

Van boek naar film naar musical
Een onderzoek naar de 'vermusicalisering' van boeken en films

Lisanne Teunissen van Manen
3462803
15-08-2013
Scriptiebegeleider: dr. L. Wildschut
Tweede lezer: dr. C. Kattenbelt
Masterscriptie Theatre Studies

Inhoudsopgave

1. Inleiding	4
1.1 Motivatie	4
1.2 Centrale vraagstelling	5
1.3 Methode	7
1.4 Opbouw	10
2. Theoretische concepten en begrippen	12
2.1 Intertekstualiteit	12
2.2 Medialiteit	15
2.2.1 Multimedialiteit	15
2.2.2 Transmedialiteit	16
2.2.3 Intermedialiteit	17
2.3 'Remediation'	19
2.4 Intermedialiteit en theater als hypermedium	21
2.5 Analysemodel	23
3. Analyse case studies	25
3.1 Mediumspecificiteit	25
3.1.1 De musical	25
3.1.2 Het boek	27
3.1.3 De film	27
3.2 Van boek naar musical	28
3.2.1 <i>Les Misérables</i> – het boek	28
- Ontstaan	28
- Synopsis	28
<i>Les Misérables</i> – de musical	29
- Ontstaan	29
- Synopsis	30
- Analyse	30
3.2.2 <i>West Side Story</i> – <i>Romeo and Juliet</i> - het boek	32
- Ontstaan en synopsis	32
<i>West Side Story</i> – de musical	32
- Ontstaan en synopsis	32
- Analyse	33
3.3 Van film naar musical	34
3.3.1 <i>Soldaat van Oranje</i> – de film	35
- Ontstaan	35
- Synopsis	35
<i>Soldaat van Oranje</i> – de musical	35
- Ontstaan en synopsis	35
- Analyse	36
3.3.2 <i>Sister Act</i> – de film	37
- Ontstaan en synopsis	37
<i>Sister Act</i> – de musical	37

- Ontstaan en synopsis	37
- Analyse	37
3.4 Van musical naar film	38
3.4.1 <i>RENT</i> – de musical	39
- Ontstaan	39
- Synopsis	39
<i>RENT</i> – de film	40
- Ontstaan en synopsis	40
- Analyse	40
3.4.2 <i>Mamma Mia!</i> – de musical	41
- Ontstaan en synopsis	41
<i>Mamma Mia!</i> – de film	41
- Ontstaan	41
- Synopsis	42
- Analyse	42
4. Resultaten	44
4.1 ‘Remediation’	44
4.2 Transmedialiteit	45
4.3 Intertekstualiteit	47
4.4 Theater als hypermedium	48
4.5 Reflectie op resultaten	49
5. Conclusie	52
5.1 Reflectie en vervolgonderzoek	53
6. Bibliografie	56
7. Bijlagen (bijgevoegd op cd)	
7.1 Van boek naar musical	
7.1.1 <i>Les Misérables</i>	
7.1.2 <i>West Side Story</i>	
7.2 Van film naar musical	
7.2.1 <i>Soldaat van Oranje</i>	
7.2.2 <i>Sister Act</i>	
7.3 Van musical naar film	
7.3.1 <i>RENT</i>	
7.3.2 <i>Mamma Mia!</i>	

1. Inleiding

Deze masterscriptie is een onderzoek naar musicaladaptaties. Mijn interesse voor musicals is tijdens mijn bachelor Theater-, film- en televisiewetenschap alleen maar toegenomen en tijdens mijn master Theatre Studies ben ik ervan overtuigd geraakt dat mijn masterscriptie per se over musical moest gaan. Al van kinds af aan ben ik erg geïnteresseerd in en fan van dit genre, maar helaas is er tijdens mijn opleiding, naar mijn mening, veel te weinig aandacht geschonken aan musicals. Natuurlijk kwam het wel eens zijdelings voorbij, maar musical werd en wordt vaak afgedaan als een commercieel en louter vermakelijk genre dat we maar niet al te serieus moeten nemen. Ik vond dit erg jammer, want natuurlijk is het commerciële aspect van belang bij musical, maar er zijn verschillende veel interessantere aspecten.

1.1 Motivatie

Mijn interesse voor musical is deels gebaseerd op het feit dat ik zelf heel graag deelneem aan musicals en dat heb ik ook meerdere malen gedaan. Daarnaast is de combinatie van spel, zang en dans voor mij bijzonder. Musical verbindt drie disciplines met elkaar en daardoor krijgt de musical, voor mij, iets magisch. Op het moment dat het gordijn opengaat en het orkest begint te spelen, krijg ik al kippenvel op mijn armen. Musical heeft een bijzondere kracht om zoveel verschillende verhalen te kunnen vertellen en inderdaad te kunnen vermaken en mensen een geweldige avond uit te kunnen bezorgen. Musical is er in zoveel soorten en maten; klein en groot, puur commercieel of met een gevoelig verhaal of belangrijke boodschap. Dit genre kan niet over een kam geschoren worden en afgedaan worden als puur vermaak. In mijn scriptie wil ik duidelijk maken dat een onderzoek naar musical prima past binnen de master *Theatre Studies*. Aan de hand van verschillende theorieën waarmee ik tijdens mijn opleiding kennis heb gemaakt, heb ik het proces van adaptatie onderzocht. Theorieën over 'remediation', intertekstualiteit, intermedialiteit en het concept van theater als hypermedium vormen hierbij de basis.

Het is me opgevallen dat musicalmakers vaak films/en of boeken als basis nemen voor hun musicals. Hierdoor worden films en boeken als het ware 'vermusicaliseerd'. Boeken en films zijn blijkbaar interessant materiaal om te gebruiken voor een musical en in dit onderzoek zal duidelijk worden hoe dit adaptatieproces van film of boek naar musical in zijn werk gaat met behulp van een aantal case studies.

1.2 Centrale vraagstelling

Mijn observaties en een inventarisatie van musicals die gebaseerd zijn op boeken en films hebben geleid tot de volgende centrale vraagstelling:

Welke belangrijke veranderingen worden er doorgevoerd als er een proces van adaptatie van boek of film naar musical of van musical naar film plaatsvindt en hoe krijgt dit vorm?

Deze vraag is op zo'n manier geformuleerd dat het duidelijk wordt dat ik wil onderzoeken hoe het adaptatieproces van boek of film naar musical plaatsvindt. Ik wil hierbij mijn focus leggen op de verschillen tussen het boek of de film en de musical. Wat gebeurt er als een verhaal van medium verandert?

Om deze vraag te beantwoorden, heb ik een aantal theoretische begrippen en concepten nodig. Ik wil gebruik maken van de begrippen intertekstualiteit, intermedialiteit, 'remediation' en het concept theater als hypermedium. Deze begrippen heb ik nodig voor een theoretische onderbouwing van het adaptatieproces, zodat ik deze theorieën kan toepassen op de case studies die ik heb gekozen. Aan de hand van de gekozen begrippen en concepten wil ik een theoretisch raamwerk opzetten dat ik kan gebruiken om de adaptatieprocessen van de case studies beter te kunnen onderzoeken.

De term intertekstualiteit werd voor het eerst gebruikt door de Bulgarse linguïst Julia Kristeva in 1966. Kristeva werkte nauw samen met de Franse literatuurtheoreticus Roland Barthes en gebruikte theorieën over linguïstiek van de Zwitserse taalkundige Ferdinand de Saussure, maar ook van de in Europa relatief onbekende Russische filosoof Mikhail Bakhtin om haar notie van intertekstualiteit te ontwikkelen (Irwin, 2004, p. 228). Kristeva was van mening dat iedere tekst als intertekstueel gezien kan worden, omdat 'iedere tekst opgebouwd is uit een mozaïek van bestaande teksten'.¹ Een tekst is, volgens Kristeva, nooit een opzichzelfstaand fenomeen of gesloten systeem, maar staat altijd in verbinding met andere teksten of gaat een dialoog aan met andere teksten.

Intermedialiteit is gerelateerd aan intertekstualiteit, omdat beide termen zich, volgens literatuurwetenschapper en musicoloog Werner Wolf, richten op 'intersemiotische relaties' (Wolf, 1999, p. 53). Media- en theaterwetenschappers Freda Chapple en Chiel Kattenbelt geven aan dat intermedialiteit een dominante trend is geworden in de kunsten en de media van de 20^e eeuw (Chapple en Kattenbelt, 2006, p. 11). 'In looking to define intermediality, our starting point is that a significant feature of contemporary theatre is the incorporation of digital technology into theatre practice, and the presence of other media within productions' (idem).

¹ Website Literatuurwetenschap UVA. 'Intertekstualiteit'. Geraadpleegd op 4-5-2013. <http://cf.hum.uva.nl/benaderingen/lw/intert/lw-intert-index.htm>.

Hierbij wil ik de denkwijze van Kattenbelt volgen, hij stelt dat theater bij uitstek een podium biedt aan intermedialiteit (p. 20). Zoals gezegd kunnen de begrippen intertekstualiteit en intermedialiteit aan elkaar gelinkt worden, omdat beide zich richten op intersemiotische relaties. In onderstaand diagram, afkomstig uit Wolf's boek *The Musicalization of Fiction* (1999), worden de verschillen en overeenkomsten tussen de begrippen weergegeven:

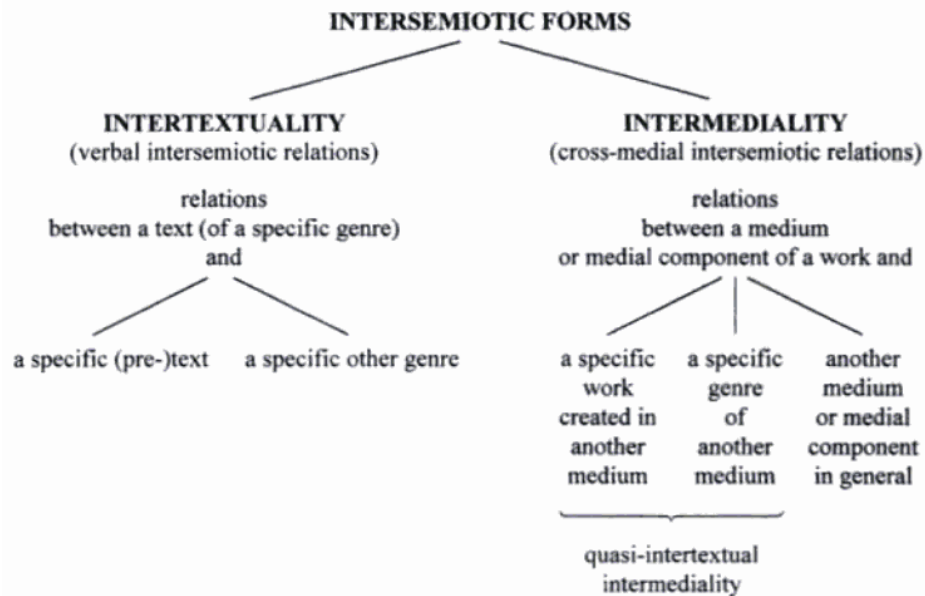


Diagram 1.1

(Bron: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Wolf, 1999, p. 47).

In dit diagram is te zien dat intertekstualiteit, bijna vanzelfsprekend, vooral gericht is op relaties tussen teksten en intermedialiteit op relaties tussen media. Beide termen zijn onder te verdelen in verschillende categorieën.

Beide concepten zijn van belang om een antwoord te kunnen vinden op mijn centrale vraagstelling, omdat de door mij gekozen case studies zowel tekstuele als mediale adaptaties zijn. De tekst van het boek/de film wordt in de musical opgenomen en er is sprake van een verandering van medium. Daarom wil ik beide concepten gebruiken om toe te passen op mijn case studies.

‘Remediation’ is een begrip dat werd ontwikkeld door mediawetenschappers Jay David Bolter en Richard Grusin (1999). Bolter en Grusin onderzochten de geschiedenis van media in de context van de nieuwe, digitale media en kwamen tot de volgende conclusie: nieuwe media hebben nooit radicaal gebroken met hun voorgangers. Nieuwe media presenteren zichzelf als een verbeterde versie van de al bestaande technologie (Bolter en Grusin, 1996, p. 315). Als voorbeeld geven ze dat fotografie een ‘opgeknapt remediatie’ is van schilderen in perspectief (idem).

Remediatie theorieën zijn van belang om het proces van boek of film naar musical beter te kunnen onderzoeken. De verandering van medium kan aan de hand van ‘remediation’ theoretisch onderbouwd worden.

Om het concept 'theater als hypermedium' toe te lichten, gebruik ik de ideeën van Chiel Kattenbelt. Het concept houdt kortgezegd in dat theater de mogelijkheid heeft om andere media in zich op te nemen, zonder dat de eigenheid van deze andere media zijn waarde verliest. Musical als sub genre van theater kan niet alleen gezien worden als hypermedium, maar als een bijzonder soort hypermedium. Bij musical is er niet alleen sprake van verschillende media die samenkomen op het podium, maar ook van verschillende disciplines die elkaar aanvullen en versterken, zonder dat hun eigenheid verloren gaat. Het concept 'theater als hypermedium' kan interessante vragen opwerpen als het gaat om musical.

De vier gekozen begrippen vormen, zoals gezegd, mijn theoretisch raamwerk dat ik ga inzetten om het adaptatieproces, zoals dit vorm krijgt in mijn case studies, beter te kunnen onderzoeken. Naast deze vier begrippen ga ik in op de mediums specificiteit van literatuur, film en musical en wil ik er met behulp van mijn theoretisch kader achter komen hoe de mediums specificiteit verandert tijdens een adaptatieproces.

Ik heb ervoor gekozen om drie categorieën case studies te onderzoeken, namelijk van boek naar musical, van film naar musical en van musical naar film. Dit is van belang omdat ik niet alleen geïnteresseerd ben in de 'vermusicalisering' van boeken en films, maar ook naar het adaptatieproces van musical naar film. Ik ben benieuwd welke belangrijke veranderingen er worden doorgevoerd en de inhoud van een medium vorm krijgt in een ander medium.

1.3 Methode

Om de centrale vraagstelling te kunnen beantwoorden, zullen de centrale begrippen intertekstualiteit, intermedialiteit, 'remediation' en het concept theater als hypermedium nader besproken worden. Deze begrippen zijn van belang om het proces van musicaladaptatie te begrijpen. Ik gebruik theorieën uit verschillende disciplines: intertekstualiteit vindt haar basis in literatuurstudies, 'remediation' richt zich vooral op nieuwe media en intermedialiteit wordt vaak gebruikt in *cultural studies* en theaterwetenschap. Ik vind het nodig en belangrijk om theorieën uit verschillende disciplines te gebruiken, aangezien er weinig theorieën specifiek over musical gaan en ik het proces van musical naar film ook goed moet kunnen toelichten. Door deze combinatie van theorieën wil ik een zo duidelijk mogelijk beeld scheppen van de verschillende soorten adaptaties die voorkomen. Aan de hand van het theoretisch raamwerk zal een analysemodel opgesteld worden waarmee de case studies onderzocht zullen worden.

De theorieën over intertekstualiteit die in dit onderzoek gebruikt worden, zijn ontwikkeld door Julia Kristeva, zij vond haar inspiratie in teksten van Ferdinand de Saussure en Roland Barthes en combineerde hun ideeën tot het begrip intertekstualiteit.

Maar aangezien haar boeken en artikelen voornamelijk in het Frans zijn geschreven en dat voor mij een barrière vormde, is de bespreking van dit begrip vooral gebaseerd op het artikel 'Against Intertextuality' (2004) van filosoof en cultuurcriticus William Irwin. Irwin verklaart het begrip intertekstualiteit heel duidelijk aan de hand van Kristeva's ideeën en richt zich op de bronnen die zij ook gebruikt heeft. Daarnaast gebruik ik een interview met Kristeva, waarin zij zelf spreekt over intertekstualiteit. Het interview 'Crossing the Borders' (2006) dat zij gaf aan Birgitte Huitfeldt Midttun gaat over het feit dat Kristeva door het introduceren van het begrip intertekstualiteit een van de meest grensverleggende theoretici van het Franse Poststructuralisme werd.

De theorieën over intertekstualiteit zijn vooral literatuurwetenschappelijk van aard, maar aangezien dit een onderzoek is naar musical, verbind ik deze met de ideeën van theaterwetenschapper Marvin Carlson om zo een brug te slaan tussen de literatuurwetenschap en de theaterwetenschap. In zijn boek *The Haunted Stage* (2001) schrijft Carlson over het gegeven dat er niet alleen sprake kan zijn van toneelteksten die uitgewisseld, herhaald en gerecycled kunnen worden, maar dat dit ook kan gelden voor bijvoorbeeld kostuums, decors en acteurs. De ideeën van Carlson zullen een extra dimensie geven aan het begrip intertekstualiteit.

De theorieën over medialiteit en het concept theater als hypermedium die ik gebruik, zijn voornamelijk van de hand van Chiel Kattenbelt. Deze theorieën zijn voor dit onderzoek van belang omdat deze duidelijk maken welke soorten medialiteit er bestaan en hoe deze aan elkaar verwant kunnen zijn. Kattenbelt schreef verschillende boeken en artikelen en deze zullen gecombineerd worden om een zo duidelijk mogelijk overzicht te geven. De keuze om me voornamelijk te baseren op de ideeën van Kattenbelt heeft zowel te maken met het korte tijdsbestek als met het feit dat ik me niet zozeer wil bezig houden met het weerleggen of bediscussiëren van de verschillende ideeën en het discours dat er bestaat rondom medialiteit. In dit onderzoek gaat het vooral over de toepassing van het theoretisch kader dat onder andere aan de hand van de diverse vormen van medialiteit gevormd wordt en daarom zal er niet zozeer gefocust worden op een discoursanalyse.

Voor de theorieën over 'remediation' gebruik ik het artikel 'Remediation' (1996) van mediawetenschappers Jay Bolter en Richard Grusin die de grondleggers zijn van dit begrip. Zij gebruiken zijdelings de ideeën van mediawetenschapper Marshall McLuhan en in deze tekst wordt duidelijk gemaakt hoe zij zijn ideeën toepassen. Bij de bespreking van dit concept wordt ook gebruik gemaakt van de uitleg van Kattenbelt, aangezien hij een link legt tussen de verschillende vormen van medialiteit en het begrip 'remediation'. Kattenbelt's uitleg is van belang voor dit onderzoek, omdat het een aanzet is tot de toepassing van dit begrip in de praktijk en deze uitleg zal het makkelijker maken om mijn case studies te analyseren.

Mijn onderzoek bevindt zich in het discours van adaptatie theorieën en daar ben ik me van bewust. Ik zal echter weinig aandacht schenken aan dit discours, omdat ik heb gekozen voor andere theoretische begrippen en concepten. Het ligt wellicht voor de hand om de theorieën van bijvoorbeeld Linda Hutcheon te gebruiken voor mijn onderzoek, maar ik heb de keuze gemaakt om theorieën van verschillende, andere disciplines te gebruiken om mijn case studies te analyseren.

In dit onderzoek is gekozen voor drie categorieën case studies: van boek naar musical, van film naar musical en van musical naar film. Per categorie zijn twee case studies gekozen die als voorbeeld kunnen dienen voor een groter aantal musicals dat op eenzelfde soort manier tot stand is gekomen. In de categorie van boek naar musical heb ik gekozen voor *Les Misérables*. In 1862 verscheen het boek van Victor Hugo en in 1985 ging de musical in première op West End. Ik heb gekozen voor deze case studie, omdat *Les Misérables* de langstlopende musical op West End is en ik op zoek wil gaan naar de kracht van dit boek en hoe deze kracht ook terug te zien is in de musical. De tweede case studie in de categorie van boek naar musical is *West Side Story*. De musical ging in 1957 in première en opvallend is dat *West Side Story* gebaseerd is op Shakespeare's *Romeo and Juliet*. Vragen als: welke veranderingen zijn er doorgevoerd qua verhaal en hoe hebben de makers van de musical het verhaal actueel gemaakt, zullen hierbij centraal staan. Er zijn immers ongeveer vier eeuwen verstreken tussen het uitkomen van Shakespeare's *Romeo and Juliet* en de première van *West Side Story*.

