolee oman äitinsä käsissä.

Saharalla on siis ongelma zombieksi muuttuneen äitinsä kanssa: Äiti ei enää tunnista lastaan. Tilanne voidaan tulkita vertauksena tai jopa metaforana vanhemman ja sukupuolivähemmistöön kuuluvan lapsen väliseen ongelmaan: Vanhempi ei voi hyväksyä kaapista esiin astunutta lastaan eikä tunnista - tai tunnusta - tätä enää samaksi tutuksi ihmiseksi. Vanhempi voi täten tukahduttaa lapsensa elinvoiman. Tapahtumien takajätös kannattaa muistaa pitää jatkuvasti mielessä, ettei vertaus säröile epäjohtonmukaiseksi minkään huolimattomuusvirheen seurauksena.

Lukuisat kirjoitusoppaat kehottavat ammentamaan aiheita ja ideoita omasta elämästä samaistuttavuuspinnan takaamiseksi. Olen tuonut pienen palan omasta elämästäni Saharan hahmoon. Itse edustan seksuaalivähemmistöä ja olen myös joutunut kokemaan ja ottamaan vastaan paljon kipuilua asian tiimoilta lähipiirini kanssa. Voin siis kohtalaisen sujuvasti soveltaa omia kokemuksiani sekä Saharan viimeisen laulun kirjoittamisessa että Saharan hahmon luomisessa.

Saharan viimeisen laulun tärkeimmät merkitykset ovat tarinan teeman syventäminen ja juonenkuljetus. Nämä merkitykset tiedostamalla saamme tehtyä laulun tarinasta ehjän ja kokonaisuuteen istuvan. Haasteena meillä on luoda lauluun riittävän mielenkiintoinen ja teemaa tukeva idea – voi olla, että lapsuudesta laulaminen vie aiheen liian syrjään pääasiasta ja käsillä olevasta tilanteesta.

7.3.5 Edenin ripittäytyminen

Eniten hakoteillä olemme mielestäni Edenin oman laulun kanssa. Tähän asti suunnitelmissa on ollut, että Edenin laulu esitettäisiin kirkon rippituolissa. Sahara on juuri kuollut ja Eden syyttää tapahtuneesta itseään. Hän uskoo oman syntisen elämänsä vaikuttaneen ystävänsä kuolemaan. Eden laulaa kaikista tekemistään synneistä – hän on rikkonut kymmenestä käskystä aivan jokaista rajuimmalla mahdollisella tavalla. Laulun päätteeksi hän antaa itselleen anteeksi.

Edenin laulun tarkoitus katsojan kannalta on avata hahmon ajatuksia. Lisäksi avataan hahmojen välisiä suhteita siitakin huolimatta, että käsittelyssä olevan ihmissuhteen toinen osapuoli on jo kuollut. Eden ja Sahara on esitelty jatkuvasti keskenään kinastelevina hahmoina, jotka eivät lainkaan tunnu ymmärtävän ja sietävän toisen elämäntapaa. Saharan kuoltua Eden kuitenkin on kaikista eniten palasina. Hän haluaa jopa tuoda Saharan ruumiin kirkkoon siunattavaksi, vaikka oli aikaisemmin sitä mieltä, ettei Saharan kaltaisilla ihmisillä ole kirkkoon mitään asiaa.

Edenin laulun tarkoitus hahmon kannalta - eli hahmon päämääränä - on kenties yrittää selviytyä tunteiden mylläkästä, auttaa itse itseään eteenpäin. Tällä hetkellä uusien oppien valossa tuntuu kuitenkin siltä, että hahmon päämäärät ja panokset koko näytelmän ajan ovat joko täysin kadoksissa tai hyvin ristiriitaisia keskenään. Myös Edenin henkilökohtainen konflikti on paljon epäselvempi muihin naisiin verrattuna. Hahmoon on luotava johdonmukaisuutta ja ongelmat on selvitettävä, ennen kuin Edenin ripittäytymislaulua on mahdollista kirjoittaa uskottavaksi.

8 YHTEENVETO

Opinnäytetyöni tavoitteena oli soveltaa elokuvakohtauksen, dialogin sekä laulun peruseriaatteita luodakseni käsityksen hyvän musikaalilaululyriikan lainalaisuuksista. Työn edetessä huomasin, etten pelkästään soveltanut ja syventänyt jo aiemmin opittua, vaan itse asiassa astuin oppimisessani aivan uudelle alueelle. Enää en ihmettele yhtään, miten laululyriikoiden luomien *Naiset vs. Zombiet!* –musikaaliin tuntui vielä puoli vuotta sitten niin hirvittävän vaikealta: Minulla ei oikeastaan ollut kovin kattavia työkaluja sitä varten. Heikki Salon mielestä laululyriikan voi ajatella olevan aivan oma kirjallisuudenlajinsa (Salo 2006, 35). Tässä kohtaa minä voisin kaiken havaitsemani perusteella todeta musikaalilaululyriikan olevan samoin aivan oma lajinsa.