In de categorie van film naar musical heb ik gekozen voor *Soldaat van Oranje*. In 1977 verscheen de film die geregisseerd werd door Paul Verhoeven en in 2010 ging de gelijknamige musical in première in de Theaterhangar in Katwijk. Ik heb gekozen voor deze case studie omdat ik het interessant vind om tussen de Amerikaanse en Engelse musicals die ik heb gekozen, ook een Nederlandse productie te analyseren. Wellicht is het mogelijk dat ik aan de hand van dit voorbeeld iets kan zeggen over de verschillen tussen Amerikaanse/Engelse adaptatieprocessen en Nederlandse adaptatieprocessen. Echter zal ik me hier niet zozeer op focussen, aangezien het me gaat om het adaptatieproces. Daarnaast is *Soldaat van Oranje* op dit moment de langstlopende, Nederlandse musical, dit is een speciaal gegeven en deze adaptatie is blijkbaar heel succesvol geweest. Als tweede case studie in deze categorie heb ik gekozen voor *Sister Act*, in 1992 verscheen de film en in 2009 beleefde de gelijknamige musical haar première op West End. Ik heb voor *Sister Act* gekozen omdat het opvallend is dat Whoopie Goldberg, die de hoofdrol vertolkte in de film, samen met Joop van den Ende de musical heeft geproduceerd. Zal het adaptatieproces hierdoor beïnvloed zijn geraakt?

In de categorie van musical naar film heb ik gekozen voor *RENT*, de musical ging in 1996 in première op Broadway en de gelijknamige film verscheen in 2005. Ik heb gekozen voor *RENT*, omdat deze musical in eerste instantie als een off-Broadway musical is verschenen, maar later in première is gegaan op Broadway. Het is opvallend dat een aantal acteurs uit de musical ook in de film te zien is.

De laatste case studie die ik ga analyseren, is *Mamma Mia!*, de musical, gebaseerd op liedjes van ABBA, beleefde haar première in 1999 op West End en de gelijknamige film verscheen in 2008. Ik heb voor deze case studie gekozen omdat er bij de film waarschijnlijk gecast is op de bekendheid van de acteurs en niet op het feit of men goed zingt. Dit is opvallend omdat het hier gaat om een musicalfilm, maar er is blijkbaar gecast op acteurs en niet op zangers. In veel films, vooral in animatiefilms, maar ook bij films waarin wordt gezongen, worden de stemmen van de personages door twee mensen ingesproken, een voor de spreekstem en een voor de zangstem, maar dit was niet het geval bij *Mamma Mia!* De acteurs hebben hun liedjes allemaal zelf gezongen en dit is vrij uitzonderlijk.

Zoals is gebleken, heb ik me bij de keuze voor mijn case studies laten leiden door vele, verschillende redenen. Het lijkt me van belang om zoveel mogelijk verschillende soorten musicals te analyseren om zo een beter overzicht te krijgen van de vele soorten musicaladaptaties die er zijn. Aan de hand van dit overzicht hoop ik overeenkomsten en verschillen te kunnen verzamelen en hierdoor inzicht te kunnen krijgen in het adapteren van musicals in het algemeen.

Tijdens dit onderzoek ben ik niet op zoek gegaan naar de zogenaamde 'roots' van de gekozen musicals die ik als case studie gebruik, maar gaat het me puur om het proces van adaptatie. Mijn interesse gaat namelijk uit naar de veranderingen die doorgevoerd moeten en kunnen worden als adaptatie plaatsvindt. Hierbij is de mediums specificiteit van groot belang en ik ben vooral geïnteresseerd in wat er gebeurt als er van een boek of een film een musical wordt gemaakt en andersom. In dit onderzoek ben ik, aan de hand van de gekozen case studies, op zoek gegaan naar hoe dit adaptatieproces vorm krijgt.

1.4 Opbouw

Dit onderzoek is als volgt geordend. In het tweede hoofdstuk zullen de theoretische begrippen en concepten die gekozen zijn geïntroduceerd worden en zal het theoretisch raamwerk opgebouwd worden. Hieruit komen vragen voort die gebruikt worden om een analysemodel op te stellen waarmee de case studies geanalyseerd zullen worden.

In hoofdstuk 3 introduceer ik mijn case studies en zullen het boek of de film met de musical vergeleken worden. Hierbij zal ik de belangrijkste veranderingen die doorgevoerd zijn tijdens de adaptatie toelichten. Met behulp van het analysemodel, dat gevormd is aan de hand van de theoretische begrippen en concepten, zullen de case studies geanalyseerd worden. Daarna wil ik met mijn gevonden resultaten zoeken naar relaties en verbanden met andere musicaladaptaties, om op deze manier wellicht conclusies te trekken die algemeen kunnen gelden voor musicaladaptaties.

Tenslotte zal ik mijn hoofdvraag beantwoorden en een antwoord formuleren op mijn centrale vraagstelling:

Welke belangrijke veranderingen worden er doorgevoerd als er een proces van musicaladaptatie plaatsvindt en hoe krijgt dit vorm?

2. Theoretische begrippen en concepten

Zoals aangegeven in paragraaf 1.2 zijn de belangrijkste theoretische begrippen en concepten die ik wil gebruiken: intertekstualiteit, intermedialiteit, 'remediation' en theater als hypermedium. Ik zal deze begrippen toelichten en kort aandacht schenken aan de geschiedenis van deze theoretische begrippen en concepten. Zoals in paragraaf 1.3 al duidelijk is geworden, zijn teksten van Julia Kristeva en William Irwin van belang wanneer het begrip intertekstualiteit besproken wordt. Kristeva gebruikte deze term als eerste en Irwin beschrijft op een duidelijke manier welke inspiratiebronnen voor haar van belang waren. Het interview met Kristeva (2006) en het artikel 'Against Intertextuality' (2004) van Irwin zijn in dit onderzoek de belangrijkste bronnen om het begrip intertekstualiteit te bespreken. Deze enigszins ironische titel doet wellicht wat vreemd aan, maar de manier waarop Irwin het begrip intertekstualiteit beschrijft, is erg duidelijk en overzichtelijk. Om een link te leggen tussen de literatuurwetenschap en de theaterwetenschap wordt het boek *The Haunted Stage* (2001) gebruikt. Door intertekstualiteit niet slechts te zien als uitwisseling en recycling van tekst, maar ook van kostuums, decors, acteurs et cetera wordt het begrip nog interessanter voor het analyseren van de case studies. Om de verschillende vormen van medialiteit en het concept theater als hypermedium te beschrijven, worden er enkele artikelen en boeken van Chiel Kattenbelt gebruikt. Het artikel 'Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships' (2008) zal hierbij de leidraad vormen. De boeken *Theater en techniek* (2006), *Intermediality in Theatre and Performance* (2006) en *Mapping Intermediality in Performance* (2010) zullen hierbij ondersteunend werken. Door de combinatie van boeken en artikelen zal een zo duidelijk mogelijk overzicht worden weergegeven van de verschillende vormen van medialiteit en het begrip theater als hypermedium. Aangezien de ideeën van Kattenbelt over medialiteit te maken hebben met 'remediation', zullen deze ook terugkomen als dit begrip beschreven wordt. De voornaamste bron is echter het artikel 'Remediation' (1996) van Jay Bolter en Richard Grusin die deze term introduceerden. Zij schreven ook het boek *Remediation: Understanding New Media* (1999) dat als vervolg op het artikel gezien worden. Dit boek zal ook gebruikt worden om het begrip 'remediation' te bespreken.

2.1 Intertekstualiteit

De term intertekstualiteit werd, zoals gezegd, geïntroduceerd door de Bulgaarse linguïst Julia Kristeva in 1966. Kristeva werkte nauw samen met de Franse literatuurtheoreticus Roland Barthes en gebruikte theorieën over linguïstiek van de Zwitserse taalkundige Ferdinand de Saussure, maar ook van de in Europa relatief onbekende Russische filosoof Mikhail Bakhtin om haar notie van intertekstualiteit te ontwikkelen (Irwin, 2004, p. 228). Van de Saussure nam Kristeva de theorie over de tekenleer over.

Deze theorie richt zich onder andere op de componenten 'the signifier and the signified', waarbij 'the signifier' de tekendragers is en 'the signified' hetgeen waarnaar verwezen wordt. Zo is het woord boom bijvoorbeeld 'the signifier' en 'the signified' het beeld dat je in je hoofd hebt van de boom. Van Bakhtin nam Kristeva het idee over dat taal 'dialogisch' is, wat inhoudt dat er altijd sprake is van een pluraliteit aan betekenissen, ondanks de intenties van de sprekers en auteurs (idem). Deze ideeën van de Saussure en Bakhtin brachten Kristeva tot het volgende standpunt:

Kristeva's synthesis of Saussure's structuralism and Bakhtin's dialogism, then, points to the post-structuralist position that there is no "transcendental signified," no signified behind the signifier. Signifiers do not refer to anything beyond, to anything outside the system of signifiers. Signs are merely signifiers individuated by their differences from one another, referring only to other signifiers (idem).

Kristeva was van mening dat iedere tekst als intertekstueel gezien kan worden, omdat iedere tekst opgebouwd is uit een mozaïek van bestaande teksten (Kristeva in Middtun, 2006, p. 165). Een tekst is, volgens Kristeva, nooit een opzichzelfstaand fenomeen of een gesloten systeem, maar een tekst staat altijd in verbinding met andere teksten of gaat een dialoog aan met andere teksten. Een tekst verwijst niet zozeer naar 'the signified', maar naar andere 'signifiers'; naar andere teksten.

Volgens Irwin is intertekstualiteit een typisch twintigste-eeuws idee, aangezien het Romantische idee van het geniale, teksten schrijvende individu, wordt losgelaten (Irwin, 237). Schrijven gaat sindsdien meer om het op nieuwe manieren combineren van bestaand materiaal en bestaande thema's dan om het creëren van nieuwe content (idem). Hieruit volgt dat de taal die de schrijver gebruikt een gebruikte taal is. Schrijven wordt een vorm van recyclen.² Dit element van recyclen wordt ook veelvuldig gebruikt in het boek *The Haunted Stage* (2001) van de Amerikaanse theaterwetenschapper Marvin Carlson. In *The Haunted Stage* gaat Carlson in op het feit dat het publiek altijd herinneringen heeft aan een voorstelling, die als het ware 'getransporteerd' kunnen worden in een andere voorstelling. Theatrale aspecten (acteurs, verhalen, kostuums etc.) zijn verbonden aan elkaar en het publiek herkent zaken uit voorstellingen die ze eerder zagen:

(...) Any theatrical production weaves a ghostly tapestry for its audience, playing in various degrees and combinations with that audience's collective and individual memories of previous experience with this play, this director, these actors, this story, this theatrical space, even, on occasion, with this scenery, these costumes, these properties. (Carlson, 2001, p. 165).

Carlson schrijft dat er in de theaterpraktijk tegenwoordig vaak sprake is van 'recycling'. Theater is, volgens Carlson, 'een ononderbroken recycleproces' (Carlson in Röttger, 2007, p. 53).

² Website Literatuurwetenschap UVA. 'Intertekstualiteit'. Geraadpleegd op 4-5-2013. <http://cf.hum.uva.nl/benaderingen/lw/intert/lw-intert-index.htm>.

De toeschouwer 'leest of herkent de intertekstuele verwijzingen die door het gebruik van gemodificeerde oude elementen in een voorstelling opnieuw gebruikt worden' (Carlson in Röttger, 2007, p. 53). Deze 'gemodificeerde oude elementen' kunnen bekende toneelteksten zijn, maar ook citaten of liedjes:

The recycling of material in a post-modern theatrical production will therefore be much more varied and surprising than in a more traditional work. The production of a play by Chekhov, Ibsen, or Shakespeare by a postmodern director such as America's Robert Wilson, France's Daniel Mesguich, or Germany's Frank Castorf may well include the most astonishing variety of recycled material: bits and pieces of other pieces or literary works, newsreels or other documentary films from a wide range of historical periods, songs and dances from a variety of popular culture sources, quotations from or projected pieces of familiar films and videos, current and past political references, and so on (Carlson, p. 168).

Er kan sprake zijn van vele diverse gerecyclede elementen binnen een voorstelling die een 'intertekstuele verwijzing' kunnen bevatten (Carlson in Röttger, 2007, p. 53). De term 'tekst' in het begrip intertekstualiteit moet hierbij in de meest brede zin van het woord opgevat worden. Er worden immers niet alleen teksten gerecycled, maar ook acteurs, rekwisieten, decors, kostuums et cetera. Zo zou een toeschouwer bijvoorbeeld een acteur kunnen herkennen uit een toneelstuk en de herinneringen hieraan kunnen worden meegenomen naar een andere voorstelling waarin dezelfde acteur te zien is.

Intertekstualiteit is een interessant begrip om mee te nemen in dit onderzoek, mede aangezien de teksten van vele musicals gebaseerd zijn op andere, al bestaande teksten. Musical die adaptaties zijn van boeken of films veranderen van medium, maar nemen dikwijls teksten over van het oorspronkelijke medium. In de theorie van Kristeva wordt intertekstualiteit vooral gebruikt om relaties te leggen tussen literatuurteksten, maar ik ben van mening dat er ook een verbinding tussen teksten uit literatuur, teksten uit films en teksten uit musicals gelegd kan worden. In de loop der tijd is het begrip intertekstualiteit echter niet alleen toegespitst gebleven op literatuur. De term 'tekst' in intertekstualiteit gaat namelijk niet per se alleen om een literatuurtekst, maar kan opgevat worden in de breedste zin van het woord. Werner Wolf omschrijft in zijn boek *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999) dat de term 'tekst' een synoniem kan zijn voor semiotisch systeem (p. 46). Zoals ook Carlson aangeeft, wordt er niet alleen tekst gerecycled, maar kan het ook gaan om acteurs, rekwisieten, decors, kostuums et cetera. Dit aspect is van belang om mee te nemen bij het analyseren van de case studies, op welke manieren komt dit terug in de gekozen musicals? De definitie van intertekstualiteit die gebruikt wordt in dit onderzoek, draait onder andere om het feit dat er teksten van bijvoorbeeld een boek of een film terugkomen in een musical. Hierbij wordt de tekst die verscheen in boek- of film vorm ook toegepast in de musical.

Daarnaast zal het bredere begrip van 'tekst' in het concept intertekstualiteit toegepast worden en zal er gezocht worden naar andere elementen dan tekst die gerecycled kunnen worden als er een proces van musicaladaptatie plaatsvindt.

Vragen voor analysemodel:

- Op welke manier is de tekst van het boek of de film te herkennen in de musical en hoe is de tekst van de musical te herkennen in de film? Op welke manier is er sprake van intertekstualiteit?

- Is er naast intertekstualiteit puur op tekstgebied ook sprake van andere elementen (decors, kostuums, acteurs, personages) die 'gerecycled' worden?

2.2 Medialiteit

Chiel Kattenbelt heeft meerdere publicaties op het gebied van mediavergelijking en intermedialiteit en zijn theorieën over medialiteit zullen gebruikt worden om inzicht te krijgen in de verschillende vormen die er bestaan. Er zijn voor dit onderzoek kortweg drie vormen van medialiteit relevant: multimedialiteit, transmedialiteit en intermedialiteit. "Multimediality' refers to the occurrence where there are many media in one and the same object; transmediality refers to the transfer from one medium to another medium (media change); and intermediality refers to the co-relation of media in the sense of mutual influences between media' (Kattenbelt, 2008, p. 20, 21). Sinds een aantal decennia worden de media- en kunstdiscoursen niet meer alleen aan de hand van hun eigen geschiedenis en ontwikkelingen gevormd, maar ook in een veel bredere context van de verschillen en overeenkomsten tussen de verschillende media en kunsten (Kattenbelt, 2008, p. 20). De drie vormen van medialiteit zijn van belang om mijn case studies te kunnen analyseren, aangezien hiermee verschillende manieren worden aangereikt om een adaptatieproces vorm te geven. Het is belangrijk om te weten dat de ene vorm de andere niet uitsluit en er vaak combinaties van verschillende soorten medialiteit voorkomen.

2.2.1 Multimedialiteit

Multimedialiteit vindt plaats op twee niveaus, aan de ene kant kan er sprake zijn van multimedialiteit op het gebied van tekensystemen, zoals woord, beeld en geluid et cetera. Dit omdat woord, beeld en geluid gecombineerd worden binnen een 'object'. Aan de andere kant kan multimedialiteit plaatsvinden op het gebied van verschillende disciplines, zoals literatuur, muziek, theater, televisie et cetera (Kattenbelt, 2008, p. 21). Dit omdat deze verschillende disciplines gecombineerd worden binnen een 'object'. 'At the level of differentiating between media, the concept of multimediality refers to a combination of different media instead of different sign systems in one and the same object' (p. 21).

Kattenbelt merkt op dat theater eigenlijk de enige kunstvorm is die beschreven kan worden als multimediaal, aangezien theater het enige medium is dat alle andere media in zich op kan nemen, zonder dat de mediums specificiteit verloren gaat. Althans wat betreft de materialiteit van de verschillende media (p. 22). Om dit beter te begrijpen, geeft Kattenbelt hierbij het volgende voorbeeld:

Theatre on film and theatre on television or on video or DVD is, in its mediatized form, no longer theatre but respectively film, television, video or DVD, and, as such, at most a representation of theatre; whereas film, television, video and DVD are, even as elements of a theatrical performance, still film, television, video and DVD; although the images and sounds that these media provide are not only screened or played back, but also staged, and, in this capacity, not only cinematic, televisual, videographic or digital, but at the same time theatrical (p. 22, 23).

Hieruit volgt dat theater een unieke positie inneemt binnen het kunstenveld. Deze positie wordt wel hypermedium genoemd, hierop kom ik later gedetailleerder terug. Maar theater als hypermedium houdt in dat theater andere kunstvormen/media in zich op kan nemen, zonder dat deze hun eigenheid verliezen. Theater kan dus zowel multimediaal als hypermediaal zijn.

De musical is een goed voorbeeld van een multimediaal medium, aangezien er zowel sprake kan zijn van verschillende tekensystemen die voorkomen, de combinatie van woord, beeld en geluid, als van een combinatie van disciplines. De musical wordt immers vaak gedefinieerd als een combinatie van de disciplines spel, dans en zang. Als er een proces van adaptatie plaatsvindt van bijvoorbeeld een boek naar een musical moeten de elementen zang en dans toegevoegd worden en hierdoor wordt het object (het boek) een multimediaal medium (de musical).

Vraag voor analysemodel:

- Op welke manier komt multimedialiteit voor in de verschillende tekensystemen (woord, beeld, geluid) en de verschillende disciplines (spel, dans, zang)?

2.2.2 Transmedialiteit

Transmedialiteit wordt vooral gebruikt om te refereren aan een overgang/vertaling/ transpositie van het ene medium naar het andere medium (Kattenbelt, 2008, p. 23). Deze overgang kan zowel qua inhoud als qua vorm plaatsvinden. Dit geldt bijvoorbeeld voor films die gebaseerd zijn op boeken. In deze films wordt echter genegeerd dat er sprake was van een boek waarop deze film gebaseerd is: 'once converted into the other medium very little reminds us of the medium specificity of the literary original' (idem). Dit fenomeen gaat al terug naar de 19^e eeuw, waarin de auteur van een verhaal zichzelf wilde verhullen, alsof er geen sprake was van enige mediatie. Het verhaal was het enige dat telde en ook al verloor de auteur zijn autoriteit enigszins, de mogelijkheid om een verhaal te vertellen werd hierdoor groter (p. 24).

Op deze manier kon de lezer zich als het ware verliezen in het verhaal.

Toen de film rond 1915 werd uitgevonden, was dit, zoals Béla Balázs het noemt, meer 'gefotografeerd theater' dan film zoals we het nu kennen (Balázs, 1973 [1938]: p. 150, in Kattenbelt, 2008, p. 24). Later begon de film zijn eigen taal te ontwikkelen en vanaf dat moment werden de theatrale methodes van representatie steeds meer losgelaten. Zo werd de gefilmde ruimte niet langer in zijn totaliteit getoond, maar werd er gebruik gemaakt van perspectief en veranderingen qua positie en 'framing' van de camera (idem). Ook bij het medium film was het de bedoeling dat de kijker zich als het ware zou verliezen in het verhaal. Kattenbelt gebruikt in zijn tekst de definitie van de Duitse literatuur- en mediawetenschapper Simanowski om transmedialiteit te verduidelijken: 'Transmediality (...) [is] the change of a medium into another medium as a constituting and conditioning event of a hybrid aesthetic phenomenon' (Simanowski in Kattenbelt, p. 2008, 24). Hierbij wordt met het hybride aspect de combinatie van de verschillende tekensystemen of disciplines bedoeld. Kattenbelt vervolgt zijn tekst door te stellen dat als transmedialiteit gezien wordt als de representatie van een medium in en door een ander medium, we erg dicht bij het concept 'remediation' komen (p. 24, 25). Dit concept zal later verder uitgewerkt worden, maar is dus verwant aan transmedialiteit. Transmedialiteit richt zich zowel op verandering in vorm als op verandering qua inhoud, terwijl het bij 'remediation' gaat om het feit dat een medium altijd een ander medium in zich mee draagt. Dit aspect wordt niet of nauwelijks benadrukt als er gesproken wordt over transmedialiteit.

Transmedialiteit is bijna vanzelfsprekend van belang voor mijn case studies, aangezien er een verandering van medium plaatsvindt in het proces van adaptatie. Het boek of de film wordt immers geadapteerd tot een musical. De mediumspecificiteit van literatuur, films en musicals zal terugkomen bij het analyseren van de case studies.

Vragen voor analysemodel:

- *Hoe is transmedialiteit te herkennen?*

- *Hoe vindt het proces van het ene medium naar het andere medium plaats?*

2.2.3 Intermedialiteit

Intermedialiteit werd, volgens mediawetenschappers Freda Chapple en Chiel Kattenbelt, in de 20^e eeuw een dominante trend in de kunsten en de media (Chapple en Kattenbelt, 2006, p. 11). Om een definitie te kunnen vormen van intermedialiteit is het, volgens hen, van belang om de incorporatie van digitale technologie in de hedendaagse theaterpraktijk en de aanwezigheid van andere media in theaterproducties als startpunt te nemen (idem). Intermedialiteit is enigszins te vergelijken met transmedialiteit, omdat er sprake is van een overgang van het ene medium naar het andere medium.

Bij intermedialiteit echter worden er relaties tussen de verschillende soorten media gevormd en beïnvloeden de media elkaar (Kattenbelt, 2008, p. 25). 'Taken together, the redefinition of media co-relationships and a refreshed perception resulting from the co-relationship of media means that previously existing medium specific conventions are changed, which allows for new dimensions of perception and experience to be explored' (Kattenbelt, 2008, p. 25). Als er sprake is van intermedialiteit wordt de mediumspecificiteit van de betrokken media beïnvloed en zoals de term al duidelijk maakt, is er sprake van een tussengebied, een 'inter'-gebied waar verandering tussen de verschillende mediavormen kan plaatsvinden, omdat ze elkaar beïnvloeden. Kattenbelt geeft enkele historische referenties en stelt dat intermedialiteit gerelateerd kan worden aan de *Bühnenkompositionen* (stage compositions) naar de ideeën van Wassily Kandinsky (1912/1923). Kandinsky streefde naar een theater dat kon functioneren als een 'hidden magnet' waarbij de verschillende kunstvormen affect op elkaar hadden: 'The interplay of the arts, as Kandinsky (in Bill, 1973: 125) imagined it, as «a dynamics of musical, pictorial and choreographed movements» was, according to him, only possible because each individual art had developed its own purity of expression in a relative independence from the other arts (In Kattenbelt, 2008, p. 26). Kattenbelt vergelijkt Kandinsky's denkwijze met de ideeën van het 'Gesamtkunstwerk' van Richard Wagner. Deze componist streefde met zijn muziekdrama's naar 'reunification and reintegration of the arts under the primacy of music' (p. 26). Wagner's ideeën waren en zijn nog steeds een inspiratiebron voor makers van verschillende disciplines om de grenzen tussen de afzonderlijke kunsten te overschrijden en om deze opnieuw te integreren in een nieuw totaalkunstwerk (Havens en Kattenbelt, 2006, p. 15). Hierin verschilt intermedialiteit van multimedialiteit. Waar het bij multimedialiteit vooral gaat om verschillende tekensystemen en/of disciplines binnen een kunstwerk, gaat het bij intermedialiteit om het creëren van een nieuw kunstwerk met behulp van verschillende tekensystemen en/of disciplines. De musical kan wellicht meer gezien worden als een 'Gesamtkunstwerk' dan als *Bühnenkompositionen*. Ook bij musical is er immers sprake van een combinatie van disciplines die elkaar aanvullen en versterken en waardoor een nieuw soort medium wordt gecreëerd, waarbij de muziek vaak centraal staat. Deze notie zal ik meenemen in mijn analysemodel. Daarnaast is intermedialiteit voor musical van belang omdat er steeds meer gebruik wordt gemaakt van techniek in het theater, denk bijvoorbeeld aan geprojecteerde beelden (*Rembrandt de Musical*, 2006 en *Ciske de Rat*, 2007), bewegende podiumdelen, (*Les Misérables*, 1980) en musicalacteurs die door de theaterzaal 'vliegen' (*Tarzan*, 2006 en *Mary Poppins*, 2004).

Vragen voor analysemodel:

- In hoeverre is er sprake van een Gesamtkunstwerk?
- Op welke manier is intermedialiteit te herkennen?

2.3 'Remediation'

Het begrip 'remediation' werd ontwikkeld door mediawetenschappers Bolter en Grusin. Ze gebruiken hierbij de denkwijze van de Canadese communicatiewetenschapper Marshall McLuhan, die impliciet ook al schreef over 'remediation'. Bolter en Grusin gebruiken het idee van McLuhan dat de inhoud van elk medium een ander medium is (McLuhan, 1968, p. 15, 16 in Lister et al., 2009, p. 82). McLuhan staat vooral bekend om zijn provocatieve slogan 'the medium is the message', waarmee hij aangeeft dat een medium eigenlijk geen boodschap heeft, maar dat het medium zelf de boodschap is (McLuhan, 1968, p. 15 in Lister et al., 2009, p. 84). 'Marshall McLuhan remarked that "the 'content' of any medium is always another medium. The content of writing is speech, just as the written word is the content of print, and print is the content of the telegraph (Bolter and Grusin, 1996, p. 339). Bolter en Grusin nemen dit idee enigszins over door 'remediation' te definiëren als 'de representatie van een medium in een ander [medium]' (Bolter en Grusin, 1999, p. 45). Zij beschouwen 'remediation' als een karakteristiek van de nieuwe, digitale media en onderscheiden twee vormen of gradaties van 'remediation', namelijk 'tribute and rivalry' (idem).

'Tribute' draait om het gegeven dat het nieuwe medium het oude medium imiteert door zichzelf aan de kant te zetten. Hierbij kan bijvoorbeeld gedacht worden aan de uitvinding van de film. In eerste instantie leek de film erg op theater en sprak men van film als 'gefotografeerd theater' (Balázs, 1973 [1938], p. 150, in Kattenbelt, 2008, p. 24). Film imiteerde het theater en had weinig eigen, specifieke kenmerken, aangezien de film de kenmerken van het theater overnam. Zo was er nog geen sprake van verschillende camerastandpunten en close-ups, net als destijds in het theater zag het publiek de voorstelling vanuit een standpunt.

Is er sprake van 'rivalry' dan zet het nieuwe medium het oude medium in een nieuwe context en hierbij absorbeert het nieuwe medium het oude medium bijna helemaal (Kattenbelt, 2008, p. 25). Ook hierbij kan het voorbeeld van de film gelden. Zoals gezegd had dit medium toen het werd uitgevonden weinig eigen kenmerken, maar later leek het veel minder op theater en ontwikkelde het een eigen taal in een nieuwe context en werd er bijvoorbeeld gebruik gemaakt van verschillende camerastandpunten en close-ups.

Deze twee motieven komen overeen met de zogenaamde 'dubbele logica' van remediatie waarover Bolter en Grusin schrijven: 'transparant immediacy' en 'hypermediacy' (Bolter and Grusin, 1996, p. 313). Deze 'transparante onmiddellijkheid' en 'hypermedialiteit' gaan over het gegeven dat de kijker aan de ene kant het medium vergeet als hij/zij ernaar kijkt en/of het gebruikt ('transparante onmiddellijkheid'), maar dat de kijker aan de andere kant juist attent wordt gemaakt op het feit dat hij/zij via/naar een medium kijkt ('hypermedialiteit'). 'Transparante onmiddellijkheid' streeft naar het vergeten van het medium en heeft als doel het idee te geven dat de kijker directe toegang heeft tot het object (Chapple en Kattenbelt, 2006, p. 14).

Deze twee logica zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden, aangezien ze streven naar hetzelfde doel: het ervaren van 'het echte', ook in de gevallen waarvan we weten dat de werkelijkheid alles is behalve de werkelijkheid, maar dat het waar zou kunnen zijn (Bolter and Grusin, 1999, p. 53). 'Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: it wants to erase its media in the very act of multiplying technologies of mediation' (Bolter and Grusin, 1996, p. 313). Bolter en Grusin doelen hierbij bijvoorbeeld op de Hollywoodfilm, waarin het de bedoeling is dat de toeschouwers zich totaal verliezen in een immersieve wereld. Ook bij 'virtual reality games' is de immersieve ervaring van groot belang en ook hier speelt de dubbele logica van de 'transparante onmiddellijkheid' en de 'hypermedialiteit' een grote rol. De speler moet immers bijvoorbeeld een 'head-mounted display'³ dragen, voordat hij/zij zich kan verliezen in het spel (Bolter and Grusin, 1996, p. 316). Om 'transparante onmiddellijkheid' te bereiken is 'hypermedialiteit' een vereiste.

'Remediation' gaat over twee zaken; ten eerste is remediatie de representatie van een medium in een ander medium en ten tweede heeft 'remediation' te maken met een dubbele logica. Aan de ene kant wil onze cultuur een 'transparante onmiddellijkheid' bereiken, waarin het lijkt alsof je direct toegang hebt tot het object en aan de andere kant hebben we hiervoor allerlei technische zaken nodig, hypermedialiteit is noodzakelijk om 'transparante onmiddellijkheid' te bereiken. Een ander belangrijk gegeven is dat het, volgens Bolter en Grusin, doorgaans niet erkend wordt dat een medium altijd een ander medium in zich meedraagt. Bolter en Grusin geven het voorbeeld van de boeken van Jane Austen die in de vroege en midden jaren '90 van de vorige eeuw massaal verfilmd werden (*Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, zelfs twee keer, en *Emma*). Echter wordt in deze films niet erkend dat het hierbij gaat om boekadaptaties:

Acknowledging the novel in the film would disrupt the continuity and the illusion of immediacy that Austen's readers expect, for they want to view the film in the same seamless way in which they read the novels. The content has been borrowed, but the medium has not been appropriated (Bolter and Grusin, 1996, p. 337).

Om de illusie van de transparante toegang tot het object, in dit geval de Jane Austen film, te bewaken, wordt niet erkend dat er sprake is van een 'remediation'-proces. Echter is het mogelijk hier kritiek op te hebben, want men weet toch dat het gaat om een boekverfilming? Hierover schrijven Bolter en Grusin niet, maar hun poging om 'transparante onmiddellijkheid' te bereiken door het ontkennen van triviale feiten, is lastig te verdedigen. Daarnaast gaat het film-, maar ook theater- en musicalmakers vaak om het bereiken van een groot publiek en hiervoor is het adapteren van een bekend/goed/interessant boek een veelgebruikt idee. Omdat men het boek kent, gaat men ook naar de film/het toneelstuk/de musical.

³ 'The head-mounted display's basis purpose [is] to 'present the user with a perspective image which changes as he moves'' (Lister et al. 2009, p. 114). De gebruiker draagt een helm met ingebouwde beeldschermen voor de ogen (idem).

En vaak wordt het 'originele' boek of de 'originele' film verkocht in de musicalshop. Hierdoor wordt het vergeten van de oorspronkelijke bron wel erg moeilijk gemaakt. Is het niet juist dat bekende boek of die film die ervoor zorgt dat de musical een succes wordt?

Voor Bolter en Grusin gaat het bij hun bespreking van het begrip 'remediation' vooral om het feit dat nieuwe, digitale media een remediatie zijn van oudere media, maar hun theorieën gaan ook absoluut op in het geval van musicals die gebaseerd zijn op boeken of films. 'Transparante onmiddellijkheid' en 'hypermedialiteit' zijn ook voor musicals belangrijk. Zoals eerder aangegeven, is de techniek die gebruikt wordt bij een musical van groot belang geworden. Geprojecteerde beelden, bewegende podiumdelen en musicalacteurs die door de theaterzaal heen 'vliegen' zijn tegenwoordig vrij normaal en geaccepteerd. Echter is het niet de bedoeling dat het publiek hierop wordt gewezen, omdat dit de illusie van de musical zou doorbreken. Technische hoogstandjes zijn tegenwoordig bijna noodzakelijk in een musical, maar de techniek hoort eigenlijk onzichtbaar te zijn voor het publiek. 'Remediation' is hierdoor ook van belang voor musical.

Vragen voor analysemodel:

- Hoe gaat het proces van 'remediation' in zijn werk?
- Wordt de keuze voor het produceren van een bepaalde musical mede dankzij de bekendheid van het boek/de film waarop de musical is gebaseerd, bepaald?
- Wordt in een musical verborgen gehouden dat er een boek/een film aan ten grondslag ligt?

2.4 Intermedialiteit en theater als hypermedium

Chiel Kattenbelt schrijft in verschillende teksten over het fenomeen theater als hypermedium. Kattenbelt stelt in zijn artikel 'Intermediality in Performance and as Mode of Performativity' (2010) dat het zijn doel is om te benadrukken dat de performativiteit van intermedialiteit gaat over de 'staging' van media waaraan het theater, als hypermedium, bij uitstek een podium biedt (Kattenbelt, 2010, p. 29). Theater als hypermedium betekent dat theater de mogelijkheid heeft om andere media in zich op te nemen, zonder dat de eigen waarde van de verschillende media verloren gaat (Kattenbelt, 2010, p. 23). Kattenbelt citeert Umberto Eco om dit te verduidelijken: 'Theatre provides film, television and digital video a stage, that is to say a "performative situation" (Umberto Eco, 1977), in which the other media are not just recordings on their own, but at the same time and above all theatrical signs' (in Kattenbelt, 2006, p. 36). Volgens Kattenbelt is theater bij uitstek het medium dat deze mogelijkheid heeft. Met onderstaand diagram leggen Chapple en Kattenbelt uit hoe theater als hypermedium vorm krijgt en hoe theater een thuisbasis kan zijn voor verschillende disciplines en mediavormen:

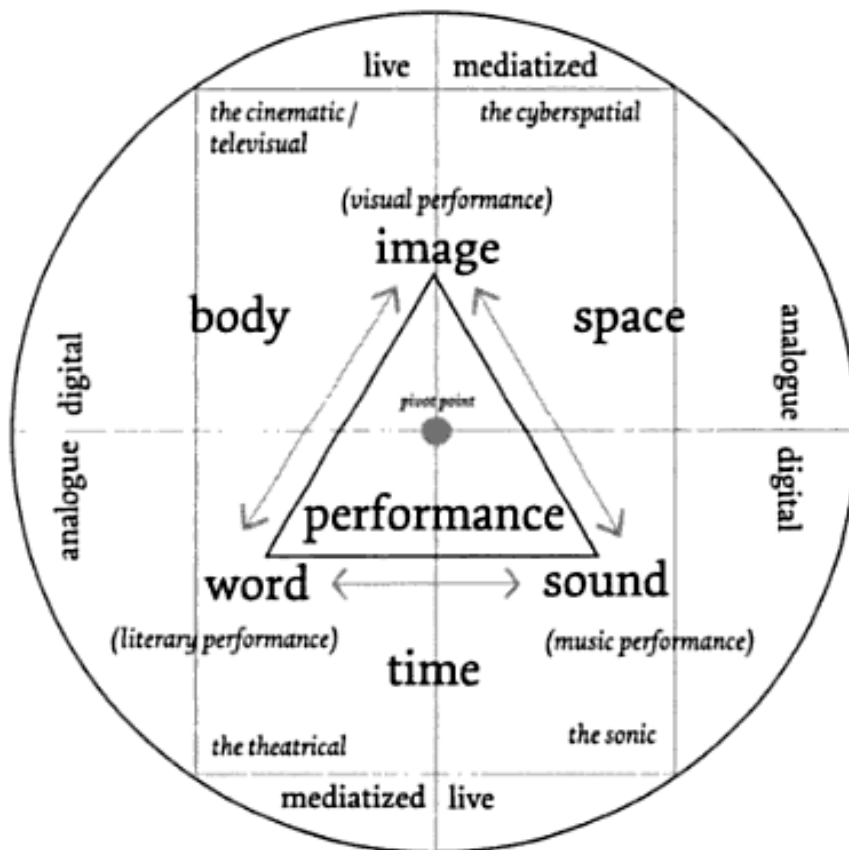


Diagram 2.1
 (Bron: *Intermediality in Theatre and Performance*, Chapple en Kattenbelt, 2006, p. 24).

Chapple en Kattenbelt willen met dit diagram toelichten dat ze intermedialiteit zien als een ‘ontmoetingsplaats tussen performers, publiek en de invloed van de media in de performance op een bepaald moment in de tijd’ (Chapple en Kattenbelt, 2006, p. 24). Het diagram laat zien welke verschillende componenten invloed uitoefenen op theater en performance.

Om nogmaals te benadrukken dat theater een unieke positie inneemt, omdat het een hypermedium is, geeft Kattenbelt het volgende voorbeeld:

Theatre on film and theatre on television or on video or DVD is, in its mediatized form, no longer theatre but respectively film, television, video or DVD, and, as such, at most a representation of theatre; whereas film, television, video and DVD are, even as elements of a theatrical performance, still film, television, video and DVD; although the images and sounds that these media provide are not only screened or played back, but also staged, and, in this capacity, not only cinematic, televisual, videographic or digital, but at the same time theatrical (Kattenbelt, 2008, p. 22, 23).

Theater heeft het vermogen om andere media in zich op te nemen en hierdoor neemt theater een bijzondere functie in. Theater is echter niet het enige hypermedium, want als we denken aan het Internet moet erkend worden dat dit ook een hypermedium genoemd kan worden. Echter ziet Kattenbelt het Internet als een virtueel hypermedium en theater als een fysiek hypermedium. Aangezien de performer de bespeler wordt van de verschillende media en handelt in de ‘lege ruimtes’ tussen de media (Kattenbelt, 2008, p. 23).

Wellicht is dit niet zozeer het geval bij musicals, maar doelt Kattenbelt meer op post-dramatische performances. Wel kan ik deze notie van theater als hypermedium toepassen op musical, omdat er altijd sprake is van de drie-eenheid van disciplines: spel, zang en dans, terwijl dit niet altijd het geval is bij theatervoorstellingen. Het onderscheid tussen theater en musical wordt verder achterwege gelaten, omdat het een te uitgebreide discussie zou worden. In paragraaf 3.1.1 zal er een korte inleiding geven worden op het concept musical. De notie van theater als hypermedium gebruik ik om de verschillende disciplines die de musical rijk is te illustreren en als ondersteuning van het idee dat er andere media kunnen voorkomen in een musical en dat techniek tegenwoordig erg belangrijk is bij het maken van een musical. Hierbij kan ik een verbinding met multimedialiteit zoeken, omdat een musical vaak niet opzichzelfstaand is, maar bijvoorbeeld ook gepromoot wordt door middel van andere media, zoals televisie, Internet en digitale media.

Vraag voor analysemodel:

- Hoe kan de musical gezien worden als hypermedium?

2.5 Analysemodel

Naar aanleiding van de gekozen theoretische begrippen en concepten is een analysemodel opgezet dat bestaat uit vragen die relevant zijn voor de gekozen case studies. Op deze manier kunnen de case studies onderzocht worden aan de hand van de verschillende perspectieven die in het theoretisch kader zijn weergegeven. De verschillende case studies kunnen bijvoorbeeld inzicht geven in begrippen als intertekstualiteit en de vele vormen van medialiteit. Door middel van deze voorbeelden kan er inzicht gegeven worden in hoe musicaladaptaties vorm krijgen. De vragen die opgesteld zijn aan de hand van de theoretische begrippen en concepten staan hieronder geordend. Elke case studie zal aan de hand van deze vragen geanalyseerd worden.