Työssäni varmistuin musikaalilaululyriikoiden kirjoittamisen suhteen siitä, mitä olin uumoillut jo ennen työn aloittamista: Ei riitä, että osaa kirjoittaa hyvät laululyriikat tai että hallitsee tarinan ja kohtauksen rakentamisen. Eikä sekään vielä riitä, että ymmärtää laulun käyttötarkoitukset. Laulua musikaalielokuvan osatekijänä ei voida ajatella tai tutkia perinteisenä lauluna vaan sitä tulee tarkastella musikaalilauluna. Sen käyttötarkoitukset ja kerronnan keinot ovat rinnastettavissa laulun lisäksi dialogiin. Täytyy siis hallita kattavasti kaikki kolme osa-aluetta – laulu, kohtaus ja dialogi - voidakseen luoda toimivat lyriikat musikaalielokuvan lauluun.

Erityisesti dialogin ominaisuuksiin syventymisestä saadut hyödyt onnistuivat yllättämään minut. Työn alkumetreillä tuntui epäselvältä, kannattaako dialogiin tässä työssä edes pureutua, antaako se aiheelle mitään. Kuitenkin hyvin pian työn edetessä musikaalilaululyriikan ja dialogin yhtäläisyydet alkoivat kirkastua. Kuten dialoginkin, jokaisen musikaalikohtauksen tulisi sisältää merkitys hahmolle (miksi hahmo laulaa?), tarinalle (miten tarina liikkuu tai syvenee laulun aikana?) ja katsojalle (mitä asioita laulun myötä välittyy katsojalle?). Näiden merkitysten purkamiseen ja analysointiin tämä opinnäytetyö antaa mielestäni hyvät valmiudet.

Dialogiin pureutumisesta saadut vinkit ovat loistavia työkaluja musikaalilaululyriikan luomisessa. *Naiset vs. Zombiet!* –musikaalin lauluaihoissa on käytetty paljon alatekstiä, mutta en ole tätä ennen tajunnut edes työskenteleväni nimenomaan alatekstin parissa –

perinteisen laulun puolella kun alatekstiä ei käytetä, vaan siellä puhutaan sen sijaan esimerkiksi vertauksista tai metaforista. Hyödyllisiä työkaluja toki nekin, mutta toisin kuin vertauksiin tai metaforiin, alatekstiin liittyy kokonaistarinan kannalta laajempia merkityksiä, joita perinteiseen itsenäiseen lauluun ei tarvitse luoda. Dialogia käsitellessä korostui myös se, että laululyriikkakin tulee luoda täysin hahmoa vastaavaksi – lauluja ei siis pitäisi voida sujuvasti vaihtaa hahmolta toiselle, vaan lyriikoiden tulisi kuvastaa laulajaansa saumattomasti. Myös hiljaisuudet antoivat aihetta pohtia sovellettavuuttaan musikaalilaululyriikoihin. Esimerkiksi soololaulu voi tilanteesta riippuen olla rinnastettavissa hiljaisuuteen: Kun hahmo ei pysty tarinan todellisessa maailmassa purkamaan tuntojaan ääneen, hän voi kenties heittäytyä mielikuvitusmaailmaansa purkaakseen ne laulaen.

Musikaalilaulu poikkeaa perinteisestä laulusta siinäkin, ettei sen tarvitse olla itsenäinen teos: perinteinen laulu kirjoitetaan pelkästään kuuloaistille, mutta musikaalilaulu voi luottaa sen lisäksi näköaistiin. Se voi myös tukeutua katsojan logiikkaan, kykyyn vastaanottaa pieniä vihjeitä ja yhdistellä asioita toisiinsa. Musikaalilaulua seuraavat ja edeltävät tapahtumat voivat vaikuttaa laulun merkityksiin.

Musikaalilaulun lyriikoiden tulisi pysyä uskollisena teokseen määritellylle tyylille ja genrelle sekä syventää teoksen teemaa. Myös halutunlaisen tunnelman luomisessa kohtaukseen laululyriikoilla on suuri merkitys. Jokainen sana laulussa kertoo tarinaa teoksen maailmasta heijastellen ajankuvaa ja laulajansa juuria sekä arvomaailmaa.

Naiset vs. Zombiet! –musikaalin tarkasteluun ja edistämiseen tämä työ on tarjonnut rop-pakaupalla oivalluksia ja avannut aivan uudenlaisia näköaloja. On käynyt selväksi, että osa hahmoista ja tilanteista on vielä aivan liian rakentumattomia, jotta niihin olisi mahdollista luoda ehyet laululyriikat. Jokaisella hahmolla tulisi kunkin laulunsa aikana käydä ilmi päämäärä – mitä hahmo yrittää laulullaan saavuttaa. Myös hahmojen panokset kohtauksissa tuntuvat vielä liian epäselviltä. Provosointi tulee varmasti olemaan yksi musikaalilaulujen ja koko teoksen tärkeimmistä koukuista, mutta sitäkin tulisi käyttää johdonmukaisesti.