- Op welke manier is de tekst van het boek of de film te herkennen in de musical en hoe is de tekst van de musical te herkennen in de film? Op welke manier is er sprake van intertekstualiteit?

- Is er naast intertekstualiteit puur op tekstgebied ook sprake van andere elementen (decors, kostuums, acteurs, personages) die 'gerecycled' worden?

- Op welke manier komt multimedialiteit voor in de verschillende tekensystemen (woord, beeld, geluid) en de verschillende disciplines (spel, dans, zang)?

- Hoe is transmedialiteit te herkennen?

- Hoe vindt het proces van het ene medium naar het andere medium plaats?

- *In hoeverre is er sprake van een Gesamtkunstwerk?*
- *Op welke manier is intermedialiteit te herkennen?*
- *Hoe gaat het proces van 'remediation' in zijn werk?*
- *Wordt de keuze voor het produceren van een bepaalde musical mede dankzij de bekendheid van het boek/de film waarop de musical is gebaseerd, bepaald?*
- *Wordt in een musical verborgen gehouden dat er een boek/een film aan ten grondslag ligt?*
- *Hoe kan de musical gezien worden als hypermedium?*

Aangezien een aantal vragen enigszins overlappen en gezien de beperkte tijd heb ik ervoor moeten kiezen sommige vragen samen te voegen of te schrappen. Ik heb ervoor gekozen om de volgende vragen onderdeel te laten uitmaken van mijn aangepaste analysemodel:

- *Hoe gaat het proces van 'remediation' en transmedialiteit in zijn werk?*
- *Is er naast intertekstualiteit puur op tekstgebied ook sprake van andere elementen (decors, kostuums, acteurs, personages) die 'gerecycled' worden?*
- *Hoe kan de musical gezien worden als hypermedium?*

Deze vragen zijn, naar mijn mening, het meest relevant om mijn centrale vraagstelling te kunnen beantwoorden. Het proces van 'remediation' en transmedialiteit is belangrijk om te analyseren, omdat hierbij de veranderingen behandeld kunnen worden die doorgevoerd worden als er een proces van adaptatie plaatsvindt. De vraag over intertekstualiteit is relevant, omdat deze een antwoord kan vormen op de vraag hoe deze veranderingen die doorgevoerd worden vorm krijgen. De vraag over musical als hypermedium biedt mogelijkheden om de verschillende vormen van medialiteit en de mediumspecificiteit van boeken, films en musicals te bespreken. Met dit aangepaste analysemodel heb ik vragen opgesteld die voldoende informatie zullen opleveren om de verschillende sub vragen, die mijn centrale vraagstelling bevat, te kunnen beantwoorden.

Voorafgaand aan de analyse zal er per case studie een korte inleiding gegeven worden; er zal een samenvatting van het verhaal worden gegeven en de opvallendste verschillen tussen het boek/de film en de musical zullen weergegeven worden. Vervolgens wordt het analysemodel gebruikt om de uit de literatuur naar voren gekomen notities toe te passen op de case studies.

3. Analyse case studies

De keuze voor de zes case studies is gebaseerd op de drie hoofdcategorieën die ik heb gekozen: van boek naar musical, van film naar musical en van musical naar film. Deze case studies zullen illustreren hoe boeken en films geadapteerd kunnen worden in een musical en hoe een musical geadapteerd kan worden in een film. De case studies dienen als voorbeeld van de vele verschillende manieren waarop processen van remediatie en musicaladaptatie kunnen plaatsvinden. Aangezien het vrij lastig is om registraties van musicals te krijgen, heb ik mijn toevlucht moeten zoeken in Nederlandse versies van zowel *Les Misérables* (Rotterdam, 2008) als *Mamma Mia!* (Utrecht, 2003). Bij *Sister Act* (Scheveningen, 2013) en *Soldaat van Oranje* (Katwijk, 2010) heb ik moeten putten uit mijn eigen ervaring die ik heb opgedaan tijdens het zien van deze twee musicals, van beide producties is (nog) geen registratie beschikbaar. Van *West Side Story* (New York, 2009) en *RENT* (New York, 2008) zijn wel registraties beschikbaar. Bij het analyseren van de verschillende case studies zal een synopsis gegeven worden van het verhaal, in de bijlage is een uitgebreide samenvatting te vinden van de verschillende boeken, films en musicals.

3.1 Mediumspecificiteit

Om het analyseren van de case studies te contextualiseren, is het van belang om de mediumspecificiteit van de verschillende mediavormen te belichten. Het lijkt me van belang om de karakteristieken van de musical, het boek en de film toe te lichten, om de overgang van het ene medium naar het andere medium bij een adaptatie en de verschillen tussen de media te verduidelijken. De case studies zijn geanalyseerd op basis van de karakteristieken per medium, met behulp van het analysemodel dat opgesteld is aan de hand van het theoretisch kader.

3.1.1 De musical

De musical is tegenwoordig een populair genre, maar de musical kent nog niet zo'n lange geschiedenis. De eerste stappen richting de musical werden pas aan het begin van de 18^e eeuw gezet (Scholten, 2004, p. 11). In Amerika en Engeland werd gezocht naar een lichtere tegenhanger van de opera door toneelstukken van liedjes te voorzien. In 1728 ging *The Beggar's Opera* van John Gay in première en deze productie kan gezien worden als de voorloper van de musical (Lawson-Peebles, 1996, p. 1). In deze productie werd de dramatische structuur gecombineerd met liedjes. De productie die wereldwijd als de eerste musical wordt beschouwd is *Showboat* van Jerome Kern en Oscar Hammerstein. Deze Amerikaanse muziektheatervoorstelling ging in 1927 in première (idem). In deze musical stonden de liedjes en de muziek niet meer los van het verhaal, maar vormden de elementen een geheel. Tegenwoordig is dit gegeven hetgeen dat de musical specificeert. De musical staat immers bekend om de combinatie van de drie disciplines: spel, dans en zang.

De jaren 1943-1964 worden gezien als 'the Golden Age' van de Broadway musical (Sternfeld, 2006, p. 9). In deze periode werd de musical erg populair. Daarna was er, volgens musicoloog Jessica Sternfeld, sprake van 'a rather weak and old-fashioned decade of musicals' (Sternfeld, p. 8, 9). Vanaf 1970 brak de periode van de zogenaamde 'megamusical' aan. Sternfeld definieert deze vorm van musical als: 'a sung-through score with no spoken dialogues, lavish and complicated sets, and an extremely emotional, larger-than-life plot' (Sternfeld, p. 9). Sternfeld geeft enkele voorbeelden van deze 'megamusicals': *Cats*, *Les Misérables*, *The Phantom of the Opera*, *Miss Saigon* en *Chess* (Sternfeld, p. 1). Tegenwoordig is de invloed van de 'megamusical', volgens Sternfeld, nog steeds aanwezig, maar zijn er ook weer nieuwe vormen in opkomst (p. 352). Dit heeft te maken met het feit dat aan het eind van de vorige eeuw de kosten voor een musical erg hoog waren geworden, mede door het gegeven dat de 'megamusical' in alles groots moest zijn; kostuums, decors et cetera (Coleman, 2008, p. 298). Coleman schrijft in *The Cambridge Companion to the Musical* (2008) dat het hierdoor niet meer mogelijk was om een musical te laten betalen door één investeerder, zoals voorheen wel vaak het geval was (idem). 'Broadway musicals are now generally financed by teams of producers and/or corporations (Disney, 20th Century Fox, Clear Channel Entertainment, Suntory International Corporation, Warner Brothers, etc.)' (idem). Door het ontbreken van een initiatiefnemer/ investeerder voor een nieuwe musical ontstonden er steeds vaker musicals op andere plekken dan Broadway of West End (p. 299). Deze producties van theaters buiten het gevestigde Broadway of West End bleken succesvol en verschenen later wel in de grote theaters van Broadway en West End. *Urinetown* bijvoorbeeld ging in 1999 in première op het New York International Fringe Festival en ging in 2001 in première op Broadway.⁴ En *Jersey Boys* ging in 2005 op Broadway in première, maar deze musical was in 2004 al te zien in La Jolla Playhouse in Californië (idem). Deze trend zet nog steeds door en het is daarom vrij lastig om het huidige musicalveld te beschrijven, omdat het zo divers is. Ook is het lastig te bepalen welke kant het genre musical in de toekomst op gaat, Coleman weet dit treffend te beschrijven:

Nevertheless, whether they [musical makers] are writing a traditional book musical, a concept musical, a jukebox musical, a sung-through musical, a rock opera, a dansical, a film-to-stage musical, etc., all of these creators would probably agree with the director Julian Marsh when he declares his core values in 42nd Street: 'musical comedy: the most glorious words in the English language'. The directions in which this genre will develop remain as elusive as those for creating a fail-proof show (p. 301).

De case studies die geanalyseerd worden, zijn in verschillende categorieën in te delen. *Les Misérables* behoort, zoals gezegd, tot de categorie van 'megamusical'.

⁴ 'Musicals can also come via organizations whose goals are to provide affordable New York visibility for new work; among these, the New York Musical Theatre Festival (NYMT)' (Coleman, 2008, p. 299).

Maar *Les Misérables* zou ook tot de categorieën 'book musical' en 'sung-through musical' kunnen horen. Hiermee wordt ook duidelijk dat de categorieën, zoals Coleman deze omschrijft, kunnen overlappen. *West Side Story* was een van de eerste musicals die over zwaardere thema's ging; de meeste musicals die in die tijd in première gingen, hadden een happy end, maar in *West Side Story* sterft de hoofdpersoon Tony (Coleman, p. 301). *Sister Act* is een vrij recente musical die in 2009 in première ging en is een zogenaamde 'film-to stage musical' en dit geldt ook voor *Soldaat van Oranje*, deze musical ging in 2010 in première (idem). *RENT* is een voorbeeld van een musical die in eerste instantie een off Broadway productie was, maar later door Broadway werd omarmd. *Mamma Mia!* tenslotte is een voorbeeld van een 'jukebox musical'; 'een musical die is opgebouwd rond de liedjes van een bekende zanger of popgroep' (Bezembinder, 2010, p. 215). *Mamma Mia!* is een musical met een nieuw geschreven verhaal, waar de bestaande liedjes van ABBA ingepast werden (idem).

3.1.2 Het boek

Het boek is, volgens literatuurwetenschapper Jeremy Hawthorn, een narratief; het vertelt iets (p. 10, 1997). Het vertellen is op zo'n manier gedaan dat we kunnen visualiseren wat er beschreven wordt (idem). Op dit punt verschilt het boek van bijvoorbeeld theater; '[theatre] typically 'tells' less and 'shows' more than narrative (...)' (p. 11). Een boek bevat karakters, handelingen en een plot: 'it presents the reader with people who do things in a total context ruled over by some sort of connective logic: chronology, or cause-and effect (...)' (p. 12). Vaak gaat het bij boeken over de 'inner action' van de hoofdpersoon, wat zich afspeelt in zijn of haar bewustzijn (p. 13).

De boeken die onderdeel uitmaken van de gekozen case studies verschillen van elkaar, aangezien *Romeo and Juliet* een toneeltekst is en *Les Misérables* een historische roman.

3.1.3 De film

Volgens filmwetenschappers David Bordwell en Kristin Thompson is de film een jong medium, althans wanneer het vergeleken wordt met andere media als schilderkunst, literatuur, dans en theater (2008, p. 1). De film werd een eeuw geleden uitgevonden, maar heeft zich sindsdien erg snel ontwikkeld en is binnen korte tijd erg populair geworden (idem). Een belangrijk kenmerk van films is dat ze niet zonder 'machines' kunnen: 'Without machines, movies wouldn't move, and filmmakers would have no tools' (idem). Volgens Bordwell en Thompson zijn films in staat om informatie te communiceren naar de toeschouwer en dat films ons mee kunnen nemen in ervaringen (p. 2). Films zijn, volgens Bordwell en Thompson, namelijk bedoeld om een effect te hebben op de toeschouwer: 'All the traditions that emerged – telling fictional stories, recording actual events, animating objects or pictures, experimenting with pure form – aimed to give viewers experiences they couldn't get from other media' (idem).

In hun boek *Film Art: An Introduction* (2008) schrijven Bordwell en Thompson ook over de verschillende filmgenres die zijn ontstaan, waaronder de musicalfilm. Er wordt onderscheid gemaakt tussen twee soorten musicalfilms. Namelijk de 'backstage musical', 'with the action centering on singers and dancers who perform for an audience within the story world' en de 'straight musical' waarin men zingt en danst tijdens het leven van alledag (p. 333). Als voorbeeld van de 'backstage musical' (-film) geven Bordwell en Thompson *42nd Street* (Bacon, 1933) en als voorbeeld van de 'straight musical' (-film) *Meet me in St. Louis* (Minelli, 1944) (idem). Belangrijke kenmerken van de musicalfilm zijn het veelvuldig gebruik van 'crane shots' (p. 334). Hierbij beweegt de camera zich boven de grond en stijgt en daalt de camera, vaak met behulp van een 'mechanische arm' waaraan de camera is bevestigd (p. 195). Een andere techniek die erg vaak wordt toegepast bij musicalfilms is 'lipsynching', waarbij de acteurs hun liedjes playbacken op vooraf opgenomen materiaal (p. 334). Bordwell en Thompson geven hiervoor als reden dat de acteurs zich door deze techniek vrij kunnen bewegen (immers geen problemen met microfoons) en zich kunnen concentreren op het acteren (idem).

3.2. Van boek naar musical

Adaptaties van boek naar musical komen vrij vaak voor. Boeken zijn kennelijk een goed uitgangspunt voor musicals. De musical *Oliver Twist* (1960) is bijvoorbeeld gebaseerd op het boek van Charles Dickens (1838) en *Cats* (1981) op het boek van T.S. Eliot (1939) (Scholten, 2004, p. 329, p. 189). Ook *Les Misérables* is een bekend voorbeeld van een adaptatie van boek naar musical. En het werk van Shakespeare is vaker gebruikt als uitgangspunt voor een musical. Niet alleen *West Side Story* is gebaseerd op een toneelstuk van Shakespeare. Ook de musical *Kiss Me Kate* (1949) is een Shakespeare-adaptatie, deze musical is gebaseerd op *The Taming of the Shrew* (1590-1592) (Scholten, 2004, p. 70).

Welke verschillen zijn er te herkennen tussen het boek en de musical en welke veranderingen moeten er plaatsvinden om van een boek een musical te kunnen maken?

3.2.1 *Les Misérables* – het boek

Ontstaan

Het boek *Les Misérables* werd geschreven door de Franse auteur Victor Hugo en verscheen in 1862. Toen Victor Hugo's boek uitkwam, werd het direct een literair fenomeen, al werd het door het publiek veel positiever ontvangen dan door de critici (Sternfeld, 2006, p. 176, 178). De critici vonden het boek namelijk buitensporig sentimenteel. Toen *Les Misérables* uitkwam, was het boek, waarvan 7000 exemplaren waren uitgekomen, dezelfde dag nog uitverkocht.

Synopsis

Het verhaal speelt zich af in de straten van Parijs in de roerige jaren '30 van de 19e eeuw. Jean Valjean is de hoofdpersoon en omdat hij een brood stal, moet hij 19 jaar de gevangenis in. Als hij vrijkomt, moet hij een zogenaamde gele vrijlatingsbrief bij zich dragen. Hierop staat dat hij een dief is. Jean Valjean besluit het over een geheel andere boeg te gooien door zijn gele vrijlatingsbrief te vernietigen. Onder een andere naam komt hij hogerop en hij wordt uiteindelijk burgemeester. Fantine werkt in de fabriek waar Valjean inmiddels de baas is geworden, maar wordt ontslagen. Javert, Valjean 's vroegere gevangenisbewaker, komt erachter dat Valjean niet is wie hij zegt dat hij is en wil hem opnieuw gevangen nemen. Fantine is doodziek en op haar sterfbed heeft Valjean haar beloofd dat hij voor Cosette zal zorgen. Cosette wordt verliefd op Marius. Hij twijfelt of hij met zijn vrienden de barricaden op wil om een revolutie te starten. Eponine is ook verliefd op Marius, maar hij heeft alleen maar oog voor Cosette. Als de studentenrevolutie start, blijken de studenten kansloos tegen het geweld van het stadsbestuur en alle studenten overlijden, behalve Marius, want Valjean heeft hem kunnen redden. Valjean krijgt de kans om Javert te doden, maar wanneer hij dit niet doet, pleegt Javert zelfmoord, omdat Javert niet wil leven met een schuld aan een dief. Valjean vertelt Marius over zijn ware identiteit en vertrekt. Cosette en Marius trouwen, maar als Marius er die avond achter komt dat Valjean hem gered heeft, gaan ze samen naar Valjean, alle geheimen worden onthuld en Valjean sterft.

Les Misérables - de musical

Ontstaan

Schrijver Alain Schönberg en componist Claude-Michel Boublil zijn onder andere bekend van de musicals *Miss Saigon*, *Martin Guerre* en *The Pirate Queen*. Hun eerste samenwerking was tijdens het maakproces van *Les Misérables*. Op 17 september 1980 vond, onder regie van Robert Hossein in het Parijse theater Palais des Sports de eerste theateruitvoering van *Les Misérables* plaats (Bezembinder, 2010, p. 127). Deze voorstelling, gebaseerd op het boek van Victor Hugo werd 107 keer gespeeld. Theaterproducent Cameron Mackintosh besloot, na het horen van de plaatopname van de Franse *Les Misérables* dat hij de musical naar Londen wilde halen. Op 8 oktober 1985 ging *Les Misérables* in première in het Barbican Theatre en de reacties van de critici waren niet erg positief, het publiek echter wilde dit spektakel met eigen ogen zien en kwam massaal (Bezembinder, p. 129). Sindsdien is de musical vertaald in 22 talen, heeft *Les Misérables* in 42 landen gespeeld en is de Londense versie 's werelds langstlopende musical.⁵ De musical is een zogenaamde 'sung-through' musical, een doorgecomponeerde musical, dit houdt in dat alle tekst gezongen wordt (Coleman, 2008, p. 301).

⁵ Website *Les Misérables*. 'History: Facts and figures'. Geraadpleegd op 15-5-2013. <http://www.lesmis.com/uk/history/facts-and-figures/>.

Synopsis

Het verhaal van de musical draait vooral om Jean Valjean. Hij heeft een lange tijd in de gevangenis gezeten omdat hij een brood stal, maar wil na zijn vrijlating zijn leven beteren. Valjean verandert zijn naam en wordt burgemeester en fabrieksbaas. Fantine werkt in zijn fabriek, maar wordt ontslagen. Ze is erg ziek en op haar sterfbed belooft Valjean voor haar dochtertje Cosette te zorgen. Cosette woont in bij de familie Thénardier. Valjean haalt haar op en behandelt haar als zijn eigen kind. Cosette wordt verliefd op Marius. Marius, Enjolras en andere vrienden bereiden een opstand voor tegen de regering. Ondertussen is Javert, Valjean's vroegere gevangenisbewaker, nog steeds op zoek naar Valjean. Als de studentenopstand plaatsvindt, overlijdt iedereen, behalve Marius die gered wordt door Valjean. Ook Eponine, die heimelijk verliefd was op Marius, sterft. Javert pleegt zelfmoord, omdat hij niet kan leven met een schuld aan een dief, Valjean heeft hem namelijk laten ontsnappen toen hij de kans had hem te doden. Marius en Cosette trouwen en Valjean vertelt hen over zijn verleden, waarna hij overlijdt.

Analyse

- Hoe gaat het proces van 'remediation' en transmedialiteit in zijn werk?

Het verhaal van het boek is vereenvoudigd voor de musical, waarschijnlijk omdat het vrijwel onmogelijk is om alle verhalen van alle karakters uit het boek op de planken te brengen. In de musical is daarom de focus gelegd op Jean Valjean. De andere personages; Javert, Fantine, Cosette, Marius, Eponine, Enjolras en meneer en mevrouw Thénardiërs worden in de musical geïntroduceerd op het moment dat zij in het leven van Valjean komen. In het boek gaat het ook om het historische aspect en wordt er meer aandacht besteed aan wat er nog meer gebeurde in die tijd, de Slag bij Waterloo wordt bijvoorbeeld toegelicht. Ook de sociale situatie van die tijd krijgt in het boek veel aandacht. Het boek van Victor Hugo is eigenlijk een aanklacht tegen de Franse samenleving van de 19^e eeuw. In het boek worden er uitstapjes gemaakt naar andere personen die een veel kleinere rol in de musical spelen, zo heeft bisschop Myriel een vrij grote rol aan het begin van het boek, terwijl deze bisschop in de musical slechts een keer voorkomt. Ook de rol van de Thénardiërs is in het boek anders dan in de musical. Zo blijken Marius en meneer Thénardier een band te hebben, omdat Thénardier Marius' vader gered heeft bij de Slag bij Waterloo. In de musical wordt dit niet duidelijk en is er geen sprake van een relatie tussen Marius en de Thénardiërs. In de musical verkoopt Fantine haar ketting en haar haar om geld te verdienen om Cosette te onderhouden, in het boek verkoopt ze ook haar tanden. De rol van Eponine is in de musical vergroot, in het boek werd alleen bij haar dood verteld dat Eponine verliefd was op Marius, terwijl dit in de musical al gelijk duidelijk wordt. Eponine, Cosette en Marius hebben in de musical een soort driehoeksverhouding, waarbij de twee vrouwen beide verliefd zijn op Marius. In het boek wordt dit minder duidelijk beschreven.

In de musical wordt er van scène gewisseld door middel van een draaischijf. Als de volgende scène begint, draait de vorige scène weg om zo de musical zonder onderbrekingen door te kunnen laten spelen. Dit aspect zorgt voor een 'transparante onmiddellijkheid' van het verhaal. Doordat er weinig onderbrekingen zijn, zou het publiek, volgens Bolter en Grusin, meer betrokken zijn bij het verhaal. Deze 'transparante onmiddellijkheid' wordt gerealiseerd door het gebruik van de draaischijf, met een doorsnede van elf meter. Ook de barricaden, die tot stand kwamen door twee karren die hydraulisch werden aangedreven, kunnen gezien worden als technisch hoogstandje (Scholten, 2004, p. 225).

- Is er naast intertekstualiteit puur op tekstgebied ook sprake van andere elementen (decors, kostuums, acteurs, personages) die 'gerecycled' worden?

De draaischijf en de barricaden zijn het boegbeeld geworden van de musical. Ook in het boek wordt het opbouwen van de barricaden uitgebreid beschreven. Dit element is erg belangrijk voor het verhaal en wordt overgenomen in de musical. De Nederlandse versie die in 1991 in première ging, recyclede letterlijk de 550 kostuums uit de Weense productie die net was gestopt (Scholten, 2004, p. 226). De meeste kostuums waren armoedig om zo de miserabele situatie van de bevolking te illustreren. In het boek wordt de kleding van de personages niet uitgebreid beschreven, maar het wordt duidelijk dat deze armoedig is. In de Nederlandse versie van 2008 is gekozen voor vrij bekende musicalacteurs, terwijl de Nederlandse hoofdrolspelers in de versie van 1991 onbekend waren voor het publiek. De meest opvallende keuze was Suzan Seegers voor de rol van Cosette, ze werd tweede in het televisieprogramma *Op zoek naar Evita* (2007) en werd niet lang daarna gecast voor de rol van Cosette (Bezembinder, 2010, p. 43). Het publiek kende haar al van het auditieprogramma op televisie en hierbij kan Suzan Seegers als een voorbeeld van een 'gerecyclede acteur' gezien worden.

- Hoe kan de musical gezien worden als hypermedium?

Zoals gezegd maakt *Les Misérables* gebruik van verschillende technische hoogstandjes en is er sprake van een combinatie van dans, zang en spel, zoals gebruikelijk is bij de musical. Al ligt de focus bij deze musical op de zang, omdat het een doorgecomponeerde musical is. In *Les Misérables* wordt geen gebruik gemaakt van projecties, maar is de draaischijf de spil van de voorstelling. De musical zou, naar mijn mening, gezien kunnen worden als een hypermedium, aangezien de musical verschillende disciplines in zich op kan nemen, zonder dat deze aangetast worden. Echter zijn er andere musicals die nog meer hypermediale elementen bevatten, zoals *Soldaat van Oranje*.

3.2.2 *West Side Story*

Romeo and Juliet – het boek

Ontstaan en synopsis

Shakespeare schreef *Romeo and Juliet* rond 1590 en het toneelstuk werd destijds met enthousiasme ontvangen (Levenson, 1987, p. 4). Sinds het verschijnen van *Romeo and Juliet* is het verhaal talloze malen geadapteerd in vele verschillende mediavormen. Een bekend voorbeeld is de musical *West Side Story*.

Het verhaal gaat over Romeo Montague en Julia Capulet en hun onmogelijke liefde. Hun families zijn namelijk rivalen van elkaar. Als de familie Capulet een feest organiseert, ontmoeten Romeo en Julia elkaar voor de eerste keer. De neef van Julia, Tybalt, herkent Romeo als een Montague en wil hem vermoorden. De vader van Julia wil geen ruzie op zijn feest, dus gebeurt er niets. Na het feest ziet Romeo Julia op het balkon staan en ze verklaren elkaar de liefde. Romeo wil het liefst vandaag nog met Julia trouwen, maar weet dat de vaders dit nooit goed zouden keuren. De min van Julia heeft het een en ander door en gaat op zoek naar Romeo, ze vertelt hem dat Julia met de veel oudere Paris moet trouwen, terwijl ze dit niet wil. Romeo vraagt Julia's min om een boodschap door te geven, Lorenzo zal in de middag het huwelijk tussen Romeo en Julia voltrekken. Later ontmoet Romeo Tybalt op straat en er ontstaat een gevecht tussen de vrienden van Romeo en Tybalt en zijn vrienden. Mercutio, een vriend van Romeo, wordt hierbij gedood en ook al probeerde Romeo de jongens tegen te houden, door zijn woede raakt hij toch betrokken en hij vermoordt Tybalt. Romeo moet vluchten. De plannen voor het huwelijk tussen Paris en Julia krijgen vorm en over drie dagen zal de bruiloft plaatsvinden. Lorenzo echter geeft Julia een slaapmiddel, waardoor het lijkt alsof ze dood is op de dag dat ze zal trouwen. Op de dag van de bruiloft wordt Julia opgebaard en Lorenzo stuurt een boodschapper naar Romeo, maar deze bereikt Romeo niet. Als Paris en Romeo beide afscheid willen nemen van Julia, volgt er een gevecht, waarbij Romeo Paris doodt. Romeo wil niet leven zonder Julia en neemt een vergif in. Dan komt Lorenzo de grafkelder binnen en ziet Romeo en Paris die beiden dood zijn. Julia ontwaakt, maar als ze ziet dat Romeo dood is, steekt ze een dolk in haar hart en sterft. De vorst van Verona en de vaders Capulet en Montague verschijnen en besluiten vrede te sluiten.

West Side Story – de musical

Ontstaan en synopsis

In 1957 ging de musical op Broadway in première. Het verhaal is van Arthur Laurents, de muziek van Leonard Bernstein, de teksten van Stephen Sondheim en de choreografie van Jerome Robbins (Wright, 2012, p. 142).

Het verhaal van *West Side Story* speelt zich af in het New York van de jaren '50 van de 20^e eeuw en gaat over twee rivaliserende straatbendes, de Jets waarbij Tony hoort en de Sharks waarbij Maria hoort. Bernardo en Anita, die beide bij de Sharks horen, zijn een stel. Bernardo is Maria's broer en Anita is Maria's beste vriendin. De Jets zijn Amerikanen en de Sharks zijn immigranten uit Puerto Rico, hun gevechten draaien om wie de macht heeft in de straat. Als Tony Maria voor het eerst ontmoet, zijn ze op slag verliefd. De bendes echter vinden dat hun liefde onmogelijk is en plannen een gevecht. Tijdens dit gevecht steekt Bernardo Riff van de Jets neer en Tony steekt vervolgens Bernardo neer. Chino vertelt Maria dat Tony Bernardo heeft vermoord. Chino wil wraak en besluit gewapend met een pistool Tony te gaan zoeken. Als Chino weg is, komt Tony bij Maria en ze maken plannen om te vluchten. Anita, de vriendin van Bernardo, wil Maria ervan overtuigen dat ze moet stoppen met haar relatie met Tony, hij is immers niet een van hen. Het lukt Anita niet om Maria over te halen en daarom besluit ze de Jets te vertellen dat Chino Maria vermoord heeft, terwijl dit niet waar is. Als Tony dit hoort, gaat hij op zoek naar Chino. Maar onderweg komt hij Maria tegen en hij rent naar haar toe, maar dan schiet Chino hem neer. Tony sterft in de armen van Maria en leden van de Jets en de Sharks dragen samen zijn lichaam weg: een symbool van vrede tussen de beide groepen.

Analyse

- Hoe gaat het proces van 'remediation' en transmedialiteit in zijn werk?

Het toneelstuk *Romeo and Juliet* en de musical *West Side Story* vertonen veel overeenkomsten. Het opvallendste verschil is dat de verhalen zich in een andere tijd en op een andere plaats afspelen. *Romeo and Juliet* speelt zich af in het Verona van de 16^e eeuw en *West Side Story* speelt zich af het New York van de jaren '50 van de vorige eeuw. In *West Side Story* is er geen sprake van rivaliserende families, maar van rivaliserende bendes. De musical richt zich vooral op de relatie tussen Tony en Maria. Maar naast hun liefdesverhaal speelt er nog een ander liefdesverhaal, namelijk dat van Anita en Bernardo. In *Romeo and Juliet* komen veel bijfiguren voor die niet in de musical opgenomen zijn. Ook de ouders van Tony en Maria komen in de musical amper voor, terwijl ze in *Romeo and Juliet* een belangrijke rol spelen. Natuurlijk is dit vrij logisch omdat het in *West Side Story* niet gaat over rivaliserende families, maar om rivaliserende straatbendes. In *West Side Story* worden Riff en Bernardo gedood en aan het eind van de musical wordt Tony vermoord, in *Romeo and Juliet* worden Mercutio, Tybalt en Paris vermoord en plegen Romeo en Juliet beide aan het eind van het toneelstuk zelfmoord. In *West Side Story* lijkt het even alsof Maria ook zelfmoord wil plegen als ze ziet dat Tony dood is, maar dit doet ze toch niet. De tragedie van *Romeo and Juliet* is grotendeels overgenomen in *West Side Story*, maar Chino en Maria uit *West Side Story* leven nog aan het eind, terwijl Paris en Juliet uit *Romeo and Juliet* sterven.

- Is er naast intertekstualiteit puur op tekstgebied ook sprake van andere elementen (decors, kostuums, acteurs, personages) die 'gerecycled' worden?

Het opvallendste, gerecyclede element is de balkonscène waarin Tony het balkon beklimt waarop Maria staat. Deze balkonscène is een bekende scène in *Romeo and Juliet* en wordt overgenomen in *West Side Story*. Het is gemakkelijk om de personages Tony en Maria te herkennen als Romeo en Julia, Chino als Paris, Riff als Mercutio en Bernardo als Tybalt. De belangrijkste personages uit *Romeo and Juliet* zijn overgenomen in *West Side Story*, al zijn de namen wel veranderd.

- Hoe kan de musical gezien worden als hypermedium?

West Side Story bevat de drie musicalelementen; zang, dans en spel, maar er is vrij veel aandacht voor de dansnummers, zoals 'Mambo' en 'America'. De focus van deze musical ligt voornamelijk op de dans, al zijn er ook veel zangnummers en wordt er uiteraard geacteerd. Qua techniek is er niet erg veel bijzonders op te merken, het decor wordt op de conventionele manier gewisseld, door het op- en afbrengen van decorstukken die het begin van een nieuwe scène aanduiden. Ook is er geen sprake van projecties. De musical moet het vooral hebben van de dans- en zangnummers en het aloude verhaal dat bijna iedereen zal herkennen als een bewerking van Shakespeare's *Romeo and Juliet*.

3.3 Van film naar musical

De 'vermusicalisering' van films is een vrij bekend fenomeen. Al worden er vaker adaptaties van musical naar film gemaakt. Enkele bekende voorbeelden van musicals die gebaseerd zijn op films zijn *42nd Street* en *The Producers*.⁶ Ook Disney musicals zoals *Beauty and the Beast*, *The Lion King*, *Tarzan* en *The Little Mermaid* zijn gebaseerd op de gelijknamige animatie Disneyfilms.⁷

De twee case studies die voor deze categorie zijn gekozen, zijn twee voorbeelden van hoe een film geadapteerd kan worden tot een musical. Het belangrijkste verschil tussen de film en de musical is het feit dat er bij de musical liedjes worden toegevoegd. In de film *Sister Act* was er wel sprake van een aantal liedjes, maar deze zijn in de musical vervangen door geheel nieuwe nummers. Zowel de film als de musical van *Soldaat van Oranje* is gebaseerd op het waargebeurde verhaal van Erik Hazelhoff Roelfzema.⁸

⁶ De film *42nd Street* werd in 1933 uitgebracht en in 1984 ging de musical in première. De film *The Producers* werd in 1968 uitgebracht en in 2001 ging de musical in première (Bolter & Grusin, 2008, p. 333).

⁷ De film *Beauty and the Beast* werd in 1991 uitgebracht, de première van de musical was in 1994. De film van *The Lion King* werd in 1994 uitgebracht, de musical ging in 1997 in première. De film *Tarzan* werd in 1999 uitgebracht, de musical ging in 2006 in première. De film van *The Little Mermaid* werd in 1989 uitgebracht, de musical ging in 2008 in première (Website *Lion King: The Musical*. 'Disney Films that have turned into musicals'. Geraadpleegd op 10-6-2013. <http://www.lionkingtickets.net/disney-films-that-have-been-turned-into-musicals/>).

⁸ Website *Soldaat van Oranje*. 'Erik Hazelhoff Roelfzema'. Geraadpleegd op 12-6-2013. http://www.soldaatvanoranje.nl/de_musical/erik_hazelhoff_roelfzema.

3.3.1 Soldaat van Oranje – de film

Ontstaan

In 1977 verscheen de film die geregisseerd werd door Paul Verhoeven. De film was de tot dan toe duurste Nederlandse film aller tijden en kostte meer dan vijf miljoen gulden.⁹ Rutger Hauer speelde de hoofdrol van Erik Hazelhoff Roelfzema. De film zorgde voor de internationale doorbraak van Hauer en was de Nederlandse inzending voor de Oscars van 1977.¹⁰

Synopsis

De film draait om een aantal Leidse studenten die vrienden van elkaar zijn. Na de ontgroening, waarin praeses Guus de eerstejaarsstudent Erik hard aanpakt, worden Erik en Guus goede vrienden. Als de Tweede Wereldoorlog begint, willen ze graag helpen, maar Nederland capituleerde als snel, dus daarom besluiten ze in het verzet te gaan. Samen met Robbie die apparatuur heeft om berichten door te zenden naar Engeland, bedenken ze ideeën om naar Engeland te kunnen komen. De zendapparatuur wordt opgemerkt door de Duitsers en Jan, een andere vriend, wordt verhoord, gemarteld en later gedood, omdat hij zijn vrienden niet wil verraden. Robbie is verloofd met Esther, zij is Joods. Alex, een andere vriend uit de vriendengroep, is inmiddels overgelopen naar de NSB'ers. En Robbie blijkt ook onder een hoedje te spelen met de Duitsers, hij wordt namelijk gechanteerd. De Duitsers dreigen Esther naar een concentratiekamp te sturen, als hij niet meewerkt. Hij verradt Eric en Guus, maar ze weten beiden te ontsnappen. Als Guus Robbie later op straat ziet lopen, schiet hij hem dood. Guus wordt gepakt en later ook vermoord. Alex is in Rusland en wordt ook vermoord. Eric gaat aan de slag bij de luchtmacht en als de oorlog voorbij is, is Eric de adjudant van koningin Wilhelmina geworden.

Soldaat van Oranje - de musical

Ontstaan en synopsis

In 2010 beleefde de gelijknamige musical haar première in de Theaterhangaar in Katwijk. De musical *Soldaat van Oranje* werd geproduceerd door New Productions en geregisseerd door Theu Boermans.

De musical draait om het waargebeurde verhaal van de Leidse student Erik Hazelhoff Roelfzema. Samen met zijn vrienden leeft hij een onbezorgd studentenleven tot de Duitsers in 1940 Nederland binnenvallen. Eric ontsnapt aan het begin van de oorlog naar Engeland en smokkelt vanuit daar zendapparatuur naar Nederland, ook is hij als piloot betrokken bij bombardementen op Duitsland. Hij wordt adjudant van Koningin Wilhelmina en ontvangt voor zijn verzetswerk al tijdens de oorlog de Militaire Willemsorde, de hoogste Koninklijke onderscheiding.

⁹ Website Nederlands Filmfestival. 'Soldaat van Oranje'. Geraadpleegd op 26-6-2013. <http://www.filmfestival.nl/publiek/films/soldaat-van-oranje>.

¹⁰ Idem.

Het verhaal gaat vooral over kiezen, een aantal vrienden van Eric kiest ervoor om gewoon door te blijven studeren, anderen willen het verzet in en Anton, een van Eriks beste vrienden loopt over naar de Nazi's. Dit aspect van kiezen staat centraal in de musical en het publiek wordt geconfronteerd met de vraag: wat zou jij doen? Zou je in het verzet gaan of zou je niet durven?

Analyse

- Hoe gaat het proces van 'remediation' en transmedialiteit in zijn werk?

De musical verschilt van de film op een aantal aspecten, zo zijn veel namen anders, in de film heet de jongen die overloopt naar de Nazi's Alex, in de musical Anton. In de musical is er geen sprake van het karakter Guus, maar is Fred de praeses van de studentenvereniging. In de film heet Eric Lanshof van zijn achternaam, in de musical Hazelhoff Roelfzema. In de film is Esther verloofd met Robbie, in de musical is Charlotte verloofd met Paul. In zowel de film als de musical besluiten Esther en Charlotte hun relatie te beëindigen. Echter is er in de film niet zozeer sprake van een liefdesverhaal tussen Esther en Erik, in de musical zijn Charlotte en Erik wel verliefd. De focus van de musical ligt vooral op Erik, Anton en koningin Wilhelmina. In de film ligt de focus vooral op Erik en Guus en op Esther en Robbie. De rollen van Anton en koningin Wilhelmina zijn voor de musical vergroot. De relatie tussen Erik en Alex in de film is vrij gemoedelijk, in de musical echter vindt er een grootse confrontatie plaats tussen Erik en Anton, waarbij ze elkaar met de dood bedreigen. In de musical wordt de relatie tussen Erik en Anton meer uitgediept, terwijl er in de film weinig aandacht wordt besteed aan Alex als hij eenmaal voor de Duitsers heeft gekozen.

- Is er naast intertekstualiteit puur op tekstgebied ook sprake van andere elementen (decors, kostuums, acteurs, personages) die 'gerecycled' worden?

Enkele opvallende elementen uit de film, zoals de motor waar Erik en Guus op rijden en het uitspreken van 'mogge' bij wijze van proost, zijn overgenomen in de musical. De plaatsen waar gefilmd is in de film, zijn terug te zien in de musical. Zo hebben het strand, het studentenhuus en het gebouw van de studentenvereniging een eigen plek in het decor waarlangs het publiek draait.

- Hoe kan de musical gezien worden als hypermedium?

De musical is op een zeer bijzondere manier vormgegeven, de publieksruimte is namelijk op een draaiende schijf geplaatst en draait langs de verschillende scènes. Deze techniek wordt een 'SceneAround' genoemd en door deze techniek is het mogelijk om 180 graden projecties te tonen terwijl het publiek van de ene scène naar de andere draait.¹¹ Deze techniek is nieuw in de musicalwereld en deze manier van musical maken, zorgt ervoor dat het publiek letterlijk midden in het verhaal belandt.

¹¹ Levita, R, de (producent van *Soldaat van Oranje*). Interview door Teunissen van Manen, L. Amsterdam, 10-6-2012.

In de musical worden Polygoonbeelden en krantenartikelen uit de Tweede Wereldoorlog geprojecteerd. En het publiek draait langs de verschillende sets, bijvoorbeeld het strand, het kasteel van Wilhelmina, het studentenhuis en het gebouw van de studentenvereniging.