Johdonmukaisuus tekemisessä palkitaan aina: Kun suunta on selvillä eli teoksen tarkoitus, tarina ja hahmot päämäärineen ovat kirkastuneet tekijälle, laululyriikoista voi luoda,

ei pelkästään kokonaisuutta tukevaa, vaan siihen saumattomasti sisältyvä ja elintärkeä osa kerrontaa.

Teoriaa aiheeseen liittyen on paljon ja tässä työssä käsittelin siitä vain murto-osan – ja itse asiassa senkin aiheen kannalta ehkä hieman odottamattomasta näkökulmasta, elokuvakäsikirjoittamisen näkökulmasta. Ratkaisu tuntui itselleni kuitenkin täysin luontevalta, eikä pettänyt odotuksiani: Mielestäni onnistuin elokuvakohtaukseen, -dialogiin sekä perinteiseen lauluun liittyviä lainalaisuuksia soveltamalla jäsentämään musikaalin laululyriikoihin liittyviä periaatteita kattavasti ja menestyksekkäästi.

9 LÄHTEET

- Aaltonen, J. Käsikirjoittajan työkalut – Audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. 2003. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Goldberg, N. Luihin ja ytimiin. 2004. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Gronow, P. Kuunnellaan musiikkia. 1978. Joensuu: Kansan Voima Oy
- Huhta, M. Aamunkoista tähtivyöhön. 2008. Jyväskylä: Gummerus Kustannus Oy.
- Kurkela, K. Mielen maisemat ja musiikki – Musiikin esittäminen ja luovan asenteen psykodynaamiikka. 1994. Helsinki: Hakapaino Oy.
- Lehtonen, K. Musiikki, kieli ja kommunikaatio – Mietteitä musiikista ja musiikkiterapiasta. 1996. Jyväskylä: Kopi-Jyvä Oy.
- Leino, T. Sanoista eläviä kuvia – käsikirjoittajan opas. 2003. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Levitin, Daniel J. Musiikki ja aivot – Ihmisen erään pakkomielteen tiedettä. 2010. Helsinki: Hakapaino.
- Lilja-Viherlampi, L-M. ”Minunkin sisällä soi!” - musiikin ja sen parissa toimimisen terapeuttisia merkityksiä ja mahdollisuuksia musiikkikasvatuksessa. 2007. Turku: Turun kaupungin painatuspalvelukeskus.
- Sacks, O. Musikofilia – Tarinoita musiikista ja aivoista. 2009. Tallinna: AS PakETT.
- Salo, H. {kahle} Kuningaslaji – Laululyriikan käsikirja. 2006. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.
- Seppälä, A.; Hattula, M. Sanasi sun. 2006. Helsinki: Maahenki Oy.
- Sundstedt, K. Kirjoita elokuvaksi. 2009. Saarijärvi: Saarijärven Offset Oy.
- Vacklin, A.; Rosenvall, J.; Nikkinen, A. Elokuvan runousoppia – Käsikirjoittamisen syventävät tiedot. 2007. Keuruu: Otavan kirjapaino Oy.
- Weston, J. Näyttelijän ohjaaminen. 2008. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Dahlström, M. Kerro se laulaen - Kolme esimerkkiä musikaalidramaturgiasta. 2012. Opinnäytetyö. Metropolia Ammattikorkeakoulu. Helsinki.
- Duetto, Ensemble, Operafestival 2014. Luettu 23.11.2014.
<http://www.operafestival.fi/fi/Club-Opera/Club-Opera/Oopperasanastoa>
- Polylogi, Oppimateriaali 2011. Luettu 23.11.2014.
<http://www.oppimateriaali.wikidot.com/polylogi>

ELOKUVAT:

Aladdin (1992)

American Beauty (1999)

Beauty and the Beast (1991)

Black Swan (2010)

Chicago (2002)

Dancer in the Dark (2000)

Fucking Åmål (1998)

Grease (1978)

Hair (1979)

Hours (2002)

Jesus Christ Superstar (1973)

Jos Rakastat (2010)

Les Misérables (2012)

Mamma Mia! (2008)

Mouling Rouge! (2001)

Mulan (1998)

Once (2007)

Pocahontas (1995)

Pulp Fiction (1994)

Rent (2005)

Singin' in the Rain (1952)

Sweeney Todd: The Demon Barber of

Fleet Street (2007)

The Producers (suom. Kevät koittaa

Hitlerille) (1968)

The Rocky Horror Picture Show (1975)

The Social Network (2010)

Veranda för en tenor (1998)

West Side Story (1961)

TV-SARJA:

Täydelliset naiset (2004-2012)

LAULUT (elokuvien ulkopuolelta):

Freud Marx Engels & Jung: Jeesus oli mutakuono

Haloo Helsinki: Vapaus käteen jää

Ismo Alanko: Rakkaus on ruma sana

Nick Borgen: Den glider in

Kiss: I Was Made For Lovin' You

Zen Café: Piha ilman sadettajaa

Zen Café: Satavuotias