3.3.2 Sister Act – de film

Ontstaan en synopsis

In 1992 verscheen de film *Sister Act*. Deze film werd geregisseerd door Emile Ardolino en Whoopi Goldberg speelde de hoofdrol. Goldberg speelt de rol van Deloris van Cartier. Deloris is een zangeres die haar geld verdient in clubs. Als ze getuige is van een moord die gepleegd wordt in opdracht van Vince, haar vriend, moet ze onderduiken. Dit doet ze als non in een klooster. Het koor in dit klooster zingt erg slecht, maar wanneer Deloris het koor gaat dirigeren, bloeit het hele klooster op onder de swingende leiding van Deloris. Ondertussen is haar vriend aldoor op zoek naar haar en hij en twee handlangers krijgen Deloris te pakken en houden haar vast in een casino. De andere zusters komen hier achter en besluiten dat ze Deloris moeten helpen. Als ook de politie ter plaatse komt, wordt Vince opgepakt en de film eindigt met een groots optreden dat het koor geeft voor de paus.

Sister Act - de musical

Ontstaan en synopsis

In 2009 beleefde de gelijknamige musical haar première op West End. Opvallend is dat deze musical geproduceerd wordt door Stage Entertainment en Whoopi Goldberg. Goldberg speelde de hoofdrol in de gelijknamige film. Joop van den Ende en Whoopi Goldberg produceerden ook de Nederlandse productie die in maart 2013 in première ging. Het verhaal gaat over een zangeres die in een nachtclub zingt, daar is ze getuige van een moord en daarom duikt ze onder in een klooster. Hier neemt ze het koor over en sluit ze vriendschap met de nonnen. Aan het eind van de musical treedt het koor, samen met Deloris, op voor de paus.

Analyse

- Hoe gaat het proces van 'remediation' en transmedialiteit in zijn werk?

De musical is gebaseerd op de film uit 1992 en het verhaal is grotendeels hetzelfde. In de musical is er echter meer aandacht voor de verlegen zuster Mary Robert die een hele krachtige stem blijkt te hebben. De weinige liedjes die in de film zitten, komen niet terug in de musical. De musical is namelijk voorzien van 18 geheel nieuwe liedjes van Alan Menken, die ook verantwoordelijk was voor de muziek van onder ander zowel de films als de musicals van *Beauty and the Beast*, *The Little Mermaid* en *Alladin*.¹²

¹² Website Alan Menken. 'Works' Geraadpleegd op 8-6-2013. http://www.alanmenken.info/works/tv_&_film_works.html.

In de musical is meer aandacht voor de personages die in de film een veel kleinere rol hadden, zoals het vriendje van Deloris (Vince in de film, Curtis in de musical) en de politieman (Eddie in de film, Harry in de musical). In de musical is er sprake van een liefdesverhaal tussen Harry en Deloris, dit is in de film niet het geval.

- *Is er naast intertekstualiteit puur op tekstgebied ook sprake van andere elementen (decors, kostuums, acteurs, personages) die 'gerecycled' worden?*

De belangrijkste locaties uit de film; de nachtclub en het klooster, zijn ook te zien in de musical. Het is opvallend dat de bekendste liedjes uit de film, zoals 'I Will Follow Him', niet in de musical te horen zijn, terwijl het voor de hand lag dat dit een gerecycled element zou worden. De kostuums uit de film worden wel gerecycled in de musical, de typische nonnenhabijten zijn zowel in de film als de musical te zien. Echter is er in de musical sprake van habijten met glitters en felle kleuren, blijkbaar is de invloed van de nachtclubzangeres Deloris in de musical groter dan in de film.

- *Hoe kan de musical gezien worden als hypermedium?*

Ook *Sister Act* bevat de drie musicalelementen; zang, dans en spel. Wat opvalt in deze musical is het decor- en vooral het lichtgebruik. In de zijwanden van het toneel zijn lampjes geplaatst, waardoor er glas in loodramen gecreëerd worden. Net als bij *Les Misérables* is er bij *Sister Act* een draaischijf gebruikt om van decor te wisselen. Daarnaast beweegt het decor mee met de acteurs, als deze bijvoorbeeld naar links lopen, bewegen de pilaren mee, waardoor het lijkt alsof de acteur vele meters aflegt, terwijl de ruimte op het podium beperkt is. Hierdoor wordt de illusie van een groot klooster benadrukt. Deze technische innovaties helpen bij het creëren van 'transparante onmiddellijkheid' door middel van 'hypermedialiteit'.

3.4 Van musical naar film

Het adapteren van een musical naar een film is een erg bekend fenomeen. Tussen de jaren 1960 en 1979 werd een groot aantal bekende musical bewerkt tot films. Voorbeelden hiervan zijn *My Fair Lady*, *The Sound of Music*, *Fiddler on the Roof*, *Grease*, en *Saturday Night Fever* (Sternfeld, 2008, p. 330 t/m 333). Ook in de jaren die volgden, werden veel musicals bewerkt tot films. Het is me opgevallen dat de musicalfilm de laatste tijd weer aan populariteit begint te winnen, als we kijken naar het aantal films dat in dit genre verschijnt en gaat verschijnen. Na het succes van Tom Hoopers' *Les Misérables* film (2012) werd onlangs bekend dat de musicals *Wicked*, *Miss Saigon*, *Jersey Boys*, *Annie* (voor de derde keer) en *Into The Woods* hoogstwaarschijnlijk een filmversie gaan krijgen.¹³

¹³ Website AVRO Musical. 'Wicked wordt verfilmd'. Geraadpleegd op 2-6-2013. <http://cultuurgids.avro.nl/front/detailmusical.html?item=8296876>.
Website AVRO Musical. 'Miss Saigon ook verfilmd?'. Geraadpleegd op 2-6-2013. <http://cultuurgids.avro.nl/front/detailmusical.html?item=8281223>.

Blijkbaar is het adapteren van een musical interessanter geworden voor filmmakers. Misschien komt dit door de vele bezoekers die de musicalfilm *Les Misérables* heeft getrokken. Door het grote succes van deze film, lijken andere filmmakers een hernieuwde interesse te hebben gekregen in het maken van musicalfilms.

3.4.1 *RENT- de musical*

Ontstaan

RENT ging in april 1996 op Broadway in première (McDonnell, 1997, p. 6). Jonathan Larson was verantwoordelijk voor zowel de muziek als de tekst van de musical en hij baseerde zijn *RENT* op Puccini's *La Bohème*, deze opera ging in 1896 in première (p. 21). *RENT* was in eerste instantie een off-Broadway show die in januari 1996 in première ging. Het verhaal van *RENT* is grotendeels autobiografisch, aangezien er in de musical personages zijn die aan aids/hiv lijden en in Larsons omgeving leden ook een aantal mensen aan aids/hiv. Larson overleed op de avond van de off-Broadway première. Slechts een paar maanden later ging de productie op Broadway in première (p. 6).

Synopsis

RENT gaat over een groep vrienden die probeert te overleven in het New York van de jaren '90 van de vorige eeuw. Mark is een filmmaker en woont samen met Roger, hij is muzikant. Beide mannen hebben een droom: Mark wil een documentaire maken en Roger wil eindelijk een hit scoren. Mark had een relatie met zangeres Maureen, maar zij is nu met advocate Joanne. Als docent Collins in elkaar wordt geslagen, wordt hij geholpen door Angel. Ze vinden elkaar gelijk leuk en blijken overeenkomsten te hebben, zo zijn ze beide hiv positief. Mimi, een danseres in een nachtclub, en Roger krijgen een relatie, maar als Mimi zich steeds meer gaat bezig houden met drugs, trekt Roger zijn handen van haar af. Ook Maureen en Joanne hebben problemen, ze besluiten uit elkaar te gaan. Angel wordt intussen steeds zieker en overlijdt. Roger wil zijn moeilijke situatie ontvluchten en vertrekt naar Santa Fe. Maar hij komt al snel weer terug. In New York is Mimi al een tijdlang niet meer gesignaleerd en de vrienden vrezen voor haar leven. Maureen en Joanne vinden haar en het gaat heel slecht met Mimi, omdat ze een tijd op straat geleefd heeft. Mark heeft intussen zijn documentaire af en Roger heeft zijn lied geschreven en hij laat het horen aan Mimi. Even lijkt het alsof ze komt te overlijden, maar dan komt ze weer bij.

Website AVRO Musical. 'Clint Eastwood verfilmt *Jersey Boys*'. Geraadpleegd op 2-6-2013.

<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailmusical.html?item=8298118>.

Website AVRO Musical. 'Derde *Annie*-film in de maak'. Geraadpleegd op 2-6-2013.

<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailmusical.html?item=8291883>.

Website AVRO Musical. 'Into the Woods op het witte doek'. Geraadpleegd op 6-6-2013.

<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailmusical.html?item=8265291>.

Ze vertelt dat Angel haar teruggestuurd heeft om verder te leven en om naar Roger' s lied te luisteren. Mimi en Roger vallen elkaar in de armen en ook Maureen en Joanne lijken weer bij elkaar te komen.

RENT - de film

Ontstaan en synopsis

In 2005 kwam de gelijknamige film uit, deze film werd geregisseerd door Chris Columbus. Deze film was na de verfilming van *The Phantom of the Opera* (Joel Schumacher, 2004) de populairste verfilming van een Broadway musical.¹⁴ De film is gebaseerd op de Broadway musical en lijkt in veel aspecten erg op de musical. Ook de film gaat over een vriendengroep die moet overleven in het New York van de jaren '90 van de vorige eeuw en moet leren omgaan met problemen op het gebied van drugs, aids en homo-acceptatie.

Analyse

- Hoe gaat het proces van 'remediation' en transmedialiteit in zijn werk?

RENT de film is een vrij letterlijke adaptatie van de musical en vertoont erg veel overeenkomsten. Echter zijn er enkele liedjes uit de musical geschrapt ('Christmas Bells Are Ringing', 'We're okay', 'Happy New Year') en is er in de film sprake van een verlovingsfeest van Maureen en Joanne, dit is in de musical niet het geval. In de musical wordt er vaak gebeld naar het huis waar Roger, Mark en Mimi wonen door bijvoorbeeld hun ouders, Maureen of Joanne. Deze telefoongesprekken worden vaak gezongen, maar deze zijn bijna volledig geschrapt in de film. Ook de rol van het ensemble is in de film anders dan in de musical. In de film worden alle kleine rollen gespeeld door verschillende mensen, in de musical herkennen we dezelfde mensen uit het ensemble in verschillende rollen, zoals kenmerkend is voor een musical. Opvallend aan de film is dat er flashbacks getoond worden van bijvoorbeeld de tijd dat Roger nog een relatie met April had. In de musical wordt dit niet gedaan. In de film wordt ook getoond hoe het Roger vergaat in Sante Fe, in de musical is hij een tijd niet zichtbaar op het podium terwijl hij in Sante Fe is. De scène in de film waarin Mark en Joanne zich bezighouden met de techniek voor Maureens protestconcert is ook opvallend. Tijdens het lied 'Tango Maureen' verschijnt namelijk een tiental dansstellen en Maureen is daadwerkelijk aanwezig en danst met iedereen, dit is in de musical niet het geval. Deze scène vindt waarschijnlijk plaats in de gedachten van Mark.

¹⁴ Website *Rent*. 'The History of RENT'. Geraadpleegd op 8-6-2013. <http://www.siteforrent.com/>

- *Is er naast intertekstualiteit puur op tekstgebied ook sprake van andere elementen (decors, kostuums, acteurs, personages) die 'gerecycled' worden?*

Enkele castleden die op Broadway in *Rent* speelden, spelen ook in de film. Onder andere Idina Menzel (Maureen) Taye Diggs (Benny) en Adam Pascal (Roger) speelden zowel in de Broadway musical als in de film (Stoll, 2005 p. 49). De film *RENT* is, zoals gezegd, een vrij letterlijke adaptatie van de musical, veel teksten uit de musical zijn letterlijk overgenomen in de film. Een element dat in de film wordt gerecycled, is de motor waarop Maureen het gebouw waar ze haar protestoptreden geeft binnenrijdt. In de musical wordt alleen de illusie gewekt dat ze op een motor binnenkomt, door middel van motorgeluiden en rook. In de film rijdt ze op een echte motor.

- *Hoe kan de musical gezien worden als hypermedium?*

Deze vraag is voor deze case studie niet erg relevant, omdat het bij deze categorie gaat om een adaptatie van musical naar film.

3.4.2 Mamma Mia! – de musical

Ontstaan en synopsis

De musical, gebaseerd op liedjes van ABBA, beleefde haar première in 1999 op West End. Het verhaal draait om Sophie en haar moeder, Donna. Ze wonen op een Grieks eiland, Donna runt hier een hotel. Sophie heeft haar vader nooit gekend en nu ze gaat trouwen met Sky wil ze weten wie haar vader is. Met behulp van het dagboek van haar moeder besluit ze haar drie potentiële vaders uit te nodigen voor haar bruiloft. Donna echter weet ook niet wie de echte vader is en schrikt als de drie mogelijke vaders opeens voor haar neus staan. Sophie dacht dat ze gelijk zou weten wie haar vader is, als ze hem zou zien, maar dit blijkt niet het geval. Samen met haar vriendinnen Ali en Lisa wil ze erachter komen wie haar vader is, maar dat haalt niets uit. Donna's vriendinnen Rosie en Tanya willen Donna helpen om erachter te komen wat Sam, Bill en Harry op het eiland doen, maar worden ook niets wijzer. Sam wil Donna duidelijk maken dat hij nog steeds van haar houdt, maar omdat Donna denkt dat hij getrouwd is, wil ze niet naar hem luisteren. Tijdens de bruiloft wordt duidelijk dat niemand weet wie nu de echte vader van Sophie is, maar het maakt Sophie niet uit. Ze weet nu wat ze echt wil en Sophie en Sky besluiten niet te trouwen, in plaats daarvan gaan ze op wereldreis. Sam vraagt Donna ten huwelijk en ze zegt ja. De drie vaders 'krijgen' elk 1/3 deel van Sophie en de echte vader wordt uiteindelijk nooit onthuld.

Mamma Mia - de film

Ontstaan

De gelijknamige film van *Mamma Mia!* verscheen in 2008 en werd geregisseerd door Phyllida Lloyd.

De film heeft een sterrencast met onder andere Meryl Streep (Donna), Pierce Brosnan (Sam), Colin Firth (Harry) en Amanda Seyfried (Sophie). De film is gebaseerd op de West End musical die ook geregisseerd werd door Phyllida Lloyd.¹⁵ In de making of van de film wordt verteld dat het team dat de West End musical geproduceerd had de filmrechten niet wilde verkopen. Het team wilde namelijk zelf de film regisseren en produceren om zo dezelfde sfeer neer te kunnen zetten als in de musical.¹⁶

Synopsis

De film gaat over moeder Donna en dochter Sophie. Ze wonen op een Grieks eiland waar Donna een hotel runt. Sophie gaat trouwen met Sky, maar wil erachter komen wie haar vader is voordat ze gaat trouwen. Ze nodigt haar drie mogelijke vaders uit. Als Sophie en Sky gaan trouwen, weet Sophie nog steeds niet wie haar vader is, maar ze vindt het niet erg, de drie vaders krijgen elk 1/3 van Sophie. Sophie besluit dat ze nog niet met Sky wil trouwen, maar dat ze op wereldreis wil. Donna's jeugdliefde Sam vraagt Donna ten huwelijk en ze trouwen.

Analyse

- *Hoe gaat het proces van 'remediation' en transmedialiteit in zijn werk?*

Het verhaal van de film lijkt erg op de musical, maar toch zijn er enkele verschillen. Enkele liedjes uit de musical zijn niet te horen in de film ('The Name Of The Game', 'One Of Us', 'Thank You For The Music', 'Under Attack', 'Knowing Me, Knowing You'). En er is een extra lied toegevoegd ('When All Is Said And Done'). De verhoudingen tussen de personages zijn vergelijkbaar, maar in de film vindt Harry zijn geliefde op het eiland, terwijl Harry in de musical al een relatie had. De volgorde van de film verschilt van de volgorde van de musical. In de musical is 'Our Last Summer' bijvoorbeeld het 19^e lied, in de film het 5^e lied. Ook de setting van dit nummer is verschillend. In de musical wordt het gezongen door Donna en Harry, in de film door Sophie, Harry, Sam en Bill. In de film is het lied bedoeld als kennismaking tussen Sophie en haar drie mogelijke vaders, in de musical halen Donna en Harry herinneringen op aan hun jeugd. In de film zien we bepaalde gebeurtenissen verbeeld die in de musical alleen beschreven of bezongen worden. In de musical wordt er bijvoorbeeld gesproken over een cruiseschip dat Donna zou willen hebben als ze geld had en ze zingt over het winnen van de jackpot in een casino. In de film zien we deze wensen verbeeld, zo bevindt Donna zich op een cruiseschip en wint ze de jackpot in een casino, dit alles is verbeeldt alsof het een droom is. Ook zien we waar en hoe de drie mogelijke vaders leven en wat voor verschillende types ze zijn en worden ze al geïntroduceerd voordat ze op het eiland aankomen. In de musical ziet het publiek de vaders pas wanneer ze op het eiland arriveren.

¹⁵ Website Universal Studios. 'Mamma Mia'. Geraadpleegd op 5-6-2013. <http://www.universalstudiosentertainment.com/mamma-mia-the-movie/>.

¹⁶ Lloyd, P. (2008) 'Interview Making Of Mamma Mia'. *Mamma Mia – The Movie*. Universal Studios.

- *Is er naast intertekstualiteit puur op tekstgebied ook sprake van andere elementen (decors, kostuums, acteurs, personages) die 'gerecycled' worden?*

De musical probeert een Griekse sfeer neer te zetten door de witte muren met blauwe luiken, in de film is er sprake van een echt Grieks eiland met kleine straatjes, een blauwe zee en de zon, waardoor gelijk duidelijk is waar het verhaal zich afspeelt. De teksten uit de musical zijn vrij letterlijk overgenomen in de film. Ook het verhaal is grotendeels hetzelfde. De keuze voor Pierce Brosnan als Sam is vrij opvallend, men zou Brosnan immers kunnen herkennen als James Bond en nu speelt hij een zingende, potentiële vader. Men zou de herinnering aan de Bondfilms echter wel bij zich kunnen dragen als ze Brosnan herkennen in *Mamma Mia!* Ook het feit dat Benny Andersson (van ABBA) kort te zien is in een scène, kan gezien worden als een gerecycled element.

- *Hoe kan de musical gezien worden als hypermedium?*

Deze vraag is voor deze case studie niet erg relevant, omdat het bij deze categorie gaat om een adaptatie van musical naar film.

4. Resultaten

In deze paragraaf zullen de resultaten van de analyse van de case studies weergegeven worden. De vragen van het analysemodel zijn voorgelegd aan alle case studies. Om een goed beeld te krijgen van hoe het adapteren van een musical in zijn werk gaat, worden de antwoorden van de case studies per theoretisch concept ('remediation', transmedialiteit, intertekstualiteit en hypermedium) samengevat. Hierdoor zullen de overeenkomsten en verschillen tussen de case studies duidelijk worden. Vervolgens zal er gereflecteerd worden op de gevonden resultaten. Hierbij zal er gekeken worden naar de keuzes die gemaakt zijn bij het adapteren van het boek of de film voor de musical en het adapteren van de musical voor de film. De mogelijke factoren die hierop van invloed zijn geweest, zullen besproken worden.

4.1 'Remediation'

De musicals *Les Misérables* en *West Side Story* dragen de inhoud van respectievelijk het boek *Les Misérables* en het toneelstuk *Romeo and Juliet* in zich. De musicals *Sister Act* en *Soldaat van Oranje* dragen de inhoud van de gelijknamige films in zich en de films *RENT* en *Mamma Mia!* dragen de inhoud van de gelijknamige musicals in zich. Dit aspect maakt dat er sprake is van 'remediation', aangezien een medium een ander medium in zich draagt. Bolter en Grusin verklaren dat het de bedoeling is dat het publiek vergeet dat er sprake is van een ander medium. Dit argument heb ik al eerder ontkracht door aan te geven dat het juist voor extra publiciteit kan zorgen als het boek/de film/de musical al bekend is bij het publiek. Het productieteam van de musical *Mamma Mia!* bijvoorbeeld besloot om een film te maken van deze musical omdat de musical een groot, internationaal succes was.¹⁷ Door de bekende naam van de musical te gebruiken, kon het succes van de film bijna niet uitblijven.

Zoals gezegd kent 'remediation' een dubbele logica. Aan de ene kant wil men in onze cultuur een 'transparante onmiddellijkheid' bereiken, waarbij het lijkt alsof het publiek direct toegang heeft tot het object. Aan de andere kant zijn er hiervoor juist allerlei technische zaken nodig, deze 'hypermedialiteit' is noodzakelijk om 'transparante onmiddellijkheid' te bereiken. In de musicals *Les Misérables* en *Sister Act* wordt gebruik gemaakt van een draaischijf om het verhaal zo soepel mogelijk door te laten spelen. Er vinden weinig decorwisselingen plaats waarbij er sprake is van een black-out, zoals bij bijvoorbeeld *West Side Story* en vele andere musicals wel het geval is. Hierdoor wordt bij *Les Misérables* en *Sister Act* de techniek en het wisselen van het decor verborgen gehouden voor het publiek. Maar om dit te bewerkstelligen, is er juist veel techniek nodig. Een soortgelijke manier wordt toegepast bij de musical *Mamma Mia!*

¹⁷ Lloyd, P. (2008) 'Interview Making Of *Mamma Mia!*'. *Mamma Mia – The Movie*. Universal Studios.

In deze musical wordt gebruik gemaakt van een aantal muren die op verschillende manieren ten opzichte van elkaar kunnen worden geplaatst. In de ene scène vormen ze bijvoorbeeld de buitenkant van een huis, in een andere scène staan ze aan de zijkant van het podium, waardoor een binnenplaats ontstaat. Door deze manier van decorwisseling hoeven er ook bijna geen black outs plaats te vinden en loopt het verhaal bijna vloeiend door. Hierdoor ontstaat 'transparante onmiddellijkheid' en mogelijk het gevoel van directe toegang tot het verhaal. Ook hiervoor is uiteraard veel technisch vernuft vereist. In *West Side Story* wordt er op de 'traditionele' manier omgegaan met het wisselen van de decors. Het decor wordt op- en afgedragen door ofwel de castleden ofwel het decorteam. Hierdoor moet het publiek een ogenblik wachten totdat de volgende scène begint, waardoor het wellicht uit het verhaal gehaald wordt, als we Bolter en Grusin's theorieën navolgen. Echter is dit gegeven wel een bekend fenomeen voor de musical, dus wellicht geldt dit als een musicalconventie en is het publiek hieraan gewend. Een musical die ook ingaat tegen deze musicalconventie is *Soldaat van Oranje*. Bij deze musical wordt het publiek op een draaischijf geplaatst en draait het publiek van de ene naar de andere scène. Het is niet zo dat het decor op een draaischijf staat, zoals bij *Les Misérables* en *Sister Act*, want het decor staat in principe vast en het publiek wordt van het ene naar het andere decor gedraaid. Ook hierdoor blijft de vaart in de voorstelling en lijkt het publiek direct toegang te hebben tot hetgeen wat getoond wordt.

4.2 Transmedialiteit

Transmedialiteit is wellicht voor musical een relevanter concept om de overgang van het ene naar het andere medium toe te lichten dan 'remediation', omdat het begrip zich zowel op verandering in vorm als op verandering qua inhoud richt. Bij alle case studies is er vanzelfsprekend sprake van een verandering qua vorm, omdat er sprake is van een adaptatie in een ander medium. Ook inhoudelijk zijn er verschillen op te merken. De musical *Les Misérables* is vereenvoudigd ten opzichte van het boek, er is een duidelijke focus op Jean Valjean. De teksten uit het boek die zijn gebruikt voor de musical zijn op muziek gezet en de musical is een doorgecomponeed geheel geworden, waarbij alle tekst wordt gezongen. De musical *West Side Story* is op een andere plaats en in een andere tijd gesitueerd dan in *Romeo and Juliet* het geval is. *Romeo and Juliet* speelt zich namelijk af in de 16^e eeuw en *West Side Story* in de 20^e eeuw. De hoofdpersonen hebben andere namen gekregen en er is een extra liefdesverhaal aan toegevoegd, maar de inhoud van *Romeo and Juliet* vormt duidelijk de basis voor *West Side Story*. Een van de bekendste scènes uit *Romeo and Juliet*; de balkonscène, komt bijvoorbeeld ook voor in *West Side Story*. Ook in dit geval is de toevoeging van de liedjes en de vele dansgedeelten in de musical uiteraard een belangrijk verschil met de toneeltekst. De musical *Soldaat van Oranje* is vereenvoudigd ten opzichte van de film, er is in de musical gekozen voor een focus op Erik, Anton en koningin Wilhelmina.

De namen van de bijrollen in de musical verschillen van de namen in het boek. Ook bij de musical *Soldaat van Oranje* is de toevoeging van de liedjes een verschil met de film. Doordat de publieksruimte op een draaischijf is geplaatst en het publiek van scène naar scène draait, krijgt de musical een hoog 'filmgehalte', omdat het publiek steeds nieuwe settings te zien krijgt en het publiek gepositioneerd wordt tussen deze verschillende settings. Het publiek bevindt zich als het ware midden in de musical.

De musical *Sister Act* heeft bijna letterlijk het verhaal van de film overgenomen, maar er zijn enkele extra elementen aan de musical toegevoegd, zoals het feit dat de politieman verliefd is op Deloris, wat in de film niet het geval is. De rol van zuster Mary Robert en Moeder-Overste is vergroot, zij hebben enkele solonummers in de musical. Opvallend aan deze adaptatie is dat er sprake is van een aantal liedjes in de film, maar deze worden in de musical vervangen door totaal nieuwe liedjes. In de film wordt er op verschillende locaties gefilmd, de musical speelt zich af op een podium, waar de scènes van elkaar gescheiden worden door decorwisselingen tussen onder andere het klooster, het politiebureau en de nachtclub die via een draaischijf plaatsvinden.

De film *RENT* heeft ook bijna letterlijk het verhaal van de musical overgenomen, maar er zijn extra elementen toegevoegd, zo is er sprake van een verlovingsfeest tussen Maureen en Joanne, in de musical is dit niet het geval. Ook de flashbacks naar Roger's verleden, de tangoscène met Mark, Joanne en Maureen en het feit dat getoond wordt met welke zaken Roger zich bezig houdt in Sante Fe zijn alleen in de film te zien en niet in de musical. Voor de film is een aantal liedjes uit de musical geschrappt en worden sommige teksten die in de musical gezongen worden, in de film uitgesproken en niet gezongen. Een vrij logisch verschil tussen de musical en de film is dat de musical zich op een podium afspeelt en dat de film op verschillende locaties is opgenomen. Dit element maakt het verschil in mediumspecificiteit duidelijk. In de film zijn vele settings te zien, terwijl het decor van de musical nauwelijks wisselt en de musicalacteurs het grootste gedeelte van de voorstelling op het podium zijn, ook als ze op dat moment niet zingen, spelen of dansen. Een ander voorbeeld van de verschillen tussen de musical en de film is het feit dat er in de musical de illusie wordt gewekt dat Maureen op een motor de performancespace betreedt, terwijl ze in de film op een echte motor te zien is.

De film *Mamma Mia!* lijkt erg op de musical, het verhaal is bijna identiek. Wel is er een verschil in de volgorde van de liedjes en zijn er net als bij de film van *RENT* een aantal liedjes geschrappt die wel in de musical voorkwamen. Ook in de film *Mamma Mia!* is er sprake van flashbacks die getoond worden, zo worden de mogelijke vaders in Donna's gedachten 20 jaar jonger. Ook bevindt Donna zich daadwerkelijk op een cruiseschip als ze hierover zingt in 'Money Money Money'. In de musical werd de sfeer van een Grieks eiland weergegeven door decors met witte muren en blauwe luiken, de film is daadwerkelijk op een Grieks eiland gefilmd.

De rol van het ensemble in de film is opvallend, aangezien het ensemble verschijnt op het moment dat er een achtergrondkoor te horen is in de film. Als het lied is afgelopen, verdwijnt het ensemble weer. Dit is in overeenstemming met de musical, waarin vaak hetzelfde gebeurt. In de musical *Soldaat van Oranje* echter is het ensemble dat te horen tijdens de ensemblenummers niet altijd zichtbaar, maar zingt vaak mee vanuit de coulissen. Een andere musicalconventie is het gegeven dat het ensemble tijdens een lied soms 'in freeze' gaat. Hierbij staan zij helemaal stil, zodat de aandacht komt te liggen op degene die nog wel beweegt, vaak gaat het hierbij om een van de hoofdrolspelers die belangrijke informatie geeft door middel van gezongen tekst. In de musical *RENT* en *Mamma Mia!* gebeurt dit, maar in de films niet. Waarschijnlijk zou het publiek van de musicalfilm raar opkijken als dit wel zou gebeuren, want de 'freeze' is een typische theater- en musicalconventie en niet erg gebruikelijk voor musicalfilms.

4.3 Intertekstualiteit

Van intertekstualiteit is zeker sprake bij alle case studies. Dit geldt zowel wat betreft intertekstualiteit op puur tekstueel gebied, als het overnemen van bepaalde niet-tekstuele elementen en het recyclen hiervan. Bij *Les Misérables* is er sprake van intertekstualiteit, aangezien de teksten uit het boek in de musical gebruikt worden. De tekst wordt echter op een andere manier ingezet, omdat alle tekst gezongen wordt. De gesproken teksten uit het boek worden in de musical gezongen.

Bij *West Side Story* is wellicht het minste sprake van intertekstualiteit ten opzichte van *Romeo and Juliet*. De tekst van Shakespeare is als basis gebruikt, maar zijn teksten zijn niet letterlijk overgenomen. De bekende balkonscène uit *Romeo and Juliet* is wel overgenomen door *West Side Story*. Deze scène zouden we kunnen zien als een intertekstuele scène en als een element dat gerecycled wordt.

Bij de musical *Soldaat van Oranje* zijn enkele termen letterlijk overgenomen van de film, zoals het zeggen van 'mogge' bij wijze van proost. Ook het gebruik van de motoren in de film wordt overgenomen in de musical. Dit gegeven zou bestempeld kunnen worden als een element dat gerecycled wordt, hierbij is er ook sprake van intertekstualiteit, maar niet op tekstueel gebied.

Bij *Mamma Mia!* is er ook sprake van een belangrijk, gerecycled element, namelijk de ABBA-liedjes die gebruikt worden in deze musical. Als de Nederlandse musical *Soldaat van Oranje* en de Nederlandse versies van *Mamma Mia!*, *Les Misérables* en *Sister Act* met elkaar vergeleken worden, kan hierbij eveneens een recycle-element herkend worden, namelijk het recyclen van acteurs. Oren Schrijver bijvoorbeeld speelde Sky in *Mamma Mia!* en Anton in *Soldaat van Oranje*. Simone Kleinsma speelde Donna in *Mamma Mia!* en speelt nu Moeder-Overste in *Sister Act*. En Celine Purcell speelde Sophie in *Mamma Mia!* en Eponine in *Les Misérables*. Het feit dat het publiek musicalacteurs herkent uit vorige musicalproducties is een interessant gegeven.

Het is de vraag in hoeverre het publiek deze herinneringen aan vorige producties meeneemt en in hoeverre deze herinneringen meespelen bij het kijken naar een andere musical. Bij de film *RENT* is er gekozen voor acteurs die ook al in de musical hadden gespeeld. Hierbij is het recycle-element op een andere manier in werking. Het publiek zou de acteurs immers kunnen herkennen van de *RENT* musical en niet van een andere productie, al sluit het een het ander natuurlijk niet uit.

4.4 Theater als hypermedium

De notie van theater als hypermedium kan gelden voor alle musicals die tot de case studies behoren omdat deze verschillende disciplines bevatten en techniek een belangrijke rol speelt. Een hypermedium heeft de mogelijkheid om andere media in zich op te nemen, zonder dat de eigenheid van deze media verloren gaat. Musical is bij uitstek een voorbeeld van een hypermedium, omdat er sprake is van een drie-eenheid van de disciplines: zang, dans en spel. Zoals in de vorige paragrafen al duidelijk is geworden zijn de belangrijkste verschillen met het boek en de film waarop een musical gebaseerd is, dat er liedjes en dans aan toegevoegd worden. Ook het element van de technische hoogstandjes waaraan de musical tegenwoordig aan moet voldoen, draagt bij aan het feit dat de musical als een hypermedium gezien kan worden. Daarnaast zouden we, als klein uitstapje, kunnen kijken naar het feit dat er in de afgelopen jaren door middel van andere media aandacht is gekomen voor musical. Hierbij kan de verbinding met multimedialiteit gezocht worden, omdat een musical vaak niet opzichzelfstaand is, maar bijvoorbeeld ook gepromoot wordt door middel van andere media, zoals het Internet en door middel van televisie. De zoektochten naar hoofdpersonen van een musical op televisie vormen een voorbeeld van deze multimedialiteit.¹⁸ Het casten van Suzan Seegers als Cosette in *Les Misérables* is hier een voorbeeld van, zij werd tweede in de televisiezoektocht *Op zoek naar Evita* (2007).

Het beste, Nederlandse voorbeeld van de musical als hypermedium is, naar mijn mening, *Soldaat van Oranje*. Zoals al vaker is gezegd, is de publieksruimte in deze musical gemonteerd op een draaischijf en draait het publiek langs de verschillende scènes. Ook het feit dat er 180 graden geprojecteerd kan worden is bijzonder, dit gebeurt in de musical zowel met krantenartikelen en polygoonbeelden uit de Tweede Wereldoorlog als met geprojecteerde decorachtergronden (denk hierbij bijvoorbeeld aan een boekenkast). De combinatie van spel, dans en zang is aanwezig, er wordt met motoren op het podium gereden en de koningin stapt aan het einde van de musical uit een echte Dakota, waarbij de landingsbaan buiten het theater te zien is.

¹⁸ In 2001 werd er op televisie gezocht naar de hoofdrolspeelster van de Nederlandse musical *Aida*. Er volgden steeds meer televisieprogramma's waarbij er gezocht werd naar de hoofdrolspe(e)l(st)er van een musical, waaronder voor de musicals *Evita*, *Joseph* en *Mary Poppins* (Bezembinder, 2010, p. 155).

Al deze factoren maken *Soldaat van Oranje* tot een voorbeeld van een hypermedium waarin de musical een podium biedt aan de drie disciplines, andere media (radio en film) en technische hoogstandjes. *Soldaat van Oranje* is ook niet voor niets op dit moment de langstlopende, originele Nederlandse productie met inmiddels meer dan 1.000.000 bezoekers.¹⁹

4.5 Reflectie op resultaten

De keuzes die gemaakt zijn bij het adapteren van het boek of de film voor de musical en het adapteren van de musical voor de film zijn gebaseerd op verschillende factoren. In deze paragraaf zal ik reflecteren op de gevonden resultaten en speculeren over de mogelijke factoren die van invloed zijn geweest op deze keuzes.

Bij de musical *Les Misérables* is er gekozen voor een duidelijke focus op Jean Valjean, naar mijn mening moesten de makers wel kiezen voor een duidelijke focus, aangezien het boek erg veel verhaallijnen bevat en een musical gewoonweg niet al deze informatie kan bevatten. Bij een musicaladaptatie moeten er verhaallijnen geschrapt worden, omdat de musical anders te lang zou duren. *Les Misérables* is met 3,5 uur al een vrij lange musical in vergelijking met andere musicals (Prece & Everett, 2008, p. 252). Ook kan het schrappen van enkele verhaallijnen te maken hebben met het budget. De grootste kostenpost bij een musical is vaak het loon van de acteurs en bij het maken van de musical is een aantal personages uit het boek gesneuveld, wellicht vanwege deze kosten.

Het opvallendste verschil tussen *Romeo and Juliet* en *West Side Story* is het verschil in plaats en tijd. Waarom hebben de makers van *West Side Story* ervoor gekozen om een andere context als uitgangspunt te nemen voor hun musical? Naar mijn mening wilden de makers laten zien dat het verhaal van Romeo en Juliet nog steeds actueel is en namen zij hun tragische liefdesgeschiedenis daarom als uitgangspunt voor *West Side Story*. De makers actualiseerden het verhaal, voegden elementen toe, zoals de verhaallijn van Anita en Bernardo, en creëerden hiermee een nieuwe musical.

Bij de musical *Soldaat van Oranje* is gekozen voor een enigszins andere focus dan bij de film. Koningin Wilhelmina heeft in de film een vrij kleine rol, maar in de musical kan haar rol als een van de hoofdrollen gezien worden. Dit is een opvallende keuze en waarom hiervoor gekozen is, blijft onbekend. De musical is anders, ten opzichte van de film, wat betreft de relaties tussen de hoofdpersonen. In de musical komen de verschillen die tussen hen ontstaan door de oorlog meer aan bod en staat de relatie tussen Anton en Erik bijvoorbeeld onder hoogspanning.

¹⁹ Website Musicalinfo. 'Soldaat van Oranje is langstlopende originele Nederlandse voorstelling'. Geraadpleegd op 14-6-2013. <http://www.musical-info.nl/entry/4882/soldaat-van-oranje-is-langstlopende-originele-nederlandse-voorst>.
Website Musicaljournaal. '1 miljoen bezoekers voor *Soldaat van Oranje*'. Geraadpleegd op 14-6-2013. <http://www.musicaljournaal.nl/reportage-1-miljoen-bezoekers-voor-soldaat-van-oranje/>.

Het dilemma wordt ook voorgelegd aan het publiek; wat zou jij doen in zo'n situatie? De gebeurtenissen uit de Tweede Wereldoorlog zijn vertaald naar een musical en hiermee wordt een groot publiek bereikt. De educatieve factor die de musical hierdoor in zich meedraagt, is in de film niet aanwezig. De musical richt zich specifiek op kinderen en jongeren die de Tweede Wereldoorlog niet hebben meegemaakt door middel van een tentoonstelling met beelden en foto's. Door deze interactieve manier van educatie die naast de musical wordt aangeboden, kan het publiek iets leren over deze tijd.

De film *Sister Act* dateert uit 1992 en de musical ging in 2009 in première. De musical is vernieuwd, ten opzichte van de film en lijkt zich in de 21^e eeuw af te spelen. De makers hebben duidelijk gekozen voor een vernieuwende aanpak, door nieuwe muziek toe te voegen. Maar hebben zich, naar mijn mening, ook laten verleiden tot een cliché. In de film is er geen sprake van een relatie tussen Deloris en de politieman en in de musical is dit wel het geval. Het is opvallend dat het bekende lied 'I Will Follow Him' niet is opgenomen in de musical. Dit is een van de bekendste liedjes uit de film en de fans van de film hadden vast verwacht dat dit lied ook in de musical zou zijn opgenomen. Deze keuze is erg opmerkelijk te noemen. De makers van de musical wilden zich blijkbaar onderscheiden van de film door deze keuze te maken.

De film *RENT* is een bijna letterlijke kopie van de musical. De film zou, naar mijn mening, gezien kunnen worden als een gefilmde versie van de musical. Natuurlijk zijn er enkele elementen toegevoegd en is er gekozen om sommige tekstgedeelten die in de musical gezongen werden, in de film niet te zingen, maar uit te spreken, het verhaal blijft in principe hetzelfde. De filmmakers maakten gebruik van verschillende 'settings', terwijl de musicalmakers 'alleen' beschikking hadden over een podium, dit element heeft te maken met mediumspecificiteit. Door het filmen op verschillende locaties is het voor het publiek wellicht wel eerder duidelijk waar een scène zich afspeelt. In de musical speelt het hele verhaal zich immers op dezelfde plek af.

De film *Mamma Mia!* lijkt erg op de gelijknamige musical. Het opvallendste verschil is de volgorde van de liedjes. En, net zoals bij de film *RENT*, maakten de filmmakers gebruik van verschillende 'settings', waardoor de Griekse sfeer gelijk duidelijk geschetst wordt. Opvallend aan de film *Mamma Mia!* is dat hetzelfde team ook de musical geproduceerd heeft. Wellicht mede daarom is het te verklaren dat de film en de musical veel overeenkomsten vertonen.

Het zou interessant zijn geweest om te zien wat andere filmmakers gedaan hadden als zij de filmversie van *Mamma Mia!* gemaakt hadden, wellicht zouden er dan meer wijzigingen hebben plaatsgevonden.

De keuzes die gemaakt worden bij het maken van een musicaladaptatie zijn uiteraard gebaseerd op verschillende factoren. Een element waar in dit onderzoek nog niet over gesproken is, zijn de rechten.

Bij het gebruiken van een boek of een film voor een musical of een musical voor een film is er sprake van rechten waar rekening mee gehouden moet worden. Het verschilt per productie in hoeverre hierbij bepaalde elementen vaststaan. Musicals als *Les Misérables*, *West Side Story* en *Mamma Mia!* hebben een bepaald format dat in producties over de hele wereld herkenbaar is. Hierbij gaat het bijvoorbeeld over kleding en decor, maar ook over de gesproken tekst en de tekst van de liedjes. Hierbij is het vertaal-element van belang. Als er een vertaling gemaakt is, wordt deze terugvertaald naar de 'originele taal' en 'ter beoordeling voorgelegd aan de licentiehouders' (Bezembinder, 2010, p. 56). Nederlandse musicalvertalers zoals Martine Bijl en Seth Gaaikema geven aan dat het per musical verschilt hoeveel vrijheid ze krijgen bij hun vertaling. Soms wordt er door de licentiehouders een 'kloon van hun eigen voorstelling' geëist, maar het kan ook voorkomen dat een vertaler zoveel vrijheid krijgt dat er een ander einde gecreëerd kan worden (Bezembinder, p. 56, 57).²⁰

²⁰ Vertaler Seth Gaaikema creëerde een eigen einde voor de Nederlandse versie van de musical *Sweet Charity* (1968). Naar eigen zeggen was 'het slot (...) sterker dan op Broadway' (Bezembinder, p. 56).

5. Conclusie

Wat gebeurt er wanneer er een boek of een film geadapteerd wordt tot een musical of wanneer een musical geadapteerd wordt tot een film? Deze vragen stonden centraal in dit onderzoek. Eigenlijk stond aan het begin van dit onderzoek al vast dat er geen eenduidig antwoord te vinden is op deze vragen en onderstaande centrale vraagstelling:

Welke belangrijke veranderingen worden er doorgevoerd als er een proces van adaptatie van boek of film naar musical of van musical naar film plaatsvindt en hoe krijgt dit vorm?

Immers gaat elke musical-/filmmaker op zijn of haar eigen manier te werk en wordt het te adapteren object (boek, film of musical) voor elk project op een andere manier ingezet om tot een musical of een film te komen. Echter heb ik in dit onderzoek aan de hand van een analysemodel een aantal verschillende categorieën case studies onderzocht om zo een overzicht te krijgen van de manieren waarop een musical geadapteerd kan worden. De case studies vertonen uiteraard overeenkomsten en verschillen. Zo zijn er veel verschillen te ontdekken tussen het toneelstuk *Romeo and Juliet* en de musical *West Side Story*. Het toneelstuk wordt als uitgangspunt gebruikt, maar de musical wordt in een totaal andere context, tijd en locatie geplaatst. Het verhaal van het boek *Les Misérables* is voor de musical vereenvoudigd en er is een duidelijke focus gekozen, terwijl het boek zich op het grote geheel richt. De films *RENT* en *Mamma Mia!* vertonen veel overeenkomsten met de gelijknamige musicals waarop de films gebaseerd zijn. Echter zijn er in beide films enkele liedjes geschrapt die wel in de musicals te horen waren. Een andere overeenkomst tussen deze films is dat ze beide flashbacks hebben toegevoegd, een typisch filmisch element. Eigenlijk is het opvallend dat er in musicals (nog) bijna nooit met vooraf opgenomen flashbacks gewerkt wordt. Want het is immers mogelijk om films te projecteren op het podium. Projectieschermen worden wel vaak gebruikt om achtergronden en decors op te projecteren, maar weinig voor flashbacks in de vorm van filmfragmenten. In musicals is er sowieso weinig sprake van flashbacks, ook niet in de vorm van de volgorde van scènes. Ik vraag me af of de musical wellicht steeds meer filmische elementen zal overnemen, net zoals de (musical)film elementen van de musical overneemt. De musicalfilm *Les Misérables* (2012) van Tom Hooper is hier een voorbeeld van. In deze musicalfilm wordt namelijk live op de set gezongen. Dit is uiteraard gebruikelijk voor een musical, maar bij musicalfilms wordt doorgaans gebruik gemaakt van 'lipsynching'. Als we het hebben over de musical als hypermedium, kan het 'hyper'-element nog meer vergroot worden, door bijvoorbeeld vooraf opgenomen beelden als flashbacks af te spelen tijdens de musical. Het is interessant om te zien hoe het de musical zich gaat ontwikkelen de komende jaren. Het gebruik van de 'SceneAround' bij *Soldaat van Oranje* zorgt bijvoorbeeld voor een heel andere manier van musical maken en het is de vraag of deze manier van musical maken aan populariteit gaat winnen.

De verschillende theoretische concepten en begrippen die gebruikt zijn om het analysemodel te vormen en de vragen voor de case studies te formuleren, waren voorheen in principe niet zozeer getoetst op musical en ik vond het intrigerend om deze concepten nu eens toe te passen op dit genre. De 'remediation'-theorieën van Bolter en Grusin bleken bijvoorbeeld niet helemaal toepasbaar op musicaladaptaties. Het willen verhullen van het medium in het medium is voor de musical niet erg van belang. De bekendheid van het boek of de film (of de musical, als er sprake is van een film) kan juist zorgen voor populariteit van de musical (of film, als er sprake is van een film die gebaseerd is op een musical). Intertekstualiteit, zowel op tekstueel gebied als op het gebied van het recyclen van elementen als decors, kostuums en acteurs bleek juist wel relevant voor musicaladaptatie.

Als een boek of film geadapteerd wordt tot een musical is het belangrijkste verschil dat er in de musical wordt gezongen en gedanst. Tekst die voorheen werd uitgesproken, wordt als liedtekst gezongen. Bij *Les Misérables* is zelfs alle tekst liedtekst geworden, waardoor een doorgecomponeerde musical is ontstaan. Als er van een musical een film wordt gemaakt, zoals bij *RENT* en *Mamma Mia!*, dan valt op dat er liedjes geschraapt zijn en dat gezongen fragmenten uit de musical in de film niet gezongen, maar uitgesproken worden. Ook werden er in beide gevallen flashbacks toegevoegd die niet voorkwamen in de musical.

Het doorvoeren van veranderingen bij een musicaladaptatie is noodzakelijk, maar het verschilt per productie om welke veranderingen het hierbij gaat. Echter is opgevallen dat bij het adapteren van boek naar musical het verhaal vereenvoudigd wordt en er voor een duidelijke focus gekozen wordt. Het toevoegen van liedjes en dans is uiteraard een erg belangrijk verschil. Bij het adapteren van een film naar een musical is het toevoegen van liedjes en dans ook een opvallend verschil. Bij de case studies die ik heb gekozen in de categorie van film naar musical is er sprake van ambiguïteit op het gebied van focusbepaling, bij *Soldaat van Oranje* is het verhaal vereenvoudigd en is er voor een duidelijke focus gekozen ten opzichte van de film. Bij de musical *Sister Act* is er, ten opzichte van de film, juist meer aandacht gekomen voor de bijfiguren. Bij het adapteren van een musical naar een film wordt er vaak gebruik gemaakt van flashbacks en wordt er juist extra informatie toegevoegd ten opzichte van de musical.

5.1 Reflectie en vervolgonderzoek

Dit onderzoek naar musicaladaptaties was voor mij intrigerend, omdat ik theorieën afkomstig uit verschillende disciplines, zoals literatuurwetenschap en theaterwetenschap, heb toegepast op case studies uit het musical-genre. Aangezien er erg weinig theorieën zijn verschenen die specifiek op musical zijn gericht, heb ik mijn toevlucht gezocht in andere disciplines en dit was een bijzondere ervaring.

Uiteraard zijn er een aantal beperkingen aan mijn onderzoek, het is bijvoorbeeld de vraag of de theorieën die ik heb gebruikt de beste theorieën waren om musicaladaptaties te analyseren. Zo bleek de ‘remediation’ theorie van Bolter en Grusin niet helemaal toepasbaar te zijn op de voorbeelden uit de praktijk. Dit onderzoek kan gezien worden als een aanzet tot het analyseren van musicals door middel van theorieën uit andere disciplines.

De belangrijkste beperking is wellicht dat ik geen beschikking had over registraties van de musicals *Sister Act* en *Soldaat van Oranje*. Maar eigenlijk is het gebruiken van registraties bij het analyseren van musicaladaptaties niet optimaal, aangezien ik hierbij heb gekeken naar gefilmde versies van de musicals. In deze gefilmde versies is er op bepaalde momenten gekozen om in te zoomen, terwijl ik wellicht het geheel wilde bekijken. Hierdoor heb ik dus eigenlijk in de categorie van musical naar film de film met de gefilmde musical vergeleken. Het zou ideaal zijn geweest als ik de mogelijkheid had gehad de verschillende musicals een aantal keer te bekijken in het theater. Dit was helaas niet mogelijk, omdat slechts twee musicals op dit moment te zien zijn in Nederland (*Sister Act* en *Soldaat van Oranje*) en ik had niet de kans om naar New York of Londen te gaan om de overige musicalproducties te bekijken.

Om mijn centrale vraagstelling beter te kunnen beantwoorden, zouden er meer case studies geanalyseerd moeten worden om een duidelijker overzicht te krijgen van hoe het maken van een musicaladaptatie in zijn werk gaat. Het zou waardevol zijn geweest als ik had kunnen onderzoeken waarom de makers van de musicals en films die ik als case studies heb gebruikt, bepaalde keuzes hebben gemaakt bij hun adaptaties. Nu blijft het bij speculeren over ‘het waarom’ van bepaalde keuzes en het is vrij lastig om deze persoonlijke keuzes van de makers in te vullen of te gissen naar wat wel en niet tot de rechten van een bepaald object hoort.

Aangezien ik een aangepast analysemodel heb gebruikt om mijn case studies te analyseren, zouden de overige vragen uit mijn eerste analysemodel ook meegenomen kunnen worden bij een vervolgonderzoek.

Het feit dat ik in het Nederlands vertaalde boeken en musicals (*Romeo and Juliet*, zowel het boek als de musical van *Les Misérables* en de musical *Sister Act*) met Engelstalige musicals en films (*West Side Story*, de films *Sister Act* en *Mamma Mia!*) heb vergeleken, heb ik achterwege gelaten. Er is bij de adaptaties die ik geanalyseerd heb niet alleen sprake van een verschil in vorm en inhoud, ten opzichte van het boek of de film, maar ook een verschil in taal. Dit vertaalaspect zou meegenomen kunnen worden in vervolgonderzoek.

Zoals aangegeven in paragraaf 1.3 ben ik me ervan bewust dat dit onderzoek geplaatst kan worden in het discours van adaptatie theorieën, maar ik heb ervoor gekozen om deze theorieën niet te gebruiken. Bij een vervolgonderzoek zouden deze theorieën wel gebruikt kunnen worden.

Het zou waardevol kunnen zijn als ook deze theorieën toegepast zouden worden op de case studies en vervolgens de resultaten te vergelijken met de resultaten van mijn onderzoek en hierdoor tot nieuwe inzichten te komen. Binnen het discours van adaptatie theorieën rijst de vraag waarom adaptaties bijna altijd vergeleken worden met een 'origineel'. Linda Hutcheon en anderen verzetten zich tegen dit idee, omdat adaptaties ook autonome werken zijn die op die manier geïnterpreteerd en gewaardeerd zouden moeten worden (Hutcheon, 2006, p. 6).

Dit is een erg interessant observatie, maar, naar mijn mening, is het bijna onvermijdelijk om een adaptatie niet te vergelijken met het zogenoemde 'origineel' als het publiek beide objecten kent.

Het is de vraag of bij het analyseren van een musicaladaptatie begrippen als intertekstualiteit en intermedialiteit die ik in dit onderzoek gebruikt heb noodzakelijk zijn als er ook sprake is van een discours van adaptatie theorieën. En hebben musicaladaptaties intertekstualiteit en intermedialiteit nodig om succesvol te zijn? Intertekstualiteit is onvermijdelijk, want intertekstualiteit is overal, vooral als het begrip tekst in de meest brede zin van het woord gezien wordt. Maar intermedialiteit lijkt in de musicalwereld ook steeds meer de standaard te worden. Niet alle musicals passen zoveel verschillende mediavormen (radio, film, projecties, bewegende publieksruimte) toe als bijvoorbeeld 'hypermusical' *Soldaat van Oranje*, maar bij de meeste musicals is technologie en het inbedden van andere mediavormen van belang. Begrippen als intertekstualiteit, intermedialiteit en theater of musical als hypermedium kunnen, naar mijn mening, een goede leidraad zijn om de musical(adaptatie) te benaderen. Mijn mening hierover is naar ook na afronding van dit onderzoek onveranderd gebleven.

In de toekomst zou ik erg graag vervolgonderzoek willen doen naar dit onderwerp, als ik deze mogelijkheid zou krijgen, zou ik deze kans met beide handen aanpakken. Musical is een speciaal genre voor mij en het lijkt me erg waardevol om de musical, of specifieker de musicaladaptatie, nader te onderzoeken.

Bibliografie

- Ardolino, E. (1992). *Sister Act*. Touchstone Pictures.
- Bezembinder, M. (2010). *De musical: het boek*. Den Haag: d'Jonge Hond.
- Boermans, T. (2010). *Soldaat van Oranje*. Katwijk: Theaterhangaar.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2008). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Companies Inc.
- Brouwer, C. (2013). *Sister Act*. Scheveningen: AFAS Circustheater.
- Carlson, M. (2001). *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Michigan: University of Michigan Press.
- Cartmell, D. & Whelehan, I. (2007). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chapple, F. & Kattenbelt, C. (2006). *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam: Rodopi.
- Coleman, B. (2008). 'New Horizons: the musical at the dawn of the twenty-first century'. In Everett, W. et al., *The Cambridge Companion to the Musical* (p. 284-302). Cambridge: Cambridge University Press.
- Dentith, S. (1995). *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London: Routledge.
- Detry, M. (2008). *Les Misérables*. Rotterdam: Nieuwe Luxor.
- McDonnell, E., Silberger, K. (1997). *Rent By Jonathan Larson*. New York: Rob Weisbach Books.
- Garebian, K. (2000). *The Great Broadway Musicals: The Making of West Side Story*. Oxford: Mosaic Press.
- Garrington, P. (2003). *Mamma Mia!* Utrecht: Beatrix Theater.
- Grusin, R. & Bolter, D. (1996). 'Remediation'. In *Configurations*, 4, (3), 311-358.
- Havens, H. & Kattenbelt, C. (2006). *Theater en techniek*. Toneelacademie Maastricht/Theater Instituut Nederland.
- Hawthorn, J. (1997). *Studying the Novel: An Introduction*. New York: St Martin's Press Inc.
- Hugo, V. (1862). *Les Misérables*. Vertaald door Serdav, F. (2012). Utrecht: Bruna Fictie.

- Huitfeldt Midttun, B. & Kristeva, J. (2006). 'Crossing the Borders: An Interview with Julia Kristeva'. In *Hypatia*, 21 (4), 164-177.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Irwin, W. (2004). 'Against Intertextuality'. In *Philosophy and Literature*, 28 (2), 227-242.
- Kattenbelt, C. (2008). 'Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships'. In *Culture, Language and Representation*, VI. 19-29.
- Kattenbelt, C. (2010). 'Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity'. In Cheng, S. et al., *Mapping Intermediality in Performance* (p. 29-37). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Larson, J. (2008). *RENT: Filmed live on Broadway*. Directed by M. Warren.
- Larson, J. (2005). *RENT*. Directed by Columbus, C.
- Laurents, A. (2009). *West Side Story*. New York: Great White Way.
- Lawson-Peebles, R. (1996). *Approaches to the American Musical*. Exeter: University of Exeter Press.
- Levenson, J. (1987). *Shakespeare in Performance: Romeo and Juliet*. Manchester: Manchester University Press.
- Levita, R. de (2012). Interview door Teunissen van Manen, L. Amsterdam, 10-6-2012.
- Lister, M. et al. (2009). *New Media: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Lloyd, P. (2008). *Mamma Mia – The Movie*. Universal Studios.
- Lloyd, P. (2008). 'Interview Making Of Mamma Mia'. *Mamma Mia – The Movie*. Universal Studios.
- Prece, P. & Everett, W. (2008). 'The megamusical: the creation, internationalisation and impact of a genre'. In Everett, W. et al., *The Cambridge Companion to the Musical* (p. 350-369). Cambridge: Cambridge University Press.
- Röttger, K. (2007). 'Macht van de geschiedenis – Geschiedenis van de macht?' In Heteren, L. et al., *Ornamenten van het vergeten* (p. 45-56). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Shakespeare, W. (1595). *Romeo and Juliet*. Vertaald door Komrij, G. (1997). Amsterdam: International Theatre Bookshop.
- Scholten, H. (2004). *Musicals in Nederland*. Warnsveld: Terra.

Sternfeld, J. (2006). *The Megamusical*. Indiana: Indiana University Press.

Sternfeld, J. (2008). 'Revisiting classic musicals: revivals, films, television and recordings'. In Everett, W. et al., *The Cambridge Companion to the Musical* (p. 325-339). Cambridge: Cambridge University Press.

Stoll, G. & Giltz, M. (2005). 'Rent gets real'. *Advocate: America's Leading Gay News Magazine*, 950, 48-56.

Verhoeven, P. (1977). *Soldaat van Oranje*. Rank Organisation.

Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.

Wright, A. (2012) *West End Broadway: The Golden Age of the American Musical in London*. Woodbridge: The Boydell Press.

Website Alan Menken. 'Works'. 'Works' Geraadpleegd op 8-6-2013.
http://www.alanmenken.info/works/tv_&_film_works_html.

Website AVRO Musical. 'Wicked wordt verfilmd'. Geraadpleegd op 2-6-2013.
<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailmusical.html?item=8296876>.

Website AVRO Musical. 'Miss Saigon ook verfilmd?'. Geraadpleegd op 2-6-2013.
<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailmusical.html?item=8281223>.

Website AVRO Musical. 'Clint Eastwood verfilmt Jersey Boys'. Geraadpleegd op 2-6-2013.
<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailmusical.html?item=8298118>.

Website AVRO Musical. 'Derde Annie-film in de maak'. Geraadpleegd op 2-6-2013.
<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailmusical.html?item=8291883>

Website AVRO Musical. 'Into the Woods op het witte doek'. Geraadpleegd op 6-6-2013.
<http://cultuurgids.avro.nl/front/detailmusical.html?item=8265291>

Website Literatuurwetenschap UVA. 'Intertekstualiteit'. Geraadpleegd op 4-5-2013.
<http://cf.hum.uva.nl/benaderingen/lw/intert/lw-intert-index.htm>.

Website *Les Misérables*. 'History: Facts and Figures'. Geraadpleegd op 15-5-2013.
<http://www.lesmis.com/uk/history/facts-and-figures/>.

Website *Lion King: The Musical*. 'Disney Films that have turned into musicals'. Geraadpleegd op 10-6-2013. <http://www.lionkingtickets.net/disney-films-that-have-been-turned-into-musicals/>.

Website Musicalinfo. '*Soldaat van Oranje* is langstlopende originele Nederlandse voorstelling'. Geraadpleegd op 14-6-2013. <http://www.musical-info.nl/entry/4882/soldaat-van-oranje-is-langstlopende-originele-nederlandse-voorst>.

Website Musicaljournaal. '1 miljoen bezoekers voor *Soldaat van Oranje*'. Geraadpleegd op 14-6-2013. <http://www.musicaljournaal.nl/reportage-1-miljoen-bezoekers-voor-soldaat-van-oranje/>.

Website Nederlands Filmfestival. '*Soldaat van Oranje*'. Geraadpleegd op 26-6-2013. <http://www.filmfestival.nl/publiek/films/soldaat-van-oranje>.

Website *Soldaat van Oranje*. Verhaal. Geraadpleegd op 21-5-2013. http://www.soldaatvanoranje.nl/de_musical/verhaal.

Website *RENT*. 'The History of *RENT*'. Geraadpleegd op 8-6-2013. <http://www.siteforrent.com/>.

Website Universal Studios. '*Mamma Mia*'. Geraadpleegd op 5-6-2013. <http://www.universalstudiosentertainment.com/mamma-mia-the-movie/>.